

COLECCIÓN FREUD $\diamond$ LACAN
Dirigida por Roberto Harari

Maud Mannoni

**AMOR, ODIO
SEPARACION**

**Reencontrarse
con la lengua perdida
de la infancia**



UNIVERSIDAD
ALBERTO
HURTADO
BIBLIOTECA

1/07/2002 003620

**Ediciones Nueva Visión
Buenos Aires**

Maud Mannoni
AMOR, ODIO, SEPARACIÓN

BIBLIOTECA - ADQUISICIONES	
CUENTA	204 / Psicología
VALOR	\$17.679.-
FAC/BOL	000688.-
SIDE	R.C.
FECHA	01 - Feb - 02
AGENTE	Lillo.-

①

Título del original en francés:

Amour, haine, separation.

Renouer avec la langue perdue de l'enfance

© by Éditions Denoël, 1993

Traducción de Irene Agoff

Para Léa

*Ny olombelona hoatra ny ladimboatavo,
ka raha fotorana, iray ihany*
(Los vivos son como las ramificaciones
de los tallos de calabaza,
en la base hay solamente un tallo).

Proverbio

I.S.B.N. 950-602-313-1

© 1994 por Ediciones Nueva Visión

Tucumán 3748, (1189) Buenos Aires, República Argentina

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en la Argentina / Printed in Argentina

Capítulo I TRAUMA Y CREACION

En su "Autobiografía", Freud califica el "reino de la imaginación, *phantasie*" como una

reserva (...) creada durante el doloroso pasaje del principio de placer al principio de realidad, para proporcionar un sustituto de satisfacciones pulsionales a las que se tuvo que renunciar en la vida real.

Freud concede, pues, que existe una posibilidad de recreación para "escapar" a la presión de la realidad. Sin embargo,

no indica en qué lugar debe ser situada la experiencia cultural aun cuando ya hubiera señalado, en 1908, que todo niño, al jugar, se conduce como un escritor puesto que crea un mundo a su antojo, o más bien acomoda el mundo de una manera que le place.

Toma su juego muy en serio (...), lo contrario del juego no es lo serio (...) sino la realidad.

A Winnicott le corresponde el mérito de haber profundizado esta noción de experiencia cultural. Junto a la realidad psíquica y a la realidad externa Winnicott ubica un tercer lugar llamado *espacio potencial*, situado entre el individuo y su medio circundante. Considera esta parte de juego o creatividad como la condición de verdad del sujeto.

Freud
Reserva de
satisfacción
que se funda
en la fantasía
para escapar
de la realidad

Si faltan el juego y el contrajuego materno, la *transición* (de la dependencia a la independencia) se ve comprometida

escribe Octave Mannoni.⁴ El niño, embozado en sus defensas, corre peligro de crecer como un eco del *false self* de la madre. Winnicott señala la importancia de esta etapa de la vida en que "o aparece la creatividad en el sujeto, o se pierde".⁵

Este autor sitúa la noción de "salud" del lado de la esperanza en la vida, del sufrimiento y de una posibilidad de creación; gracias a la cual pueden transponerse el dolor y la alegría. Ello exige que el sujeto no permanezca prisionero de su ensoñación o del trauma que ha debido padecer, y que tenga en el plano imaginario un público al que dirigirse, sin quedar cautivo⁶ de su relación con el semejante, es decir, consigo mismo, apresado en las redes de su fantasma.*

Cuando bruscamente el niño ya no puede contar con su entorno, su área de juego se empobrece.⁷ Al desaparecer la seguridad necesaria para una vida placentera, simultáneamente se desvanece la posibilidad de trascender una pérdida utilizando la separación como expresión de placer. A diferencia de Freud, cuyo pensamiento se plantea en términos de realidad psíquica y de destinos pulsionales,⁸ Winnicott va a resaltar una forma de *búsqueda del sujeto*, búsqueda en la que éste se busca a través del riesgo de perderse y donde le es preciso domesticar el tiempo.

