

De la tragedia a la parodia -poesía y psicoanálisis-

Enrique Acuña

*Valery dice y lo dice bien, que
la poesía es una vacilación
entre el sonido y el sentido.
Yo creo que esa vacilación es
el goce que produce.-*

Leónidas Lamborghini.

Tanto la literatura como el psicoanálisis aman el lenguaje. Tanto una como otro, desplazan la verdad de la vida trágica a otra dimensión donde la palabra crea ficciones. Veremos entonces cómo *la práctica de la letra converge con el uso del inconsciente* (J.Lacan), pero donde el artista lleva la delantera, le gana de mano al saber analítico. Esa convergencia de la letra con el inconsciente y la satisfacción producida es diferente en cada autor, cuento por cuento, poema por poema, de manera singular.

En la escritura de los autores que comentamos, Ezequiel Martínez Estrada - Leónidas Lamborghini, hay creaciones verosímiles que testimonian de cierto pasaje de lo trágico a la ficción paródica. En algunos casos se podría captar un sujeto que se introduce en el vacío de la *función poética* del lenguaje, diferentes modos de decir un "Sí", una respuesta sobre la vacilación que nos obliga a distinguir lo específico de la poesía del psicoanálisis. (*)

1-Marta Riquelme - De hija trágica a mujer doble

Ezequiel Martínez Estrada pertenece a una época donde importaba escribir sobre lo social de un país extenso pero con la intención de tomar el detalle de

una vida. Marta Riquelme -título heredado de aquella cautiva de Guillermo Enrique Hudson- es menos una *Radiografía de la pampa* que un cuento sobre la vida excepcional de una mujer.

Se trata de las Memorias que serían editadas con un prólogo del mismo E.M.E., quien ante el secuestro de sus originales en imprenta debe reconstruir -como un detective- el enigma de Marta, ella misma también perdida, pero que ha dejado un escrito como testimonio.

El cuento relata los hechos ocurridos en La Magnolia, un caserón que alberga una raíz, un tronco y ramas de una familia. Magnolia entonces, metáfora de un árbol familiar que se extiende hasta el cruce incestuoso de sus ramas que se tocan entre Padres, hijos, tíos, primos. La magnolia es el blasón familiar que por un lado impide separarse, obligando a sus descendientes y herederos a un pleito de 85 años sin fallo, pero también donde se mueren los hijos.

Dice la autora: "la casa era una tragedia y nosotros no hacíamos más que representarla. En esa casa no podían ocurrir sino los hechos que ocurrían, ni vivir otras personas que las que vivían (...) se hacía imposible vivir allí sin la sensación de que al día siguiente habría de ocurrir algo tremendo (...) La primavera nunca entraba a la casa".

Tres muertes ocurren alrededor del Magnolio: la del padre, la hermana Margarita y una tía. Marta sabe que ella pudo causar el suicidio de su hermana que se cuelga del Magnolio un día de Navidad, cuando el novio de ésta, Mario, confiesa que el amor es hacia ella. De ahí surge su pregunta de alma bella:

¿Para qué me sirven esta belleza de mi cara y de mi cuerpo, estas maneras tan delicadas que me distinguen de cuantas mujeres conozco, si sólo despiertan envidia y atraen la desgracia, y me hacen padecer más que gozar?

Causa de las desgracias Marta es castigada, y ante la negativa del padre de su casamiento con Mario, se refugia en la pasión de su tío Antonio con quien terminará en un amor fraterno y a la vez carnal. Ella es inocente de la seducción que desde niña había ejercido su tío: dice "El mismo comprendía la enormidad de su falta. ¿Era yo culpable de provocar ese cataclismo de sus pasiones? (...) Era un amor deci-

dido el que mi tío experimentaba por mí ... el amor que no encontraba en nadie, me ofrecía los reparos, afrontando todos los riesgos e inclusive el rompimiento definitivo con los suyos"; por su soledad, el tío tiene su suerte en sus manos, cree Marta, la salva del peso moral del suicidio de su hermana. Presa de esa moral materna, huye con su tío y el incesto será entonces el acto de separación para cortarse como una rama maldita del árbol familiar. La secuencia de hechos que se reconstruyen se descifra por E.M.E., tiene una lógica que se lee en tres planos: "uno en que puede verse a Marta como yo creo que es, inocente- otro como un Satán femenino que todo lo emponzoña y destruye" y el tercero como lo haría un psicólogo, "juzgar su alma (...) como con la falta en ella de una conciencia manchada". Es entonces que el descifrador recurre a una versión de Freud en la Argentina de los años 40: "lo freudiano está en la suspicacia del lector" en diferenciar la fantasía de su vida real: "Marta hubiese construido una formidable e inaudita fantasía de su vida, mistificando con alusiones de doble y hasta triple sentido lo más sagrado y lo más vil".

