

Mesa Redonda

Presentación de lo irrepresentable

*José Emilio Burucúa, Raúl E. Levín
y Darío Sor*

Dra. Virginia Ungar: Están con nosotros el Profesor José Emilio Burucúa, el Dr. Raúl E. Levín y el Dr. Darío Sor. Hablarán en el orden mencionado.

El Profesor José Emilio Burucúa es profesor de Historia Moderna en la Universidad Nacional de San Martín, Director de la Maestría de Historia del Arte en la misma. Le ha sido concedido el Premio Konex de Platino de Ensayo de Arte de este año. Voy a mencionar nada más que tres de la obras que tiene escritas, *Corderos y Elefantes, sobre la sacralidad de la risa entre los siglos XV y XVII; Historia, Arte y Cultura de Aby Warburg a Carlo Ginzburg, y Ensayos Warburguianos*, que es un libro que todavía no ha aparecido y está en prensa.

PROF. JOSE EMILIO BURUCUA

Muchas gracias por haberme invitado a participar en esta mesa. Me voy a centrar en Aby Warburg, este inmenso historiador, muerto en el año 1929, cuya obra entró en una suerte de eclipse o de latencia y ha sido resucitada en los últimos quince años y puesta en circulación de una manera muy intensa. La primera traducción inglesa de la obra es del año 1999, eso les da la pauta de hasta qué punto es un historiador de hoy. Su pensamiento ha dado motivo a toda una serie de debates y de discusiones, a partir de 1986, año en que Ernst Gombrich –otro gigantesco historiador del arte– reeditó una biografía intelectual que él había escrito sobre Aby unos años antes y que había pasado inadvertida. 1986 es la fecha en que Aby Warburg vuelve a la palestra.

Me voy a referir muy brevemente a su teoría de la cultura y a su concepto de la *Pathosformel*, porque me parece que estos son instrumentos, herramientas fundamentales para entender el problema de la representabilidad o irrepresentabilidad de algunos fenómenos históricos, como el caso de la Shoá. Sintéticamente, la teoría de la cultura de Warburg postula la existencia de lo que él llama *Denkräume* –espacios o distancias para el pensamiento.

Aby Warburg entendía que los hombres disponemos de ciertos umbrales que nos separan de los objetos que procuramos entender o manipular. Esos umbrales o distancias serían básicamente dos: lo que él llama el umbral o *Denkraum* mágico y el umbral lógico-racional, propio de la ciencia y del saber práctico. Warburg nunca expuso esto como teoría de la cultura, sino que uno lo encuentra desparramado entre sus numerosos ensayos, que son textos no demasiado dilatados. El más largo ensayo que él escribió no tiene más de cuarenta páginas y es sobre Martín Lutero y el problema de la Astrología y el Pensamiento Mágico en los tiempos de la reforma en Alemania. Este es el ensayo más largo. De manera que uno tiene que ir a bucear en esa obra. Así como él nunca da una definición tan estricta de qué es lo que entiende por *Denkraum*, sino que usa la expresión directamente, Gombrich pensó que había cierto evolucionismo en Warburg. Es probable que ese fuera un polo dentro de la construcción de Warburg, en el que intentaba explicar cómo entendía la cultura humana. Pensaba Gombrich que quizá el primero de los *Denkräume* que aparecía en la larga historia humana sería ese *Denkraum* de la magia. Luego se habría construido fatigosamente el otro *Denkraum*, el que implica una distancia mayor respecto de los objetos, que sería el de la racionalidad científico-tecnológica.

Hoy gracias a los trabajos de Didi-Huberman, uno de los pocos historiadores que ha tratado de iluminar la historiografía con la teoría psicoanalítica, y lo ha logrado, escribió dos libros fundamentales sobre Aby Warburg, el de 2002 se llama *L'image survivante*. En 2004 publicó un libro que nos concierne, que se llama *Image malgré tout*, donde toma el problema de la Shoá. Didi-Huberman piensa que esos dos umbrales nacen simultáneamente, están siempre coexistiendo. Es mayor la energía que requiere el mantenimiento del *Denkraum* de la lógica científica respecto del de la magia. En realidad cuando se desmorona el *Denkraum* de la lógica científica por las crisis de las sociedades (las crisis sociales rápidamente atacan las formas superiores construidas por el *Denkraum* de la lógica científica), habría un

reaparecer con mayor fuerza del umbral de la magia que ocuparía el primer plano de la escena.

Warburg había visto esto muy claro en el caso de la disolución de los grandes sistemas de la civilización antigua. Allí se habían alcanzado despliegues extraordinarios del *Denkraum* de la lógica científica. Incluso en el plano de la política, pensando en el áureo siglo II DC, donde se constituye ese orden de la *Romanitas* en todo el mundo mediterráneo. Esto entraría en una crisis terrible y angustiosa a partir del Siglo III que va a durar hasta las Invasiones Bárbaras, en donde se produce un enorme tembladeral, un desmoronamiento de las formas más elaboradas y más complejas del *Denkraum* científico-tecnológico.

Lo interesante es que Warburg, siendo un historiador del arte no le asigna al arte el papel que uno podría esperar. El arte ¿establecería algún tipo particular de *Denkraum*? No es así. El arte hace posible el paso de un *Denkraum* al otro de la manera menos traumática posible. El arte consigue esto porque está construido sobre la base de la otra gran noción, la categoría que Warburg acuña es la de *Pathosformel*. Warburg en ningún momento dice lo que es la *Pathosformel*, pero él usa constantemente esta noción. La *Pathosformel* sería un conglomerado de formas representativas y significantes, históricamente determinado en el momento de su primera síntesis. Es decir que para Warburg esto es importantísimo, la *Pathosformel* tiene una determinación histórica, no es un arquetipo atemporal. Refuerza la comprensión del sentido de lo representado mediante la inducción de un campo afectivo donde se desenvuelven las emociones precisas y bipolares que una cultura subraya como experiencia básica de la vida social. Cada *Pathosformel* se transmite a lo largo de las generaciones que construyen progresivamente un horizonte de civilización; atraviesa etapas de latencia, de recuperación, de apropiaciones entusiasmadas y de metamorfosis. La *Pathosformel* es un rasgo fundamental de todo proceso civilizatorio históricamente singular. Warburg estudió en particular lo que podríamos llamar el mapa de las *Pathosformeln* en la civilización occidental y de origen mediterráneo. Sobre todo se obsesionó con una de las *Pathosformeln* que va a estudiar a lo largo de toda su vida, que es la de la Ninfa. La presencia de esa mujer joven, dinámica, que en su movimiento deja flotar la cabellera y muestra la vestimenta que se adhiere al cuerpo. Sería el emblema mismo de la vida en su etapa de mayor esplendor. Warburg descubrió cómo alrededor de esta representación hay una serie de emociones polares

que se adhieren y que se logran representar de alguna forma, controlar, establecer una distancia, siempre variable. La Ninfa entra en un estado de latencia a partir de la disolución de los imperios antiguos y va a reaparecer con fuerza en el Siglo XV, para él es el rasgo distintivo de lo que se podría llamar El Renacimiento o El Revivir de lo Antiguo, como lo dice Warburg. Sigue los rastros de la Ninfa y llega hasta el Siglo XX donde la ve en la fotografía, en el cine, siempre metamorfoseándose. Así compuso una especie de Atlas de las *Pathosformeln* características de Occidente, la Ninfa, el Héroe, el Sufriente. A este Atlas lo llamó *Mnemosyne*, le dio el nombre de la Diosa de la Memoria.

Disculpeme que salte así, pero la idea es que las *Pathosformeln*, cuando se pone en riesgo el umbral científico-tecnológico, son las que permiten que lo que nosotros hemos dominado en el plano de la lógica, pueda ser transferido a ese otro umbral mágico sin que caigamos en un abismo o en un foso que haría completamente irreconciliable un *Denkraum* con el otro. A su vez, cuando se empieza a construir la ciencia cuantitativa de Occidente a partir del Siglo XVI, también las *Pathosformeln* van a ayudar en ese proceso de ilustración o de iluminismo creciente de la racionalidad. El arte siempre cumple ese papel de puente. La idea que he tenido es la de ver si la irrepresentabilidad de los traumas no tiene algo que ver con la imposibilidad de utilizar finalmente el repertorio de *Pathosformeln* a nuestra disposición.

Lo que intenté hacer en un artículo que publiqué en la Revista *Ramona*, y que va a aparecer en los *Ensayos Warburgianos*, es tratar de hacer una clasificación de las representaciones a las que ha dado lugar el trauma de la Shoá, y ver hasta qué punto cada una de esas cinco grandes clases de representaciones de la Shoá tratan de apoyarse en alguna de las *Pathosformeln* disponibles y, cuando llegan al núcleo del trauma (sería la eliminación física, la cámara de gas), las *Pathosformeln* no dan abasto. Las *Pathosformeln* no aparecen como posibles matrices de representación. Si esto es cierto implicaría que el trauma histórico de la Shoá no solamente aniquiló el umbral de la ciencia y de la tecnología al vaciarlo de sentido, sino que también habría aniquilado el otro, el *Denkraum* mágico. Este también habría quedado hecho añicos por el trauma de la Shoá.