Winnicott, al enfatizar el hecho de que el niño crea el

* A lo largo de este capítulo se alternan las menciones de dos términos, *fantasme* y *fantôme*, cuya traducción más "natural" al castellano es una misma palabra, "fantasma", pero cuyo sentido es sustancialmente distinto: *fantasme* corresponde al así llamado "fantasma" en la teoría psicoanalítica, mientras que *fantôme* remite a la visión quimérica, el aparecido, el espantajo, el muerto vivo. Utilizaremos en ambos casos el mismo vocablo, en el entendimiento de que el contexto indicará por sí solo al lector, en cada caso, el significado al que se alude. Sólo en alguna ocasión la excesiva cercanía de ambos términos nos obligará a utilizar, para *fantasme*, "fantasía". [N. de la T.]

objeto (el pecho) que podrá encontrar después, destaca la significación crucial de este momento en que se producirá para él la pérdida del sentimiento de omnipotencia (pérdida que no tendrá lugar sin la experiencia de la agresividad), y subraya la importancia de la simbolización producida por estos primeros mecanismos de creación e imaginación.

Como hizo notar Françoise Dolto, inicialmente el niño no tiene el objeto, lo es: el objeto perdido es el sujeto. Sólo a partir de la experiencia del espejo⁹ el sujeto pasa a ser un "yo para ti", un "yo contigo"; se hace posible entonces un despedazamiento: tener el pecho suponiendo que no se lo es.

No está dada a todos los humanos la capacidad de superar los traumas de la infancia (duelos, separaciones, agresiones, entre otros) mediante una creación liberadora.

Superar el trauma en una producción que puede poseer valor artístico supone re-crear la experiencia inicial del desamparo. Hay hombres que, pese a sus dotes, no logran producir, y que tampoco consiguen liberarse de lo que fue precozmente destructor para ellos. Otros logran transponer el terror en creación merced a un deseo de reparación. Y otros, por último, siguen prisioneros del trauma sufrido, repitiéndolo monótonamente. Al no haberse reservado un lugar para la fantasía,¹⁰ lo fantástico¹¹ irrumpe: falta Otra escena para que pueda desplegarse un juego. En esta clase de pacientes la actividad permanece como descolgada de la vida. Desde la más tierna infancia¹² se ha instalado un modelo en el que el sujeto busca refugio. En el interior de este refugio se construye un mundo omnipotente no referido a ninguna realidad.

¿Cómo es que el horror, el desamparo vividos en la infancia pueden formar lo que constituirá el material de la obra artística? Plantearé esta pregunta mostrando el callejón sin salida en el que quedan encerrados algunos, condenados como están a la repetición y ello al margen del campo de la invención en el arte, mientras que otros se liberan a sí mismos por medio de la creación estética.¹³

Edgar Poe, segundo hijo de unos humildes actores, cono-

Experiencia del espejo

Imposibilidad de salir del trauma

Exigencia de seguridad

Historia para la

del horror

que el sujeto se libera de la repetición

Perdida de seguridad

Simbolización de la agresión

Un mundo = que del horror (?)
No es necesario a la realidad

como si se impusiera en ella una realidad no simbolizable precedente del exterior: la sangre anega los cuerpos, sale por la boca ("El misterio de Marie Roget"), la cámara mortuoria se extiende hasta el infinito ("Pérdida de aliento"). La muerte no cesó de ser la compañía de Poe en su vida. Siendo adolescente, alucina una mano helada que toca su rostro; sus noches están pobladas de pesadillas en las que mujeres vestidas de blanco, como surgidas de una tumba, vienen a su encuentro. Poco antes de morir, estos rostros de mujeres lo acosaban en pleno día. Edgar Poe vivía como perpetuamente "sin recursos": le era imposible aceptar ayuda alguna. "He nacido para sufrir",¹⁶ confiará a una amiga. De hecho, buscó la muerte en el opio y el alcohol—que lo mató—, pero el rostro de la muerte le era fundamentalmente necesario, indisoluble para él del arte y la belleza.

*I could not love except where Death
Was mingling his with Beauty's breath¹⁷*

Sin embargo, no a todas las heroínas de Poe se las ve sublimes en la muerte: unas mueren ahogadas en una chimenea ("El doble crimen de la calle Morgue"), otras flotán, estranguladas, en el Sena ("El misterio de Marie Roget") o son víctimas de azotes diversos. En su insistencia por mostrar a la muerte bajo los disfraces más inesperados, Edgar Poe se halla como en pos de un público capaz de experimentar un efecto catártico indispensable para él. Está obsesionado por el ansia de transponer sus vivencias cotidianas. Lo que Poe hace ver se emparenta con el espectáculo puro. Necesita que un público participe en las formas más elementales de la emoción. El lector queda en situación de tener que identificarse con el horror de las escenas vividas por el autor. Durante toda su vida un mismo fantasma obsesiona a Edgar Poe, pero la calidad de su producción literaria libera sus ensañaciones instaurando en él una disponibilidad de otra naturaleza.¹⁸ Poe no acaba nunca de reanudar el *trabajo* del duelo, la muerte y lo innombrable