Lo interesante es que el recurso al psicoanálisis abre aquí una tercera posibilidad, lo que se llama aquí una histórica, está fuera del juicio moral, y obliga a pensar una lógica diferente: la división de la consciencia que entiende E.M.E. es correlativa a un sujeto dividido, tan inocente como culpable.

El tema de la familia, la identificación a la madre, quedan resueltos con esta otra mujer que aparece ahora como heroína trágica por la vía de una doble imaginaria: donde Marta Riquelme como hija no es una mujer y viceversa. Ella es otra para sí misma:

"Las pasiones de Marta son las de una niña, las de una mujer, las de una anciana y las de los hombres inclusive". Desdoblamiento que permite el amor fraterno realizado en un sustituto del padre —su tío— como cuchilla que corta su herencia maldita de quedar colgada a la rama del superyo familiar.

El autor recurre a cierto romanticismo que le permite referirse a Freud frente al positivismo de los años 40, donde la idea de un juicio moral impregnaba el sujeto que se construía en lo social, y los ensayos de Estrada —como la alegoría de *La cabeza de Goliath*— son escépticos acerca del destino de una "maldición argentina" (no hay un sujeto libre y transparente, no hay nación articulada). Dice Horacio González: "Si en sus ensayos hubiera querido Martínez Estrada "revelar los tabúes argentinos" tal como lo haría un profanador o un blasfemo, en su

cuentística se podía encontrar, la vida de ominosas criaturas sobre las que pesaban maldiciones indescribibles". En E.M.E. La verdad social no emerge sino a través del detalle de una vida, "que no sería siquiera falsa sino irrealizable".

Verdad y vida eran incompatibles, según Nietzsche y Freud citados en el prólogo de su *Antología*. De modo que se accede a las verdades del subsuelo sólo por vidas ficcionales. Aquí de nuevo se trata de aquello que Jacques Lacan interroga como imposible identificación del yo a la verdad con la prosopopeya "yo, la verdad, hablo", que luego se define como "la verdad tiene estructura de ficción". En este punto la literatura fantástica, a veces kafkiana, de E.M.E. se acerca al psicoanálisis por la creación de un personaje que por irreal tiene el rostro de lo verosímil, para la satisfacción del lector que pueda identificar su fantasma en aquello que lee de su inconsciente en el texto.-

2-La estética del hijo y la parodia -*El Sol* de Leónidas Lamborghini-

El personaje que narra este cuento nos enseña el hecho de que la tragedia termina ahí donde comienza la parodia, punto límite donde la risa puede nacer como recurso frente al horror. También alude a aquello que el psicoanálisis causa, una épica de la subjetividad donde —dice Ricardo Piglia— el sujeto es convocado como héroe trágico de su novela familiar, para al final obtener un saber de lo irrisorio de su apuesta, un saber sobre su propia parodia.

Dice el último párrafo de *El Sol*:

Muerte. Se fueron. Amanece. El Sol dispara sus flechas de oro. Con templo: está naciendo. Desescondiéndose. Fuego del vientre del Océano. Luz engendrada en el abismo mudo de luz. Misterius tremendus. La risa nace del horror. El horror de la risa. Ponéme el Sapolan. Ponéme el Anusol. ¡Me muero!. Tomé entre mis temblorosas manos esa cabecita final, cadavérica, forrada de translúcida piel. La llené de besos. Y no esperé más. Y salí.-

Esta historia de Leónidas Lamborghini, escrita sobre mediados de los noventa, trata de la agonía mortal de una madre que quiere *durar*, más que vivir, frente a un hijo que espera el final trágico. El hijo travesti describe los secretos del arte de la simulación, en el juego final de espejos con su madre costurera. El también es un enfermo terminal diagnosticado a sí mismo como un *sidoescritor*, *sodogomorrico*.

Dice de la madre: "su modelo de simulación presentaba grietas, hendijas, a través de las cuales yo, el simulador de su hijo, atisbaba." (...) "Esa anciana ruinosa, descascarada pretendía -así y todo- continuar durando".