Esta sería una discusión, cómo las *Pathosformeln* son construcciones históricas, esta imposibilidad o esta dificultad radical de representación del trauma estaría siendo testimonio de la búsqueda

de la construcción de *Pathosformeln* nuevas para decir eso que hasta ahora no se pudo decir.

Cuando escribí este artículo en el año 2001 pensé que todavía se estaba en esa fase en que no se habían encontrado *Pathosformeln*. Y traía a colación unas fotos que ví como el momento de mayor aproximación a ese agujero negro de la Shoá, que son unas fotos que utiliza Didi-Huberman en este libro nuevo suyo, *Image malgré tout*. El cree que ahí se estaría dando el germen de alguna forma de lo representable. Todavía no se ha plasmado pero en esas cuatro fotos terribles estaría el comienzo de esa representación de lo no humano de lo humano, a lo que se refirió Primo Levi en su texto *La Tregua*.

Hice esa clasificación de cinco grandes categorías. Voy a llegar a la última de las categorías, que son las fotos testimoniales. Cuando se saca una foto uno cree que es automático, que no hay ninguna *Pathosformel* en juego, pero no es así. En nuestra forma de encuadrar, de organizar la imagen que vamos a tomar está la proyección de aquellas *Pathosformeln* que nos han sido inoculadas desde nuestra más tierna infancia por la educación, por el mundo de las imágenes que nos golpean cotidianamente. Esa es la forma de transmisión de las *Pathosformeln*. Rara vez hay una forma explícita de transmitir las.

Lo que quería traer son las imágenes. Están tomadas por los victimarios de la Shoá. ¿Qué es lo que han proyectado al tomar esas imágenes, al registrar ese asesinato colectivo que se estaba cometiendo? Esta es una de las fotos de lo que se llamaba el playón de la llegada, ahí se hacía la clasificación de las personas. Esta es una de esas fotos que sacaron los oficiales de la SS. Es una manera bastante característica de hacerlo, éste es un ejemplo entre muchos. Hay una muchedumbre donde el individuo es totalmente indistinguible y tiene algo de ganado, de animal en la representación, y eso es lo que procuraban hacer. Esa era la forma en la que se consideraba a las personas, que no habían traspasado el umbral de lo humano. Aparece con frecuencia eso. En la que sigue se puede ver una radical humanidad en todos los personajes, a pesar del horror que se ve. En la mujer que está en una especie de trance, en el niño que protesta y que parece asumir una cierta rebeldía y en esa niña completamente paralizada por el miedo. Creo que el objeto mismo que quería ser degradado por quien sacaba la foto, se impone en su extraordinaria profundidad. Las que siguen son imágenes ya no sacadas por los verdugos sino que son las únicas que tomó un miembro del *Sonderkommando* de Auschwitz, se llamaba Alex; él logra sacar cuatro fotos. Una de las fotos está

tomada desde adentro de la cámara. Es el momento en que unas mujeres van a acceder al recinto. Otra de las fotos, que él tomó es cuando se sacan los cadáveres y se va a proceder a mandarlos a la cremación. Una cosa que a uno le extraña de estas tomas es el problema del horizonte, del estallido del horizonte. Si bien en la otra tenemos un horizonte hasta cierto punto (aunque hay una capa de vapor y humos que nos impide pensarlo). La que sigue es una foto en la que ha habido un estallido de todas las variables de la representación, que son las cabelleras de las mujeres. Quizá las de Alex son terribles porque son las que más se acercan al agujero negro. Pero esta otra también es devastadora, la de las cabelleras. Esa conmoción que nos provoca ver esa imagen se debe a esa inhospensabilidad que radicaría en esta ausencia de *Pathosformeln* de nuestra memoria, de nuestro pasado, de la acumulación de nuestro conocimiento y nuestra sensibilidad. Conocimiento no sólo intelectual sino emocional que no puede describir esto.

Esto era lo que yo les quería presentar y si bien en 2001 pensé que todavía estábamos en el estadio de la irrepresentabilidad, hay una serie de argumentos que me llevan a pensar que Didi-Huberman tiene razón al decir que en la experiencia de Alex, en el riesgo espantoso corrido por ese hombre, está el esfuerzo mayor por tratar de representar. La intención fue sacar esa foto para que lo que ocurría allí se conociera. No saber o no querer saber lo que allí ocurría es un poco difícil. Con esas dos tomas, se puede llegar a reconstruir lo que sucedía. Sin embargo Didi-Huberman piensa que en ese gesto estaría la posibilidad de dar cuenta realmente de lo que allí ocurrió. Esto es todo.

Dra. Virginia Ungar: Damos las gracias al Dr. Burucúa por su excelente y clara exposición. También tan evocativa y motivadora para querer saber más acerca de esto.

Ahora vamos a escuchar al Dr. Raúl E. Levín. Todos lo conocen pero lo voy a presentar igualmente. Es Miembro Titular con función Didáctica de nuestra institución, Profesor del Instituto de APdeBA, ex Presidente, ex Director del Departamento de Niños y de Adolescentes, actual Director de la Comisión de Biblioteca y Publicaciones y también actual Director, junto con la Dra. Zac de Filc del Curso de Especialización de Psicoanálisis de Niños y Adolescentes.

DR. RAUL E. LEVIN

Muchas gracias. Antes de comenzar quiero decir que me quedé estremecido con la presentación de Burucúa. El es un referente intelectual muy importante para mí. Cuando yo estaba escribiendo mi libro sobre el dibujo y la perspectiva, tenía como apoyo teórico a historiadores y teóricos del arte, como Gombrich y Panofsky, y a través de los libros de él me di cuenta que en realidad pertenecían a una misma escuela, que yo no conocía, que es la de Aby Warburg. Esto me permitió integrar conocimientos.

Suscribiendo esta propuesta paradójica de sostener un discurso sobre aquello no habilitado a ser expresado mediante la palabra, me limitaré a exponer algunas notas quizás algo dispersas que insinúan posibilidades de reflexión sobre nuestro tema.

No sugiero siquiera en tanto utopía que pueda llegarse a una aproximación final con pretensiones conclusivas. Pero si nos vamos a referir a situaciones extremas que indudablemente aluden a lo más aberrante y destructivo de la condición humana, en tanto psicoanalistas no podemos eludir la búsqueda de interrogantes y respuestas. Y no queda otra alternativa que apelar a la enunciación en términos de lenguaje.

En esta ocasión volveré sobre presentaciones más relacionadas con el tema, pero fundamentalmente apelaré al texto freudiano “Más allá del principio del placer” (1920), como soporte de una reflexión que contribuya a la posibilidad de teorizar psicoanalíticamente sobre esta disponibilidad a veces impensable del sujeto humano, al ejercicio no solamente de fantasías sino también de conductas con efectos en extremo destructivas para sí mismo y sus semejantes.

“Simiente de lobo”

En un trabajo anterior, me basé en un poema de Paul Celan titulado “Simiente de lobo”,¹ para referirme a la operación del victimario de conductas aberrantes mediante la que se destituye a la víctima de su condición de semejante, desconociendo la entidad de su discurso. De tal manera, con la invalidación de su palabra, la víctima pierde su condición de otro del otro, quedando sumido en el más aterrador de los aislamientos, que es ser desconocido en su condición de sujeto. Al

¹ Levin, R. E., “Simiente de lobo”. *Psicoanálisis APdeBA*, Vol. XXII, N° 2, 2000.

no ser reconocido como semejante por el victimario, éste puede ejercer cualquier acción sobre la víctima, a la que además no se le otorga palabra que valide posibilidad de apelación (y como veremos, de testimonio). Su palabra no será escuchada, porque no existe escucha de una palabra que en tanto tal ha sido depuesta.

No hay recurso para transmitir la vivencia de ser sin otro, en tanto efecto de la mencionada operación de desconocimiento de la condición de sujeto. La víctima podrá hablar, pero una eventual escucha que asignara a su palabra entidad discursiva, invalidaría la transmisión de la vivencia de no ser otro para el otro. Tal la paradoja trágica del discurso-imposible de la víctima.

El poema de Paul Celan transmite en forma desgarradora esta destitución de la condición de sujeto por parte del victimario, y la aterrizante corroboración de que éste puede usufructuar su propio discurso para desconocer el de su víctima. Incluso el discurso del victimario puede transitar el mismo idioma, y ser tanto o más refinado que el de la víctima. “Madre, ellos escriben poesía”, reitera el poeta casi como una muletilla.

En dicho trabajo intenté referir la operación de destitución de la condición de sujeto de la víctima, a la diferencia de fuerzas entre pulsión y discurso. De la desproporción de magnitud y de la compleja relación entre Tánatos y Eros, deriva la posibilidad de que la pulsión de muerte encarnada en el victimario arrase con la condición de semejante que supone un otro sujeto-hablado. Esta operación de despojo que coloca al otro en condición de víctima, no es patrimonio solamente de sujetos particulares sino que puede hacerse extensivo a toda una comunidad.

“...ellos escriben poesía”. Desde la víctima hay una tajante división entre aquellos usurpados de su condición humana, y la de quienes se la arrogan. Son “nosotros” y “ellos”. Es la división que Primo Levi enuncia en el título de uno de sus libros: *Los hundidos y los salvados*.