cio, lo sabemos, una infancia difícil. Abandonado por su padre a los dieciocho meses, fue criado en la granja de los abuelos paternos antes de seguir a su madre en sus giras. Poco después de que David, el padre, se marchara, nació una niña afectada de debilidad mental, Rosalie. La paternidad de esta niña siempre fue incierta. Edgar se enteró en forma casual del fallecimiento de su padre, muerto de tuberculosis. Tenía un hermano mayor que murió a los veinte años. Durante los viajes de su madre a Boston y Nueva York, sus amigas le hacían llegar víveres y ropas: en efecto, su situación material era tan precaria que en el *Richmond Enquirer* llegó a publicarse la petición siguiente:

Esta noche la señora Poe, languideciendo en su lecho de dolor y rodeada de sus hijos, pide vuestra ayuda y esto quizá por última vez.¹⁹

El 9 de diciembre de 1811, la actriz murió. Edgar se encontraba solo entonces en el domicilio, con su hermana Rosalie. Su madre le dejó en herencia una miniatura que representaba a ambos, a él y a su madre. El brillo de los ojos de la señora Poe mirando a su hijo de tres años dominará luego, como señala Lenore Terr, la obra de Edgar Poe. La marca traumática de su infancia fue esta soledad de horas que conociera frente a su madre muerta: en su desamparo, no tenía palabras para nombrar lo irreparable. Sólo al día siguiente una amiga de su madre, al descubrir el horror de la situación, recogió a Edgar. Le hizo de madre adoptiva. Apenas salido de la adolescencia, Edgar se casó con su prima de trece años, trágil joven que murió a su vez de tuberculosis, como la madre de Edgar. La obra de Poe¹⁵ está dominada por su fascinación hacia la muerte, la muerte real, pero sobre un fondo fantástico. Bajo los horrendos rasgos de los cadáveres expuestos, son los ojos de su madre los que no cesan de acosarlo y que el exhibe ante el lector. Lejos de descansar con serenidad, estos cadáveres surgen en medio de una atmósfera aterradora,

para alumbrar el *don* de una obra que se separa de él. Por liberada que esté, esa creación permanece finalmente cautiva de su relación imaginaria con el semejante, es decir, consigo mismo. La mascarada referida a cuanto permanece oscuro en cada uno de nosotros, le es necesaria. Poe se asegura la coherencia del malentendido universal haciéndose perdonar, por mediación de su lector imaginario, sus crímenes, sus faltas, así fuese meramente la de existir.

También de soledad, desamparo y sentimiento de extrañeza nos habla insistentemente Edith Wharton en sus relatos de aparecidos.¹⁹ Hallamos aquí en filigrana —entremezclando lo familiar y lo extraño— la reminiscencia de su enfermedad, el tifus: en 1870, teniendo ocho años, un médico del ejército anunció a sus padres en su presencia su muerte segura. Edith le debió la vida a la más pura casualidad: el médico personal del zar de Rusia, de paso por Mildbad, donde se encontraba, aceptó ver a la niña; cambió el tratamiento y la salvó, pero al precio, para ella, del aislamiento más absoluto en un ala del palacio en el que tuvo que permanecer durante meses. Temerosos del contagio, sus padres la visitaban en raras ocasiones. Sólo un médico, enmascarado y vestido de blanco, venía del exterior. En una habitación contigua permanecía una enfermera, sin autorización para salir del palacio.²⁰ De este modo, la única persona que hablaba con la niña todos los días —brevemente— y que tenía a los padres al corriente de su estado, era ese médico cuya aparición podía asemejarse, para la pequeña, a la de un fantasma. Cuando salió del aislamiento, durante su convalecencia, unos amigos le prestaron “cuentos de bandidos”. Poco a poco Edith comenzó a vivir con un miedo indefinible que luego se hizo crónico. Cada uno de sus pasos iba escoltado por una amenaza. Pronto no pudo dormir sin la presencia de una enfermera a su lado. Al volver de sus paseos cotidianos se sumergía en el terror de lo que podía aparecer detrás de la puerta y por la impresión de hallarse totalmente indefensa. Vivió ocho años con alucinaciones visuales y auditivas. Las huellas de la enfermedad persistie-

ron durante largo tiempo. Todavía a los veintisiete no podía dormirse si en la habitación se hallaba algún libro que contara historias de fantasmas. Quemó muchos de ellos, pero, curiosamente, una curación fue posible sólo cuando ella misma se puso a escribir historias de fantasmas sobre el fondo de una verdad histórica olvidada. Si la construcción delirante puede aparecer como tentativa de curación, la transposición por la escritura, sobre Otra escena, de una dificultad para vivir, de un trauma, produce un efecto liberador.