La dupla se sostiene en una lucha a muerte por quién morirá primero. Es decir el tiempo importa y por ello el juego de vigilarse en las grietas del deseo del otro configuran una serie de miradas sobre aquello que falta: la decisión de morir.

¿Qué habría tras la simulación, la fachada, la máscara de cada uno de los personajes?

La fachada es aquello que "simula ser lo que no sabe que se es". Pero la apariencia permite hacer aparecer un semblante, un modo de *hacer un conjunto -ensembler-* y cernir algo de la verdad de estos seres. Reflexión antifilosófica sobre la muerte, *El Sol* de Lamborghini narra poéticamente aquello que un periodista titularía: "Hijo depravado envenenaba a su anciana madre con psicofármacos".

Sus planes, de hecho, son el plan E. *Eutanasia* o el plan G. *Geriatrizarla*. Como un peón de ajedrez frente a la Reina atenderá las demandas de cuidados maternos, alienado a su sentido y a la necesidad. Recuerda que ya de niño era un bebé avizorador "me avizoré sido y avizoré el Sida Universal. Y fui desde el vamos un bebé simulador que simulaba ser feliz".

Recuerda su infancia de carnaval donde se disfrutaba de dama antigua, espiando las telas que cocía su madre costurera. Las telas son como ese ropaje que viste un cuerpo, su textura condiciona un objeto que cubre la desnudez, y ella había vestido de mujer a un hombre.

Pero aquel cuerpo materno es ahora un moribundo organismo, un remedo de cuerpo, lleno de caños, sondas y trucos. Sin embargo el capricho y la voluntad de durar de la madre lo lleva al extremo de una disyuntiva de separación: "Hoyo. O yo o ella". Luego de eso, piensa otro titular periodístico: "Hijo depravado desenchufó la sonda".

Castración, angustia y duelo por una identificación que se pierde, por ya no ser lo que le falta a la madre. El sujeto es "travesti", siempre se imagina como siendo otro. En este caso ser como Freud e interpretar qué quiere ese cuerpo. De esa falta surge el deseo de escribir: ser escritor, un simulador de los dobles. Este será un recurso al libro como salvador, último lazo al padre tildado de Júpiter, de quien heredó una biblioteca de libros que devoraba.

Decide sólo después de un sueño que interpreta su

deseo, donde ve a Victoria Ocampo, perdonando al traidor Drieu, diciendo "no hay bajeza, no hay vileza...". Este sueño burlesco permite la carcajada final como un Moliere que hace de lo ridículo la palanca para mover el relámpago de la lengua. Así, la risa nace del horror, por algo que desplaza al lado en la parodia, su efecto de humor, y el hecho de la carcajada, un signo de ese desplazamiento del sentido donde, al final, ocurre algo verdaderamente serio. En *El Sol* la parodia no es la mera imitación burlesca de un modelo, sino canto paralelo, y como dice L.L. en una entrevista posterior: "la parodia es la *estética del hijo*. Y podría decirse con Nietzsche que cuando empieza la parodia empieza la tragedia. Y con Marx que "la historia se da primero como tragedia y luego se repite como parodia".

En los años 70 -en tiempos de una Buenos Aires sartreana donde la *función social de la literatura* implicaba el compromiso militante- frente al *fatum*, el destino trágico de la historia política del país, L.L. escribe *El Solicitante descolocado*. (Aquí *el sol* evoca la separación de los hermanos y la dispersión familiar). La presión de la época lo empuja a un estilo grotesco que recicla la poesía gauchesca logrando un nuevo género literario: el grotesco criollo del gaucho urbano, una suerte de Napoleón en el manicomio de la violencia política. Aun así, causa gracia el personaje del antihéroe y permite desde entonces una versión del Martín Fierro como el "clown desgarrado".

Finalmente es la parodia entonces de *El Sol* como estética del hijo, pero más aún parodia como fórmula donde *la risa sangra por la herida*, es decir de *lo tragicómico* como una nueva versión de la experiencia del lenguaje.

En ese sentido observemos que la comedia dio paso a la parodia, un *decir-de-lado*, modo que el escritor tiene de responder a "la angustia de las influencias" que en Harold Bloom remite a un fantasma de originalidad, a una pasión por ser excepción y decir primero. Entonces, parodiar al precursor es aceptar que existe el otro como antecedente. El "Yo" queda así elidido. Escribimos desde esta angustia en busca de una "repetición, original".