Desde luego el victimario ni siquiera plantea un “ellos”, ya que la víctima no es considerada semejante.

El carácter pulsional que opera en la destitución de la condición de sujeto de la víctima pone de manifiesto la fragilidad y la ubicuidad del lenguaje para contrarrestar los efectos de Tánatos. Hasta podríamos alegar su oportunismo. Es el mismo discurso el que designa desde el victimario, lo que en la víctima es la tajante e inapelable división entre “nosotros” y “ellos”, “hundidos” y “salvados”.

El papel que ocupa la pulsión en estas situaciones de destructividad extrema que la historia de la humanidad se empeña en corroborar, es alojada por el poeta en el mismo título del poema: “Simiente de Lobo”. Al escribir mi ya mencionado trabajo, y como forma de denotar en lo posible la imposibilidad de metaforizar la vivencia de la víctima —no hay metáfora sin otro—, reiteraré como título tal cual el del poema, solamente encomillándolo.

No puedo dejar de consignar el título de una película de Bergman sobre la temática víctima-victimario, en el que también está incluido lo pulsional, como en el del poema de Paul Celan: *El huevo de la serpiente*.

Cuando en psicoanálisis nos referimos a la pulsión, lo estamos haciendo en términos especulativos. En “Los instintos y sus destinos” (1914),² Freud se refiere por un lado a la pulsión como “nuestra mitología”, pero también la considera como un pilar necesario para construir sobre él el edificio de la teoría psicoanalítica.

En los años siguientes a la escritura de dicho texto, el desarrollo de la teoría y de la clínica lo llevará a formular una concepción de la pulsión que pueda dar cuenta de esa condición tan inquietante del humano, como lo es la expresión de una extrema destructividad que puede alcanzarlo tanto a sí mismo como a sus semejantes.

En 1920 escribirá “Más allá del principio del placer”, uno de sus trabajos más aventurados y complejos, en el que plantea un nuevo modelo pulsional, considerado por muchos como uno de sus conceptos más polémicos. La introducción de la pulsión de muerte es reconocidamente una fuente de controversia. Pero lo es más todavía, a mi juicio, el planteo del modelo que relaciona ambas pulsiones, Eros y Tánatos. Es de una complejidad y una asimetría que no existía en las anteriores teorías pulsionales. La desproporción entre pulsión de vida y pulsión de muerte es tal, que la segunda en definitiva en forma inexorable e irreductible va a triunfar sobre la primera. Me atrevo a decir que se trata de un modelo pulsional que a diferencia de los otros, está más próximo a una concepción monista que dualista (aunque no es esto lo manifestado por Freud en su texto).³

En el próximo apartado me voy a permitir un breve ensayo, casi

² Freud, S. (1914) Los instintos y sus destinos. *O. C.* Tomo XIV. Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1979.

³ Freud, S. (1920) Más allá del principio del placer. *O. C.* Tomo XVII. Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1979, págs. 48 y 51.

un comentario, sobre ese texto, para sustentar en él la posibilidad de conceptualizar lo que mencioné anteriormente relacionado al poder de la pulsión sobre el lenguaje, considerando a éste el representante de Eros, en una relación desigual ante Tánatos.

Creo que el carácter abierto y provisorio de “Más allá del principio del placer”, permanentemente advertido por Freud a su lector, habilita a que de él puedan efectuarse re-lecturas de las que se desprendan nuevas posibles comprensiones.

Pulsión de vida (Eros) y pulsión de muerte (Tánatos)

Cuando en “Más allá del principio del placer” Freud dice que la pulsión de muerte es inexorable en el cumplimiento de su fin de retornar la vida a lo inorgánico, sitúa a Eros como un mero “rodeo” que sólo retrasa dicho implacable destino.

La pulsión de vida, en tanto disponibilidad de “ligaduras” que demoran la desintegración propia de la vuelta a lo inorgánico, se representa en el lenguaje. No en cualquier lenguaje, no el de los animales, sino en el humano admitido en la metáfora, el que instaura la condición de sujeto.

Eros no refiere a la vida biológica, sino a la vida del sujeto, habilitada e instituida por el lenguaje.

La vida biológica puede siempre ser reducida a lo inorgánico: la medicina puede describir (lo hace) la composición fisico-química de nuestro cuerpo viviente en su porcentaje de agua, sal, minerales... O proteínas, carbohidratos, grasas. Pero no puede definir la vida del sujeto.

Los ejecutores de acciones aberrantes ignoran a su víctima en su carácter de sujeto. Los reducen a objeto, vivo pero despojado de su condición humana. Mencionando el cuerpo reconocido por la medicina, vale recordar los experimentos que se han realizado en los campos de exterminio con centenares de víctimas, como si fueran animales de experimentación.

A esta deposición de lo humano de la víctima, por la que no se la considera un semejante, se han referido muchos: Ellie Wiessel, Theodor Adorno... Antes de la muerte biológica, han matado la condición de sujeto.

Cabe aquí una reflexión: en psicoanálisis, aun desde sus diferentes corrientes, hay acuerdo en que la constitución del sujeto se supone en la existencia de un otro semejante. Podríamos entonces hacer el

siguiente ejercicio lógico: si un sujeto desconoce la condición de sujeto de otro, ¿no cesa en el primero, en este caso el victimario, también ese atributo que define lo humano, ya que no está ante un semejante? Importante tema que debemos discutir, ya que refiere a si no hay “momentos” o “estados” en que lo que define “lo humano” de una persona queda cancelado. Situación que por supuesto, alcanzaría al victimario.

Uno de los problemas de la invalidación del lenguaje de la víctima, es que el aislamiento que deriva de esto, por definición no podrá admitir un testimonio en términos narrativos. Queda aislada no sólo del otro, sino también de su propio lenguaje. La metáfora no podrá aludir a esa vivencia, sólo podrá encubrir esa verdad de ser objeto-no sujeto. Tal los problemas de transmisión de sus vivencias de las que nos estamos ocupando en esta ocasión.

Entiéndase: no es que la víctima no pueda hablar. Es que sus palabras no serán escuchadas, ni siquiera oídas. La víctima asiste a la tragedia de su transformación a una no-vida en tanto sujeto.

Como imagen de lo que es este despojo del reconocimiento del otro de lo humano del sujeto, me parece extraordinario, y quizás anticipatorio, el cuento *La metamorfosis* de Kafka. Gregorio Samsa, su protagonista, se va convirtiendo en cucaracha y no deja de reflexionar. Pero esto es para sí. El otro (su familia) no escucha, no oye, no lo reconoce, lo desconoce en tanto otro-sujeto. Un aislamiento atroz. Y no hace falta preguntarse qué destino tendrá una cucaracha si es descubierta.

En los campos de concentración se ha descrito la figura del que se denominó como *musselmann* (Primo Levi, Giorgio Agamben). Personas que atravesaron su confinamiento reducidas a una vida casi meramente biológica. Cito un testimonio de Amery en la página 41 del libro de Agamben *Lo que queda de Auschwitz*: “El denominado *musselmann*, como se llamaba en el lenguaje del Lager al prisionero que había abandonado cualquier esperanza y que había sido abandonado por sus compañeros, no poseía ya un estado de conocimiento que le permitiera comparar entre el bien y el mal, nobleza y bajeza, espiritualidad y no espiritualidad, Era un cadáver ambulante, un haz de funciones físicas ya en agonía...”⁴

Como dijimos antes, muchos sobrevivientes del campo de con-

⁴ Agamben, G. *Lo que queda de Auschwitz*. Pretextos. Valencia. 2000.

centración decidieron callar y no escribir sobre lo “inenarrable”. Escritores que lo intentaron, quizás sumidos en la decepción de una apuesta total a un lenguaje que a su vez no puede dar cuenta de la vivencia de deposición del mismo lenguaje en que se sustentan, han concluido su vida suicidándose.

También mencioné el intento de Paul Celan en su poema “Simiente de Lobo”: para transmitir la vivencia del “más allá” del lenguaje desde el mismo lenguaje, no solamente presenta rupturas sintácticas sino que incluso quebranta la misma estructura del poema, como si nos dijera: “lector, esto es lo que ocurrió: se desnaturalizó lo humano, se desestructuró el acuerdo implícito acerca del reconocimiento del otro como sujeto, se mató el lenguaje”. Sin embargo, el lector, quizás después de una primera lectura no podrá sustraerse de apelar a “la ligadura” que transforme el desquicio, quizás haciendo del poema una metáfora, o aun estetizándolo para hacerlo admisible.

De esta manera, quise fundamentar en la teoría pulsional del “Más allá del principio del placer”, alguna comprensión acerca del origen posible de esa aptitud del humano de arrasar la condición del semejante, sustentado en la desproporción de magnitud de Tánatos en relación a Eros.

Quiero recordar, porque esto abre un amplio campo acerca del tema que nos ocupa, que en esta etapa de teorización de las pulsiones, las elaboraciones freudianas no provienen solamente de fuentes que ofrece la biología, sino que tienen también una fuerte raigambre en ideas aportadas por la filosofía. Pensemos en la preocupación a lo largo de toda la obra de Kant y Hegel sobre el tema de “lo inefable”.