Transpuesto así en relatos, el afuera amenazador pasa a ser el reflejo de un mundo interior amenazado: el sujeto percibe una parte de sí mismo como si se tratara de otro, el tiempo se anula hasta el punto de confundirse con el espacio. Cuando los límites entre fantasma y realidad no se han suprimido, no surge el sentimiento de extrañeza. Se ingresa entonces en el ámbito de la ficción.

El médico que dice que no hay enfermedades sino enfermos estaría de acuerdo en decir, escribe Edith Wharton, que no hay fantasmas sino narradores de historias de fantasmas, dejándonos unos helados de terror e indiferentes los otros.²¹

Wharton aconseja al escritor asustarse él mismo por las historias de aparecidos que escribe si quiere comunicar al lector la sensación de extrañeza que se desprende de esta clase de encuentros, cuyo efecto es suprimir la menor distancia entre “salud” y “locura”.

En 1902 escribe “La campana de la doncella”²² poco antes de un episodio calificado de “neurasténico” que se le declaró a sus treinta y tres años. Náuseas, fatiga, pérdida de peso figuran en él como repetición de los síntomas del tifus. La historia comienza, además, con estas palabras: “Fue en el otoño siguiente a mi tifus.” La protagonista, Hartley, convaleciente, busca empleo como dama de compañía. Le indican el nombre de Mrs. Brympton, persona medio inválida. La casa, le dicen, es grande, y numeroso el personal; Emma

Saxon, la doncella preferida de Mrs. Brympton, ha muerto esa primavera. El marido está ausente casi todo el tiempo, sus dos hijos han fallecido. La muchacha conoce a quien será su patrona y poco a poco se familiariza con las rarezas del lugar. Su habitación, situada a cierta distancia de la de Mrs. Brympton, enfrenta un cuarto vacío que debe permanecer siempre cerrado. Ahora bien, en el momento de ir a instalar-se la joven en su propio cuarto, la puerta de aquel se encontraba abierta. Una criada le informó que la habitación condenada pertenecía a la doncella fallecida. El inesperado arribo de Mr. Brympton le produce cierta incomodidad pues lo encuentra tosco y grosero. Enviada al pueblo por su ama para hacer algunas compras, la muchacha se cruza con una antigua conocida que parece espantarse de que haya aceptado este empleo. "No aguantará tres meses", le predice. Cuando regresa, y al ir al encuentro de su señora, escucha unas bruscas palabras del marido; comienza entonces a sentir algo extraño en la casa. Oye ruidos de pasos, cree que su patrona la llama pero es sólo una impresión. Pasa aterrorizada ante la puerta del cuarto vacío, que se entiendo debe permanecer cerrado. Cuando Mr. Brympton se marcha, Hartley recorre de nuevo el largo pasillo: en el marco de la puerta de la habitación prohibida percibe entonces a Emma Saxon. La ve salir de la casa y llegar hasta la reja del jardín. Hartley tiene la impresión de haber dejado desaparecer a Emma Saxon sin haber sabido responder a su demanda. Le es difícil distinguir entre fantasía y realidad. ¿Ha visto o no al fantasma de Emma Saxon? Al regresar a su habitación, alumburada por una vela, Hartley se detiene, petrificada: de nuevo la visión de Emma Saxon se impone en la oscuridad, verdad fugitiva, desvanecida de inmediato. Suena el timbre, Hartley cree que su patrona la llama. Se precipita. "Yo no la llamé, le dice Mrs. Brympton, le habrá parecido." Se oyen unos pasos. Mr. Brympton ha vuelto. Hartley se lo comunica a su ama, quien se desvanece, muerta.