Véase Borges negando a Macedonio como precursor, hasta el momento de su discurso de despedida en su entierro donde confiesa: "yo por aquellos años lo imité, hasta la transcripción, hasta el apasionado y devoto plagio". O a Oscar Masotta frente a la Escuela de Lacan, en París diciendo: "parodia y comedia habían terminado por trazar el sendero de

una experiencia que era nuestra y original...". O el mismo Lacan cuando observa en la obertura de sus *Escritos*, que a la pregunta por su estilo —*mock heroic* dirá J.-A. Miller, para plantear la función del bufón — responde un objeto que es una invención singular. Aunque parodie a Freud, Lacan se refiere ahí a la literatura (la poesía de Alexander Pope).

¿Incógnita develada? El desplazamiento de un objeto indecible, causa de la satisfacción, es una verdad que se desplaza en la trama como ficción. Este procedimiento del sentido en la literatura es un trayecto que va del autor al lector, mientras que en el psicoanálisis pone en relación al sujeto con el Otro, lugar del inconsciente.

Vacilaciones

Volviendo a ese pasaje de la verdad trágica a la ficción de la parodia, ese desplazamiento en ambos cuentos tiene un punto en común que es la simulación como forma de alienación y separación a un sentido: en *Marta Riquelme* es la singularidad de una hija que deviene mujer por separación del sentido del árbol familiar —la alegoría de un magnolio— por el acto incestuoso.

En el personaje de *El Sol*, un escritor sidoso accede a su separación en el corte de una madre real por la vía de la parodia: dice burlando, en paralelo. Estilo de un hijo que acepta su antecedente y al reconocerlo libera su risa como signo de un goce perdido. Dice Germán García a propósito del hermano Osvaldo Lamborghini: "pasó por esa automutilación primordial que, para Jacques Lacan incorpora el lenguaje; pero no logró llegar al otro momento: cuando descubrimos la comedia del malentendido, que sostiene la literatura más allá de sus cultores, y a través de ellos"

En todos los casos, la tragedia del goce se puede desplazar ya por la escritura literal como por el uso del inconsciente en psicoanálisis hacia la risa, el humor, la alegoría o la parodia. Se trata entonces de la otra satisfacción que hay en escuchar, leer, escribir. ¿Pero qué hacer hay en esa vacilación entre sonido y sentido? Ya como síntoma o como puro placer, el tratamiento de ese goce tiene políticas diferentes.

El "sí" de la poesía y el psicoanálisis

¿Qué diferencia la *función poética* del lenguaje en literatura y la *función del escrito* en psicoanálisis?

Esta pregunta abre el límite que se traza entre dos campos conceptuales y diferentes operaciones de lo simbólico del lenguaje sobre lo real de los cuerpos. Abertura entre el sentido que las palabras crean y el goce de los afectos que esas mismas palabras producen.

La *experiencia literaria* se dirige hacia la creación de una ficción verdadera por el hecho de leer en un texto los fantasmas del lector más allá del autor. Su eficacia radical supone que en la pura función poética, creacionismo signifiante que cava un vacío central en el texto —la obra es ahí un arte— alguien se identifique. Ese alguien comienza a habitar el texto, se apropia de ese objeto que produce satisfacción. La lingüística estructural de Roman Jakobson definió la *función poética del lenguaje* en términos de aquella transformación que excede al campo de la poesía —el verso como figura fónica que se repite en metro, aliteración, rima, etc.— y hace surgir en el mensaje una creación metafórica, un sentido nuevo como arte verbal. Función que va más allá de la comunicación y que transforma al emisor y al receptor a partir de hacer vacilar al significado como referente. La experiencia literaria implica sobre todo una transmisión de esa vacilación del referente por la narración (ficcional o realista) pero que siempre trastoca al autor y lector, localizado en su fantasma, la máquina donde se suelda el sonido al sentido.

La *experiencia analítica* apunta a la función de lo escrito, desde la entrada cuando en el discurso se "escucha" el signifiante que permite "leer" el inconsciente y la significación vertida por el fantasma. Escuchar y leer hasta el límite de un atravesamiento, donde se suelta la satisfacción que estaba fijada en los significantes que comandaban la vida de alguien. Se podría decir que se escribe "para vengarse de haber leído tanto" (Macedonio Fernández) ya que se leyó el inconsciente hasta su punto de ilegibilidad que empuja a "escribir" un estilo que no estaba antes.