Si alguien insistiera en la debilidad teórica que frecuentemente se le atribuye a la teoría pulsional, y por lo tanto en la inconsistencia que podrían tener estas argumentaciones para dar cuenta de las conductas quizás más preocupantes por lo destructivas del ser humano, debemos decir que si bien puede ser así, los psicoanalistas no tenemos demasiados fundamentos teóricos para dar al respecto respuestas. Y que no podemos ceder ante el imperativo ético de persistir en encontrarlas.

Y por supuesto esto atañe a todos los que desde diferentes disciplinas, o por el simple hecho de hacerlo desde una sensibilidad solidaria, tengan alguna reflexión que aportar.

Por eso me parece procedente dar algunas muestras de intentos—algunos como se verá distorsionados, quizás defensivos y muchas veces de intención espúrea— hasta otros más elocuentes y originales,

de transmitir de alguna forma algo de aquello que nuestro lenguaje, precisamente lo más elevado que nos define en tanto humanos, está inhabilitado de comunicar.

La transmisión de vivencias de las víctimas

Pasaré revista a algunas experiencias de intentos de presentación de lo irrepresentable de las vivencias de las víctimas de actos atroces. Mi enumeración, como se verá, no será exhaustiva ni ordenada. La idea es introducir al lector en las dificultades de traducir al lenguaje aquello para lo que no hay palabra.

Escritores

Primo Levi relata su parábola como prisionero en Auschwitz, de la que se desprende su inteligencia y su aptitud para sobrevivir. Lo que ahora llamamos “resiliencia”. Era químico de profesión. Emplea una prosa despojada, no emocional, tendiendo a la objetividad, a la poca adjetivación. Premeditadamente elude (dentro de lo posible) la alusión al horror, para tomar distancia y ser lo más racional posible en la descripción de los hechos. Se suicida en 1987.

Bruno Bettelheim fue psiquiatra y psicoanalista. Todos conocemos sus trabajos sobre autismo, editados en el libro *La fortaleza vacía*. Sus descripciones del campo de concentración son prácticamente ensayos en los que recurre a su formación profesional. Se suicida en la década del noventa asfixiándose con una bolsa de polietileno.

Ya me referí a *Paul Celan*. Para transmitir el horror de la víctima apela no sólo a los contenidos del poema, sino que además intenta “transvasar al lenguaje poético algo del desquicio estructural que afecta a las víctimas de acciones aberrantes. Piensa así la posibilidad de transmitir una representación material del aniquilamiento de la mente, incorporando a la estructura de sus textos algo de dicho desquicio”.⁵ Las rupturas a las que recurre en su poesía no intentan crear una metáfora, sino un símil que traslade al lector una experiencia que sea próxima a la de la víctima (veremos luego que éste es un recurso similar al que utilizan los arquitectos especialistas en museos

⁵ Levín, R. E. “Simiente de lobo”. *Psicoanálisis APdeBA*, Vol. XXII, Nº 2, 2000.

del Holocausto). Paul Celan concluyó con su vida arrojándose a las aguas del Sena.

Elegí tres escritores que se suicidaron. Se podrá pensar que mi elección es tendenciosa, que intento dar un tono emotivo a la argumentación. Muchos escritores que escribieron sobre campos de concentración, efectivamente, no se suicidaron. Pero estos tres importantes escritores, tan diferentes entre sí, dan cuenta de que hubo algo insuficiente en lo que intentaron transmitir, y terminaron su trayectoria en un acto que alude a lo que no se puede decir ni escribir: la “materialidad” del cuerpo que muere sólo objeto.

Es cierto, no todos los escritores sobre campos de concentración se suicidaron. Pero fue más común de lo que pensamos. Cito a Elie Wiesel:⁶ “El porcentaje de suicidios entre sobrevivientes es muy alto, especialmente entre los que escriben”.

Hay un excelente trabajo de Rachel Rosenblum cuyo título me parece especialmente expresivo de lo que comentamos: “¿Se puede morir de decir?”,⁷ en el que trata del final trágico de Primo Levi y además del de otra escritora llamada Sara Kofman.

Como un agregado a los argumentos acerca de la casi imposibilidad de una narrativa del que sufrió el confinamiento en un campo de concentración, quiero comentar un incidente quizás no muy conocido entre nosotros. En la década del 90 hace su aparición en Europa un libro sobre el Holocausto titulado *Fragments: Memories of a Wartime Childhood*, que es traducido a diversos idiomas, gana premios de instituciones judías, y se transforma en uno de los libros más vendidos sobre el tema. Su autor es un supuesto sobreviviente de Auschwitz llamado Binjamin Wilkomirski. Poco tiempo después se descubre que ha fraguado estas memorias, no es judío, y vivió en Suiza durante la guerra. El porqué de este fraude nunca se pudo establecer en forma fehaciente.⁸ Pero lo interesante es que quien pudo narrar uno de los testimonios más “verosímiles” haya sido un impostor. Lo “inenarrable” se transforma en algo creíble en una narrativa proveniente de alguien que no atravesó los acontecimientos “invivibles”. El verdadero sobreviviente no podría avalar una auten-

⁶ Wiesel, E. “Confesiones de escritores”. En *Narradores* 3. El Ateneo. Buenos Aires. 1996. Pág. 226.

⁷ Rosenblum, R. “¿Se puede morir de decir? Sara Kofman, Primo Levi”. *Psicoanálisis APdeBA*, Vol. XXIV, N° 1/2, 2002. Págs. 147-176.

⁸ Gourevitch, Ph. “Stealing the Holocaust”. *The New Yorker*, 14 de junio de 1999. New York. Págs. 48-68.

ticidad en un lenguaje que no puede asumirlo. Para el caso, en esa “verdad”, no habría autenticidad. Si hay palabras cuando se trata de lo irrepresentable, hay falsedad. La garantía en ese caso es apócrifa. De todos modos, es interesante corroborar el éxito que puede coronar un intento que a pesar de falsedad, puede dar entrada a la suposición de que puede haber una narrativa diríamos convencional sobre lo que en realidad está ubicado en “el más allá”. (Como veremos algo similar ocurre con una película como *La vida es bella* de Benigni, que apela a recursos narrativos que facilitan la recepción de un espectador desprevenido, a costa de una distorsión de la esencia de los acontecimientos que dice transmitir).

La arquitectura

Los especialistas en museología han intentado (como lo hizo en poesía Celan) aproximar al usuario a las vivencias de desestructuración de la víctima, a través de la creación –valga el oxímoron– de estructuras desestructuradas, para transmitir vivencialmente el avasallamiento simbólico y de valores que sufrió la víctima. El Museo Judío de Berlín, de *Daniel Libeskind*, presenta una planta proyectada en forma de zig-zag, proponiendo un efecto de ruptura a la que el arquitecto llamó una “matriz irracional”. Es un sistema de triángulos que da lugar a formas distorsionadas de la Estrella de David. También en su fachada el edificio presenta fisuras que representan heridas abiertas de las víctimas.

En estos museos se apela al uso de contrastes, la creación de espacios claustrofobizantes, la instrumentación de la luz y de distintos materiales y texturas, para agregar al testimonio objetivo que se exhibe, una experiencia ambiental-emocional que ubique al visitante en un contexto subjetivo más cercano al de la víctima.

Otro ejemplo en ese sentido es el Museo del Holocausto de Buenos Aires. Presenta una escalera que no se sabe a dónde lleva, más bien parece concluir en un abismo. En un artículo del Suplemento de Arquitectura del diario *El Cronista Comercial* del 17 de enero de 1996, se describe al museo como “una caja de resonancia de la memoria”, y a la referida escalera como una referencia a las vías del tren que conducían al campo de concentración.

Como dije más arriba, estos intentos de transmisión del horror, pueden tender hacia una metaforización, o una estetización, o aun a un “acostumbramiento”.

El cine

Debemos considerar en primer lugar el cine *documental*. Las tomas directas que se han obtenido de las escenas más horribles de los campos de concentración, pueden ser por lo intolerables fácilmente descontextualizadas o desnaturalizadas por defensas del espectador ante lo inaceptable. Una película paradigmática de este tipo es *Noche y niebla* de *Alain Resnais*.

La serie *Shoah* de *Claude Lanzmann* no se basa en tomas directas de lo acontecido en el campo, sino en testimonios de terceros, testigos circunstanciales, historiadores, vecinos de las víctimas deportadas y otros. La edición y el armado de la serie desde estas narrativas a las que se agrega el apoyo de un relator, habilitan al espectador a una construcción emocional extremadamente sensible y angustiada acerca del tema, ubicándolo no sólo en la tragedia de la víctima sino también en el contexto social que hizo posible el genocidio.

Las películas comerciales pueden asumirse en una ética transparente de denuncia de lo más aberrante en juego, como es el caso de la película citada, *El huevo de la serpiente* de *Ingmar Bergman*.

Pero también pueden no sólo distorsionar la verdad histórica sino también apelar a lo narrativo, aun en forma de farsa o comedia, para desconocer lo inverosímil e inaceptable de la deposición de la condición de sujeto de la víctima.⁹ De éste tema hablé en una Mesa Redonda en la que participé en APdeBA. La mencionada película de Roberto Benigni, *La vida es bella*, no sólo falsifica la historia, sino que se sustenta en una visión que distorsiona totalmente la situación de la víctima al postular que (como lo dice el afiche que la promociona) “con amor e imaginación todo es posible”, en este caso la salvación de una víctima infantil. Esta frase introduce un argumento de justificación netamente fascista del accionar del victimario, pues hace caer la responsabilidad del crimen sobre la víctima. Porque es como decir que si hubo niños asesinados, es porque les faltó amor e imaginación de los padres. Falacia que nadie puede sostener, y menos la historia, que da cuenta de que sobrevivieron menos del cinco por ciento de los niños de los campos de exterminio. La frase a la que aludimos, remeda una mucho más sintética que todos recordamos en

⁹ Aguinis, M.; Millonschik, C.; Levin R. E., Mesa Redonda, “Auschwitz cincuenta años después. ¿La vida es bella?”, APdeBA, 23 de junio de 1999.

relación a los desaparecidos de la época del Proceso Militar en la Argentina (1976-1983), cuando ante el conocimiento de un secuestro se decía: “por algo será”. El riesgo de este tipo de películas es que no sólo pueden encontrar un aval en personas que buscan en el cine un simple entretenimiento (que en este caso le es habilitado por la posibilidad de negar el horror), sino que además pueden ser suscriptas desde el punto de vista de la ideología política y de mercado. La película de Benigni, ganó un premio Oscar.

*La historieta de Art Spiegelman*¹⁰

Este guionista y dibujante relata los avatares de la vida de su padre, sobreviviente de un campo de exterminio. Alude a sus trastornos de carácter y a las marcas imborrables que inscribieron su sufrimiento. Si alguien quisiera discutir desde el punto de vista psicoanalítico los efectos posibles—y quizás los más benignos—de la llamada “resiliencia”, podría obtener aquí un buen material de estudio. El autor logra un impacto muy particular cuando apela a la historieta (con lo que suma a la escritura el efecto de la imagen) y representa el enfrentamiento entre humanos según nacionalidades, religiones, grupos étnicos, como si cada uno de estos agrupamientos estuvieran encarnados en mamíferos de diferentes especies. Hay testimonios de los años y del sufrimiento por el que atravesó el autor para producir esta obra.

El papel de la estética

La estética es una forma de mediación entre sujeto y objeto que permite modular la angustia, provocando un cierto goce que captura al espectador, a la vez que facilita una versión “aceptable” de lo que se supone se transmite. Nos ofrece un “toque”, una eventual “iluminación”, un “flash” que nos detiene antes de llegar a la esencia del contenido ominoso, eludiendo lo intransmisible que es el sufrimiento en el caso de víctimas de conductas aberrantes. El “Guernica” de Picasso o “Los horrores de la guerra” de Goya denotan el acontecimiento al que se refieren, pero también detienen al espectador en un punto límite tolerable y con un efecto de atracción (el “impacto

¹⁰ *Maus I y II*. Emecé Editores. Buenos Aires. 1997.

estético”), muy alejado de la vivencia inaceptable e irrepresentable que sufrió la víctima.

La expresión plástica

Es un campo extenso, pleno de problemas en cuanto a la posibilidad de representación del sufrimiento de las víctimas, si nos atenemos a lo comentado en este trabajo. Habría que explorar cuál es el alcance de esta forma de expresión, ya que al no admitir la metaforización debe apelar a otros recursos. Entre nuestros pintores, quisiera destacar la calidad y fuerza expresiva de la obra de Carlos Alonso en el intento de transmitir la materialidad del sufrimiento.

Entre los recursos a los que se puede apelar para expresar esta temática, José Emilio Burucúa¹¹ nos introduce al concepto de *Pathosformel*. “(...) El concepto de *Pathosformel*, que Aby Warburg, acuñó a lo largo de su trabajo de décadas en torno al arte del Renacimiento, ha de servirnos en este punto de nuestra reflexión sobre la representación de la Shoá. *Pathosformel*, ‘fórmula expresiva’, es una organización de formas sensibles y significantes (palabras, imágenes, gestos, sonidos) destinadas a producir en quien las percibe y capta una emoción y un significado, una idea acompañada por un sentimiento intenso, que se entiende han de ser comprendidos y ampliamente compartidos por las personas incluídas en un mismo horizonte de cultura”... “Ahora bien, Aby Warburg pensaba que los *Pathosformeln* eran los instrumentos sensibles estéticos, del proceso, más amplios que el de la actividad artística”.

Quisiera también mencionar el lugar que al respecto puede ocupar la *alegoría*.

Consideramos que la metáfora (como veremos, diferente a la alegoría) designa un objeto mediante otro que tiene con el primero relaciones de semejanza. Es una forma retórica inherente a la estructura del discurso, próxima a la palabra que sustituye, acentuando y amplificando su efecto emocional o conceptual. Pero como anotamos más arriba, si no hay palabra habilitada para dar cuenta de una vivencia, menos puede pensarse en su (o sus) metáforas.

¹¹ Burucúa, J. E. “Una explicación provisoria de la imposibilidad de representación de la Shoá”. Tema desarrollado en el seminario de capacitación docente realizado en la Fundación Memoria del Holocausto, Buenos Aires, 2002. Págs. 1 y 2.

La alegoría es otra forma de la retórica más relacionada con convenciones iconográficas o culturales. No necesariamente sustituye a la palabra por semejanza, aunque puede tener alguna otra forma de relación lógica con ella. Alude al acontecimiento en términos de acuerdos formales; por eso puede no despertar emociones. Puede apelar a emblemas estatuidos. Puede representar el recuerdo (o la memoria) pero no recrearla. Hasta puede encubrir los sentimientos ominosos derivados del acontecimiento que denotan. Hay códigos compartidos (frecuentemente defensivos) que avalan lo alegórico. A veces se establecen como recurso oficial o político para inscribir una alusión que materialice lo no decible.

El uso al que puede prestarse la alegoría, cumpliendo por ejemplo con una necesidad política contingente a la vez que desconociendo el fondo de horror y perversión de lo que representa, ha derivado en el rechazo de sobrevivientes de campos de concentración o de un público sensible ante determinados monumentos que se erigieron como presuntos recordatorios del Holocausto.

Dibujos de niños

Se conocen numerosas colecciones de dibujos de niños de campos de concentración. Me parece que ante dichos dibujos debemos ser muy prudentes en el caso de avanzar sobre ellos con interpretaciones psicoanalíticas. No conocemos su contexto, y además generalmente han sido producidos en momentos en que aún era posible sostener una cierta estructuración psíquica. No creo que sumida en el horror, una persona pueda dibujar.

Conviniendo en esta postura por la cual hay que ser sumamente cuidadosos en el estudio de estos dibujos, quisiera transmitir una observación que no se refiere al contenido, sino a una cualidad estructural de estos grafismos efectuados en un clima de angustia aún no desestructurante. Si bien no puedo afirmar que lo que voy a describir sea una constante, refiere a una observación frecuente.

Se trata de una disociación entre el dibujo de la persona y el espacio-escenario que la ubica, que la representa en tanto sujeto. Dicho espacio en algún sentido semantiza su relación simbólica con sí mismo y con el mundo. Son especialmente chicos latentes o púberes, habilitados por su desarrollo a graficar este despliegue espacial en el que ensayan epistémicamente su instalación en tanto ser-en-el mundo, quienes en el caso de vivencias extremas desarticu-

lan esta dialéctica graficada entre el individuo y su simbolización representada en el espacio que lo aloja.

La investigadora Ana Luisa Cilimbini, en su trabajo “Memoria y transmisión: el Campo de la Ribera de la ciudad de Córdoba”,¹² dice refiriéndose a la construcción de espacios dentro de las ciudades (citando a González de Castells) que “el concepto de espacio no es simple ni unitario, porque las dimensiones físicas y simbólicas están permanentemente entretejiéndose”. Luego, refiriéndose a los lugares de confinamiento de víctimas de la dictadura militar argentina, alude a la interrogación que surge en el presente acerca de los *espacios clandestinos* que formaron parte de ese pasado reciente que posibilitaron materializar un plan sistemático de secuestro, tortura y desaparición de personas. Cilimbini se va a referir a uno de los campos de detención de estas características que funcionó en el espacio que actualmente ocupa una escuela. Entre los métodos de acceder al imaginario de los habitantes actuales de la zona en relación a los acontecimientos ocurridos en el pasado en dicho campo de detención, hizo dibujar a los actuales alumnos de la escuela su versión de cómo imaginaban dicho campo. Es notorio en dibujos correspondientes a niños de sexto grado (entre 11 y 14 años de edad) que en su representación de la escuela a la que asisten cuando fue centro de detención, aun cuando dibujen figuras humanas, faltan referencias a alguna forma de espacialidad en la que se ubiquen, al menos como la representamos convencionalmente (perspectiva, planos diferenciados, etc.). La pregunta que planteo es si esta ausencia de representación espacial está relacionada a alguna forma de desconocimiento, renegación, o irrepresentabilidad de lo que la memoria colectiva solamente conoce como un saber de que en dicho espacio clandestino ocurrió algo con lo que no hay forma de identificación. Muestran la inhabilidad del psiquismo de apelar a representaciones de vivencias extremas, en este caso, de lo ocurrido con nuestros desaparecidos.