Esta función de lo escrito en psicoanálisis será una variable (x) que permite en un relámpago final escribir la letra. El fin del análisis supone una salida para cada uno que pase por la experiencia que se hace transmisible en términos de un testimonio de la transformación del sujeto (\$) en su relación al inconsciente como "lo leído" (A). Luego en un segundo tiempo como "lo escrito", no como poesía, sino como algo que hace de él un poema, su letra como objeto (a), soporte material de su discurso.

En la traducción que hiciera Oscar Masotta del texto

Radiofonía y televisión de Jacques Lacan, aparece un llamado a pie de página esclarecedor. Se trata de cómo se articula el goce al sentido en ese neologismo condensador: gocesentido.

Dice Lacan: "Puesto que estas cadenas no son de sentido, sino de goce de sentido, a escribir como usted quiera conforme al equívoco que constituye la ley del significante". Masotta traduce, es decir decide de la ambigüedad y utiliza la palabra gozo-sentido en francés: "jouis-sens, paranomasia que condensa varios semas: la *jouissance*, el gozo; *je jouis*, yo gozo; *sens*, sentido; *j'ouïs*, yo oí; y además, en el interior de la palabra francesa hay un *oui*, un sí".

Esta implicación anotada por Masotta en la frase de Lacan es diferencial con respecto a lo que se juega en el hecho de hablar en psicoanálisis y en cualquier otra experiencia de lenguaje. Ese "sí" implica que quien se escucha –responde con un performativo, y se sitúa como sujeto de la enunciación, responsable de sus dichos.

La versión española literal sería: "audio (sí) gozo sentido". Oír y gozar del sentido es lo que se hace en la poesía, y también el analizante cuando en la asociación libre apela a encontrar el sentido. Pero el acto analítico hace surgir este Sí como modo de separar la soldadura del sonido al sentido. Se diferencian entonces dos operaciones del sentido: *el sí del poeta* y *el sí del psicoanálisis*, diferencia esencial ya que en un análisis el sí del analizante implica

consentir a su causa referente vacía. De ese modo, el analizante *escucha* el significante, *lee* el inconsciente para separar sentido de sonido y así obtener un resto de *satisfacción* que se pierde y permite mudar el sufrimiento a otro goce.

La frase de Paul Valery citada por Lamborghini "la poesía es una vacilación entre el sonido y el sentido" nos permite hacer esta diferencia: el "sí" de la poesía es la creación de una *satisfacción entre sonido y sentido*, mientras que el "sí" del psicoanálisis, una vez pronunciado al final de la experiencia, será una *separación del sonido como lo más real del sujeto y el sentido de su novela trágica*.

Pasaje *sui generis*, de un gusto por la épica trágica a la estética de la parodia, para despejar el horizonte hacia una ética nueva.

(*) Versión corregida y ampliada de la intervención leída en las jornadas "Autopistas de la palabra-psicoanálisis y literatura" organizada por la SEA –Sociedad de Escritores Argentinos- Biblioteca Nacional, junio 2005.-

BIBLIOGRAFÍA

- Ezequiel Martínez Estrada, *Marta Riquelme*. Ed Losada, Bs.As. 1996.
- Guillermo Enrique Hudson, *Marta Riquelme. Los inundados*. Ed Eudeba, 1955.
- Leónidas Lamborghini, "El Sol", en *La experiencia de la vida*. Ed.Santiago Arcos,2003.
- Leónidas Lamborghini, *El solicitante descolocado*. Ed De la Flor, 1971.
- Leónidas Lamborghini, *El poder de la parodia*. En www.literatura.org
- Jacques Lacan, *Intervenciones y textos 2*. "Homenaje a M. Duras". Ed Manantial, 1988.
- Jacques Lacan, *Radiofonía y Televisión*. Ed. Anagrama, 1977.(página 94)
- Horacio Gonzalez, *Restos Pampeanos*. Ed Colihue, 1999.
- Germán García, *Fuego amigo*. Ed Grama, 2003.
- Germán García, "Psicoanálisis y Literatura" en *La virtud indicativa*. Ed Colección Diva, 2003.
- Oscar Masotta, *Ensayos lacanianos*. Ed Anagrama, 1980.
- Ricardo Gandolfo, "El síntoma de la poesía". En *Etcétera*, N°50, 2004.
- César Maza, *La lectura y sus dobles*. El espejo ediciones, Córdoba, 2005.
- Ricardo Piglia, "Los sujetos trágicos". En revista *Virtualia* n°8.
- Roman Jakobson, "Lingüística y poética". En *Ensayos de lingüística general*. Ed Planeta.1985.