Con las prevenciones que mencioné al principio de este apartado, quiero aludir al dibujo de un niño en el que también se produce una ruptura de la dialéctica entre representación del espacio y la persona que lo ocupa. Se trata del dibujo de un niño del campo de concentración de Terezin, localidad cercana a Praga.¹³ Dicho campo existió

¹² Cilimbini, A. L. Memoria y transmisión: El Campo de la Ribera de la Ciudad de Córdoba, Argentina, Beca de la Secretaría de Extensión de la Universidad Nacional de Córdoba, Beca Social Science R. Council de EEUU (SSRC), 2001.

¹³ Sin Autor. *No he visto mariposas por aquí*. Museo Judío de Praga. Praga. 1996. Pág. 60.

entre los años 1941 y 1944. Era considerado como una parada considerada modelo a donde podrían llevar a los extranjeros para mostrar condiciones más aceptables de las detenciones. Sin embargo los niños que en él vivieron confinados fueron luego deportados a campos de exterminio, y son muy pocos los que sobrevivieron. Además estos niños ya habían sido separados de sus padres y habían sufrido humillaciones extremas. Tenían suficientes indicios como para intuir un destino de terror, aun cuando perversamente eran transitoriamente preservados. El dibujo al que me refiero fue efectuado por un niño de 12 años. Es en realidad una combinación de la técnica de *collage* y grafismo. Se trata de una copia de un cuadro de Vermeer, que como sabemos era un maestro en la construcción de perspectivas y de la iluminación y expresión de sus personajes retratados. A diferencia de los dibujos que obtuvo Cilimbini, en éste el niño crea una perspectiva rigurosa (lo cual no debió ser fácil dada la técnica empleada), pero en el escenario creado en el dibujo, falta la persona, que fue una constante en los cuadros de ambiente cerrado (que fueron la mayoría) de Vermeer. El vacío de este espacio impecable en su representación, es verdaderamente impactante sin la figura de la persona que debía ocuparlo. En su lugar puede quizás detectarse una figura marrón informe, ¿quizás algo semejante al sujeto que “es nada” como la cucaracha de *La Metamorfosis*? Como dije, no quiero ser excesivo en la interpretación, pero tampoco quisiera eludir una hipótesis, que pueda ser punto de partida de nuevas elaboraciones.

Theodor Adorno. Un Auschwitz pedagógico

En relación a la transmisión de la condición y sufrimiento de las víctimas de conductas aberrantes, ya me he referido a que afrontamos una paradoja casi imposible de resolver: por un lado la transmisión incluye su propio fracaso, por otro un imperativo ético nos obliga a contribuir a la prevención de nuevas atrocidades.

Quizás la suma de diferentes opciones de resolución, aún cuando no exitosas por separado, al menos en conjunto puedan aproximarnos a un conocimiento más preciso de la problemática.

Theodor Adorno¹⁴ se fundamenta en los textos freudianos que

¹⁴ Adorno, Th., “La educación después de Auschwitz”. En *Consignas*. Amorrortu Editor, Buenos Aires, 1995, Pág. 80.

nosotros conocemos como “escritos sociales”, los que como sabemos llevan la impronta de la teoría pulsional presentada en “Más allá del principio del placer”, para exponer una propuesta, no excluyente con la de una necesaria continuidad de investigaciones más rigurosas, de sostener una acción pedagógica dirigida a la prevención de la repetición de acontecimientos criminosos aberrantes como el que representa Auschwitz para la historia reciente.

Al respecto dice Adorno: “Entre las intuiciones de Freud que con verdad alcanzan también a la cultura y la sociología, una de las más profundas, a mi juicio, es que la civilización engendra por sí misma la anticivilización y, además, la refuerza de modo creciente. Debería prestarse mayor atención a sus obras ‘El malestar en la cultura’ y ‘Psicología de las masas y análisis del Yo’, precisamente en conexión con Auschwitz. Si en el principio mismo de la civilización está la barbarie, entonces la lucha contra ésta tiene algo de desesperado.

“La reflexión sobre la manera de impedir la repetición de Auschwitz es enturbiada por el hecho de que hay que tomar conciencia de ese carácter desesperado, si no se quiere caer en la fraseología idealista. Sin embargo es preciso intentarlo sobre todo en vista de que la estructura básica de la sociedad, así como sus miembros, los protagonistas, son hoy los mismos que hace veinticinco años. Millones de inocentes –establecer las cifras o regatear acerca de ellas es indigno del hombre– fueron sistemáticamente eliminados. Nadie tiene derecho a invalidar este hecho con la excusa de que fue un fenómeno superficial, una aberración en el curso de la historia, irrelevante frente a la tendencia general del progreso, de la ilustración, de la humanidad, presuntamente en marcha. Que sucediera es por sí solo expresión de una tendencia social extraordinariamente poderosa.”

Hoy quizás los protagonistas no son los mismos, pero sí la sociedad (civilización, cultura...).

No se ha encontrado la forma de resolver el peligro que acecha a la humanidad por la oposición entre pulsión y cultura.

Podría decirse que la pedagogía es insuficiente para modificar la condición humana. Pero tampoco el psicoanálisis ni otras disciplinas han encontrado otra solución. Y al menos la pedagogía es posible de aplicar. Dice Adorno:¹⁵ “Aunque la ilustración racional –como la psicología lo sabe muy bien– no disuelve en forma directa los meca-

¹⁴ Adorno, Th., “La educación después de Auschwitz”. En *Consignas*. Amorrortu Editor, Buenos Aires, 1995, Pág. 95.

nismos inconscientes, refuerza al menos en el preconscious ciertas instancias que se le oponen, y contribuye a crear un clima desfavorable a lo desmesurado”.

En tanto psicoanalistas, aplicar la excusa de que el psicoanálisis no ha dado cuenta de la capacidad destructiva del humano en tanto capaz de llegar a excesos que parecerían inconcebibles, no es valedera para cómodamente eludir la cuestión. Aunque no hemos arribado a los resultados deseados, debemos por lo menos conocer y seguir indagando sobre la problemática, y sumarnos participativamente en señalarla con lucidez, intentando que la memoria de lo evidente no se diluya ni se deforme.

En caso contrario estaremos contribuyendo a que se cumplan como una profecía las palabras que pronunciara Paul Valery antes de la Segunda Guerra Mundial: “la inhumanidad tiene un futuro grandioso”.

Dra. Virginia Ungar: El Dr. Darío Sor es Miembro Titular con función didáctica en nuestra institución. Es autor de varios libros, *Introducción a las Ideas de Bion* y *Nueva introducción a las ideas de Bion*, en co-autoría con la Dra. Elizabeth Bianchedi y el Dr. León Grinberg. Escribió también *Cambio catastrófico* y *Fanatismo*, en co-autoría con la Dra. María Rosa Senet, y *Brechas en el Sueño*, con la Lic. Marta Martínez de Sáenz, de reciente aparición.

DR. DARIO SOR

Primero les cuento una dificultad que tuve. La dificultad era que sentía el término *irrepresentable* como un obstáculo epistemológico en mi pensamiento. Lo sentía como un término absoluto, duro, y después me empecé a preguntar por qué. Mi pequeña respuesta fue porque desde un vértice muy estrecho, que yo llamo psicoanalítico, —es estrecho, pero al mismo tiempo profundo— muestra la mente como estructura compleja que se sustenta en sistemas transformacionales.

Algunos son más logrados que otros. Existen *transformaciones en pensamiento*. En una transformación hay un comienzo, a veces indefinido, del sistema transformacional, luego hay un proceso intermedio y finalmente un producto final que puede ser la exposi-

ción de los colegas, una obra artística, un enunciado poético, un pensamiento. Y hay otras producciones que no son tan adecuadas para la comunicación, porque las que nombré son aptas para comunicarnos entre nosotros. Pero hay otras transformaciones mucho más perturbadas en sus reglas de transformación, que han sido llamadas *Transformaciones en Alucinosis*. Estas pueden o no dar un producto final alucinatorio. Hay otra transformación más compleja todavía, que ha sido llamada por Bion *Transformación en O*, cuyo producto final es un *estado mental de sabiduría*.

Desde este último vértice voy a hacer una referencia a un poderoso sistema transformacional, que es el soñar. No el sueño, sino el soñar, la actitud de soñar. Y lo voy a iniciar con una pregunta, una pregunta no hecha por un psicoanalista sino por un poeta que les voy a leer. Esta pregunta no es para ser contestada, es ridículo contestar las preguntas, son para ser pensadas, dadas vuelta. El poeta es argentino, nacido en Coronel Dorrego, se llama Roberto Juarroz y dice lo siguiente: “*Será posible traer a los personajes del sueño afuera del sueño y conversar con ellos. Debe ser más fácil de lo que suponemos, basta con recordar que el estar fuera de un sueño, es estar en un sueño invertido*”.

La pregunta que viene a continuación es ¿qué es un sueño invertido? Y la pequeña respuesta que yo me doy es: ese estado en el que estamos todos hoy acá, cuando estamos despiertos. Cuando estamos despiertos podemos tener un sueño no reconocido por la investigación, todavía; es un soñar despierto mediante conjeturas especulativas, mediante conjeturas imaginativas y otros medios que tenemos para estar despiertos. Y si uno trajera a los personajes del sueño para hablar con ellos, ¿qué les preguntaríamos? Lo primero que yo les preguntaría es ¿por qué está ahí, qué está haciendo en ese sueño? A ver qué me contesta. Y obviamente tendría que darme una respuesta para mostrarme que tiene una razón poderosa para estar en el sueño, una razón de un sistema transformacional. Freud siempre pensó que había descubierto el secreto de los sueños. Si yo lo trajera a Freud a hablar acá, le diría: “Has descubierto el sueño recordado por una persona despierta. Y has descubierto que en ese sueño recordado por una persona despierta, y representado mediante imágenes oníricas y estructura narrativa, hay un contenido latente que, mediante el método interpretativo, nosotros hacemos aflorar”. Le diría: “Tú en esa época no sabías que el ser humano sueña la tercera parte de su vida. Pero es posible que algunas personas también sueñen de día o

tengan más facilidad para fabricar sueños de día”. Por lo tanto, el que presentó este problema es Bion en un libro que se llama *Cogitation*. Y otra paradoja para los estudiosos de la obra de Bion, como yo, es una paradoja de una pregunta sin respuesta, porque no lo publicó. El libro está publicado, pero no lo publicó él. Tres cuartas partes del libro tratan de una idea no publicada en el campo psicoanalítico, que se llama “trabajo de sueño alfa”. Y ¿qué es este supuesto trabajo que hace el acto de soñar? El supuesto trabajo que hace el acto de soñar se complementa con el trabajo elaborativo del pensamiento de Freud. Fabrica inconsciente, no sólo en un camino de los deseos a hacerse conscientes. El trabajo elaborativo de Freud es un trabajo desde el inconsciente hacia un intento del deseo infantil de encontrar representación, materialización.

En el sueño alfa, se hace un trabajo distinto, se fabrica inconsciente. Existe una función soñar, y como todas las funciones, si la investigamos, encontraremos factores interactuantes que le dan el valor a esa función. Entre los factores interactuantes, Bion remarcó la oscilación entre la posición esquizo-paranoide y la posición depresiva, otorgándole una importancia significativa a esa interacción. Volviendo a la pregunta acerca de qué es un sueño invertido, diríamos que para entrar en contacto con la realidad, necesitamos soñarla. Pero ¿se puede soñar de día? La pregunta nuestra parece que no es tan fácil, porque la impresión sensorial nos está obstruyendo tener sueños de día, en este momento. Sin embargo, el acto de soñar la realidad, vuelve a la realidad real. Formulado así, parece una paradoja.

La función de los sueños nocturnos es fabricar algo y creo que es importante que en este punto rescatemos el valor de *ideograma*. Entonces aparece la pregunta ¿qué es un ideograma? La respuesta es que es una imagen onírica. El ideograma es la impresión sensorial que tenemos todos al mirarnos, al escucharnos, a la cual le agregamos una idea, un sistema ideativo que se le agrega a la impresión sensorial. Y eso vuelve a la impresión sensorial un elemento acumulable para futuras experiencias, transforma pequeños acontecimientos en reales eventos.

Nosotros podríamos transformar esta experiencia de hoy en evento, si fuéramos capaces de desarrollar pensamiento sobre nuestras impresiones sensoriales al escuchar a nuestros colegas. En ese caso estríamos soñando de día. Por lo tanto la función de soñar sostiene que no hay sistemas irrepresentables, hay sistemas inad-

cuados de representación. Son sistemas que no encontraron la representación adecuada, y aún peor, hay representaciones que están profundamente falladas de alguna manera por su sistema transformacional.

Voy a agregar una idea que me va a poder conectar con las láminas que voy a mostrarles sobre lo que se llama una crisis. Una crisis psicoanalíticamente controlada en el campo de una sesión con un niño. Este material sostiene que los dibujos infantiles pueden estar expresando o no la crisis. Sobre todo en la técnica psicoanalítica, porque en la técnica psicoanalítica en el análisis de niños, el dibujo infantil suplanta a la asociación libre, es una manera de asociar libremente.

Bion acuñó otro término que, paradójicamente, no desarrolló mucho, se llama el *Cambio Catastrófico*. Todos creen que escribió mucho sobre cambio catastrófico, pero no es así, a lo sumo escribió tres carillas en toda su obra. Yo rescaté el término cambio catastrófico porque él lo unía a la relación entre un contenido y un continente, un continente que acepta un nuevo contenido y altera la relación, se establece una relación. Yo puse en un libro que se llama *Cambio Catastrófico*, una nueva visión del concepto al introducir la idea en la otra función mental descrita por Bion. Me estoy refiriendo a la alternancia PS/D.

Bajo ciertas condiciones, el traer a los personajes del sueño para hablar con ellos, implica que esos personajes del sueño no son los que el soñador relata, son los que están en la imagen onírica, a los cuales habría que rescatarlos como personajes para poder establecer un diálogo.

Ya hice una pequeña mención a la importancia del ideograma. Obviamente, si al ideograma transformado en idea, le agrego un drama, lo transformo en ideodrama. Hice un segundo sistema de transformación y el drama puede tener cabida en la investigación psicoanalítica a través de este camino de entrada. Los dibujos que voy a presentar surgieron así: habíamos terminado la supervisión oficial, con la Dra. María Rosa Senet, y un día me dijo que quería mostrarme unos dibujos de un niño que estaba en tratamiento. Le dije que yo no sabía casi nada de eso, pero me dijo que quería usar mi cabeza para pensar juntos. Acepté, ya no tenía que saber y a mí, no saber, siempre me causa cierta tranquilidad, porque puedo aprender. Empezó a traerme los dibujos y sobre ellos les voy a hablar.

Lámina 1: Les voy a describir el primer dibujo que hizo el niño. Es un niño de doce años, que había tenido una situación traumática muy terrible, porque a los ocho años, la represión mató a sus dos padres. Lo que podemos ver acá, algo que fue muy llamativo para nosotros, es fuera de la cancha. Vemos una cancha de básquet con personajes por fuera de ella, con espacios más delimitados (los semicírculos) y otros más abiertos, señalando un cierto grado de desestructuración. El que tiene la pelota para embocar en el cesto, es el único que tiene un color verde. El otro es casi un azul muy fuerte y están los jugadores rojos. A través del análisis de este niño, nosotros fuimos haciendo un pequeño descubrimiento, y es que se expresaba en un código en colores. No es que nosotros catalogamos los colores, sino que los colores emergieron del trabajo analítico. Y los redondelitos, que son los espectadores fuera de la cancha, fueron muy importantes en la historia, porque él se sentía como un no-niño. Había concurrido a análisis por dos motivos, un motivo fue una formación reactiva, era un pequeño adulto en miniatura, y el otro motivo era que se sentía excluido de la protección parental por varios motivos, entre otras cosas porque lo usaban para pasar información por la aduana.

Lámina 2: A través del trabajo secuencial fuimos descubriendo que él tenía un código de colores inconsciente.

Lámina 3: También descubrimos un código de formas. Tenemos 102 dibujos del análisis, el chico hacía otras cosas en análisis también, como juegos de adivinanzas. Quiero destacar este código de formas, que implicaba que sistemas transformacionales estaban operando en la mente del niño a la manera de un sueño, y esta forma, que es casi un redondelito como éstos que están fuera de la cancha y que para nosotros representaba el niño desamparado, fuera del sistema protector materno-paterno, fue transformándose en esta forma que hemos llamado una *mamá se acerca a un bebé*.

Lámina 4: Esta es una lámina en la que me quiero detener. Cuando dibujaba, hacía un dibujo por sesión y le ponía nombre. Esta lámina nos sirvió para ejemplificar esa transformación que llamamos *cambio catastrófico controlado*, dado que hay un primer dibujo, un segundo dibujo que nos sorprendió a nosotros (él no estaba tan sorprendido por el dibujo). Cuando se le preguntó qué era este dibujo, dijo que era un auto. No parece un auto, pero si alguno de ustedes fue

a comprar un repuesto van a ver que en el negocio sacan unos planos, donde el auto está despiezado, transformado en piezas, como éste. Están los faros del auto, está la palanca del auto, todo despiezado, y cada una de las partes del auto, despiezada. A nosotros nos produjo tanto asombro porque encontrábamos una realización de nuestras hipótesis de cambio catastrófico. Había una desorganización tan profunda del dibujo, y prestamos mucha atención al momento pre-catastrófico (este dibujo), y al momento post-catastrófico.

Me voy a detener un poco en cada uno de los elementos. En el momento pre-catastrófico, esta pelota que vemos acá es inatajable, es un gol seguro. La red está rota, eso significa que el continente para soportar la idea del duelo que se estaba trabajando, y sobre el cual se hacían interpretaciones, no estaba del todo construida para soportar, sobre todo el estado de dolor que causa un duelo. Acá hay un gol, que es una transformación de los espectadores fuera de la cancha en círculos que conforman la palabra en forma de grito ¡gooooo!! Se relaciona con lo que expusieron los otros colegas de la mesa, sobre la cualidad de un dibujo donde los objetos son sin rostro. Los jugadores de acá (son cinco), no tienen rostro, en cambio acá (ya hay doce jugadores, hay que preguntarse por qué no once) el equipo está mucho más organizado y hay algo muy importante de este segundo dibujo. Estos espectadores ya son formas maternas esbozándose (del lado izquierdo). Acá, el gol del primer dibujo está dentro del arco, como una transformación lingüística. Para nosotros, el rendimiento lingüístico estaba siendo logrado, porque no sólo está la pelota dentro del arco sino también la palabra gol fuera del arco. Los jugadores de acá tienen rostros, por lo tanto, estamos en lo que se conoce como *crisis o cambio catastrófico en su sistema controlado del proceso analítico*.

Voy a terminar con la lectura de una idea del mismo poeta y de un texto suyo. Ahora van a comprender por qué estaba incómodo con la palabra *irrepresentabilidad*. Dice el poeta:

“Parecería haber una sutil administración de los sueños, no reducida a lo onírico. Ella penetraría en la vigilia y alimentaría allí su caudal con los reflejos extraviados. Los contactos sin cuerpo, las caídas sin fondo, las palabras que huyen de sus frases, pero sobre todo la administración de los sueños le ordenaría permanentemente el caos abismal de la realidad. Y hasta la perversión de entrar y salir de esta realidad como si fuera solo un sueño”.

Esto es muy importante porque mucha gente dice que es sólo un sueño, pero no es así, en realidad va mucho más allá de nuestra posibilidad de comprensión. Este mismo poeta, a través de una poesía señala estos problemas. Dice la poesía:

“Es más fácil rayar la oscuridad que la luz, basta la tiza fiel de un pensamiento”. Interrumpo la poesía para hacer un pequeño comentario. La tiza fiel de un pensamiento sería el punto logrado de una transformación de esos mundos abismales. Sigue la poesía: *“En cambio, para rayar la luz se precisa también el polvo en suspensión de una mirada, o por lo menos su secuela furtiva. A su vez, la oscuridad y la luz rayan el ojo, pero no pueden rayar el pensamiento, su mineral transparencia, su cristal siempre en fuga. Sin embargo, también el pensamiento tiene rayas, aunque jamás las piense”*.

Es muy difícil pensar las rayas de nuestro pensamiento. Muchas gracias.

Dra. Virginia Ungar: El ordenamiento de las presentaciones estuvo muy bien hecho porque tuvimos primero la visión del Prof. Emilio Burucúa desde la historia, pero me parece que la historia es la historia del arte, porque nos ha puesto a nosotros, psicoanalistas, en la actualidad de lo que es la historia del arte. Después el Dr. Raúl Levín hizo un interesante cruzamiento entre el psicoanálisis, la visión psicoanalítica y la historia del arte, es el arte y las aproximaciones al estudio del mismo. Y el Dr. Darío Sor, que nos ha introducido en algunas ideas personales a través de su forma de entender el pensamiento de Bion, y nos ha llevado adentro de un consultorio de la mano de un niño en tratamiento analítico. El Dr. Darío Sor trajo un tema que puede ser generador de alguna polémica, ¿existe el concepto de irrepresentabilidad?

Prof. José Emilio Burucúa: Yo tengo una observación que me ha sugerido la contribución del Dr. Raúl Levin y otra la del Dr. Darío Sor.

El Dr. Levín dice que el modelo pulsional Eros-Tánatos es un modelo monista; me gustaría, si es posible, que desarrollara esa idea y le pregunto si piensa que puede tener algo que ver con lo que Warburg llama la polaridad de toda *Pathosformel*. Esto lo digo en el sentido de que toda *Pathosformel* tiene asociada una emoción particular que siempre suscita su contrario. Precisamente, la Ninfa es ese

símbolo o ese emblema pregnante de la vida joven, pero a su vez siempre genera la noción de desborde, de desmesura y, por lo tanto el sentimiento oceánico.

La ponencia del Dr. Sor me ha deslumbrado porque no conocía el concepto de cambio catastrófico. Es un concepto que voy a tratar de averiguar de qué se trata. Pero era algo que se refería al sueño. Mis textos son textos viejos, antiguos pero quizá en esos viejos textos uno encuentra verdaderas semillas de sabiduría. Cardano tiene un tratado absolutamente maravilloso sobre los sueños. Yo me preguntaba acerca de la cuestión del sueño invertido lo mismo que Cardano: cómo se distingue un sueño, que a veces es una cosa tan vívida, de la vigilia, que puede ser nebulosa. El se apoyaba en su antropología para responder a esto. Cardano daba la definición de qué es el hombre en un capítulo de un texto muy extraño, que se llama *Desuctilitate*, o sea, sobre la sutileza. Se pregunta qué es el hombre, y dice que el hombre tiene tales características, de las que había hablado Aristóteles. Decía que el hombre es el animal político, el hombre es el animal que ríe, el hombre es el animal que desea conocer. Aparecía el lenguaje, la política, el conocimiento. Pero, dice, hay animales que son así también. Entonces qué es lo que distingue realmente al hombre de los animales, y qué lo distingue también de los Dioses. Uno pensaría que es demasiado escéptica la respuesta de Cardano, dice *El hombre es el único ser que miente*. Los Dioses no mienten, los animales no mienten, el hombre sí. El, lo que dice es, ¿cómo se distingue el sueño de la vigilia? En el sueño, los hombres no podemos mentir. Es interesante, es muy paradójico. Ahora la pregunta es ¿en el sueño somos animales o en el sueño somos Dioses? Esto queda abierto como pregunta.

Dr. Darío Sor: Hay un viejo chiste. Se encuentran un psicoanalista y un veterinario en el ascensor, tienen muy poco tiempo para hablar; el psicoanalista con su arrogancia característica le dice: “*Vos sí que estás jodido, porque tus pacientes no te avalan*”. Y el otro lo mira y le dice: “*El jodido sos vos, porque a mí no me mienten*”.

El problema de cómo diferenciar un sueño de la realidad, cómo logro darme cuenta si estoy en un sueño invertido ahora o si estoy en una realidad, es que las acciones mías, ahora tienen consecuencias. Las acciones dentro de los sueños no tienen consecuencias, tienen secuencias. Eso es un gran punto de diferenciación. Segundo, el sueño invertido de la realidad puede producir megalomanía y uno

creerse Dios, es una falla en el sistema de transformación en pensamiento, riesgo al que estamos muy expuestos los psicoanalistas, muy expuestos a delirios megalómanos. Por otro lado, yo quería preguntarle al Prof. Burucúa si conoce los trabajos de Sheldrake. Es un biólogo que escribió acerca de la forma. Provocó una crisis muy grande en los años 1960-1970, al poner en crisis la teoría darwiniana, genética, sosteniendo que hay dos sistemas de transformación, uno es genético y otro es la forma. Los trabajos de Sheldrake son muy interesantes porque dicen que las formas crean campos morfogenéticos, no registrables, como son no registrables los rayos X por nuestros órganos perceptivos. Son campos morfogenéticos que están influyendo en las transformaciones que hacen las personas, sobre todo en el campo del aprendizaje.

El otro problema al que quiero hacer referencia es el siguiente. Tenemos la desgracia de ser seres muy desamparados. Somos una especie animal que no tendría que haber sobrevivido. Y no hubiera sobrevivido si no tuviese la capacidad de mentir, de engañar. Y el desarrollo de la astucia suplantando a la sabiduría. Por lo tanto, la especie humana es uno de los animales más peligrosos que hay sobre la tierra.

Nosotros olvidamos eso cuando estamos con el paciente en nuestro consultorio. Cometemos el tremendo error de cerrar la puerta. A todo animal tan violento como la especie humana, si se le cierra el punto de huida, le activamos fenómenos muy violentos. Las consecuencias quedan para ser descritas por ustedes y nosotros mismos. Pero posiblemente es el animal más depredador que hay en la tierra, salvo nuevas formas de vida que se están descubriendo ahora. El mini-virus que es un virus de ADN, nada más. Y, sobre todo el Ebola. Yo tengo muchas ganas de hablar con el Ebola, y sobre todo preguntarle por qué, cuando llegó a Washington se achicó, y se transformó en un virus de gripe común. Eso está probado.

Dr. Raúl E. Levín: La concepción monista de la pulsión es una lectura mía, porque Freud dice lo contrario. Freud siempre sostuvo el dualismo de la pulsión. Pero cuando uno lo lee desde afuera y ve las diferencias de magnitud y categoría, una sobre la otra, en realidad la pulsión de muerte se basa en algo tan observable como que todas las personas se mueren, versus este intento de tratar de prolongar la vida. Me parece que está más cerca del monismo que del dualismo, habría que discutirlo.

Otra cosa que quería comentar es una especie de artilugio que utilicé en mi trabajo y lo digo respondiendo a la pregunta sobre representación. Yo usé la palabra en el título y no la volví a usar más, porque cuando uno entra en el tema de la representación desde el punto de vista teórico, es muy complejo. Especialmente cuando uno quiere unir el tema teórico del psicoanálisis de la representación con el de la historia del arte de la representación. Tuve que eludir ese tema, son temas muy difíciles de profundizar.

José Emilio Burucúa
Hipólito Yrigoyen 2569, 3° “E”
C1090ABA, Capital Federal
Argentina

Raúl E. Levín
Pacheco de Melo 2534, 4° “D”
C1425AUD, Capital Federal
Argentina

Darío Sor
Austria 2218, PB
C1425EGL, Capital Federal
Argentina