En "Lo siniestro",²³ Freud intentó precisar el mecanismo

por el que una emoción es susceptible de transformarse, por efecto de la represión, en angustia. La angustia provendría de este elemento reprimido que se muestra de nuevo y se reconoce bajo la forma de lo que Freud llamó lo siniestro.* Freud añade que la ficción puede crear nuevas formas del sentimiento de lo siniestro que no existen en la vida real, siendo característico de la imaginación el poder prescindir de la prueba de realidad. ¿Realidad material o realidad psíquica? Este interrogante preocupó a Freud durante toda su vida.

El material de "La campana de la doncella" (escrito, recordémoslo, justo antes de que la autora reviviera en su cuerpo, a raíz de una depresión y teniendo treinta y tres años, los síntomas de un tífus que había contraído a los ocho o nueve) encuentra su origen en la infancia de la autora: el trauma consecutivo al aislamiento ocasionado por la enfermedad. Más allá de las figuras de aparecidos, este relato es una puesta en escena de la *curiosidad prohibida*. La silueta de Emma Saxon se le aparece a Hartley sólo cuando se ha preguntado si la puerta de la habitación vacía estaba abierta o cerrada. El sentimiento de extrañeza que surge en ella es como el producto simultáneo de un descubrimiento y de un reconocimiento. Esta ligado a una interdicción de saber, legible entre las líneas de este relato y que remite a la confusión no sólo entre realidad externa y realidad psíquica, sino de nuevo entre salud y locura.

En "Más tarde",²⁴ Edith Wharton retorna sobre el desamparo en que quedó sumida por la soledad y el engaño que se le impusieron a raíz de su enfermedad. El aislamiento lo resultó intolerable porque ninguna palabra verdadera lo sostenía. En efecto, la separaron de los vivos de la noche a la mañana, sin explicaciones.

La heroína de esta historia, Mary Boyne, vive también en una casa embrujada. El horror que la acecha llega a hacerle

* Corresponde al alemán *unheimlich*, mencionado en francés como *l'inquiétante étrangeté*, "la inquietante extrañeza" [N. de la T.]

perder la noción del tiempo; se siente reducida al estado de un mueble arrumbado entre las sillas. El tono del relato refleja un desamparo extremo: "La casa sabía" lo que pasaba. Y, de este saber, la heroína estaba excluida. El tema del aislamiento, de la enfermedad, el carácter siniestro inherente al *doble*²⁵ reaparecen en *El triunfo de la noche*.²⁶

Freud vincula el surgimiento del doble a una formación nacida en épocas psíquicas arcaicas. Una imagen de origen benevolo se transforma ulteriormente en imagen pavorosa:

el sujeto, que ha perdido sus puntos de referencia, queda en situación de desamparo, no pudiendo distinguir entre él mismo y el mundo exterior. Este relato de Edith Wharton

puntos
de
referencia

recoge de hecho una historia escrita sucesivamente por ella a los doce y quince años. En este primer cuento el protagonista contraía una neumonía durante un baile²⁷ y moría finalmente en Niza. Treinta y cinco años después, Edith Wharton escribe "El triunfo de la noche", historia de un hombre joven, tuberculoso, condenado al aislamiento por decisión de un médico. El protagonista intenta sobrevivir a un diagnóstico que lo condena. No se siente enfermo, pero tiene conciencia de haberse convertido en instrumento de una sentencia que no le da más opción que permanecer encerrado en New Hampshire. El sentimiento de extrañeza que lo embarga nace de la revelación de lo que debió permanecer oculto para él. En este relato, la noción de error médico encubre probablemente una experiencia muy primitiva de pérdida de confianza en adultos que habían puesto al sujeto en peligro.

En "Mr. Jones",²⁸ casi una autobiografía de Edith Wharton, un fantasma invisible impide a quienquiera cruzar el umbral de la casa de una joven. Lady Jane lo descubre al tomar posesión de la casa que acaba de heredar. Una de las criadas, Mrs. Clemm, le cuenta que treinta años antes Mr. Jones (el fantasma) había dejado a alguien fuera. Mrs. Clemm evoca entonces el pasado de esta casa desesperadamente vacía, pero llena de sirvientes. Lady Jane experimenta en el umbral un sentimiento de extrañeza. Recorre las habitaciones desiertas y da con una carta escrita por una

muchacha a su marido antes de morir. En ella la joven se quejaba de los tratamientos de que había sido objeto y de la reclusión en que fue obligada a vivir. Pero, ¿tenía derecho Mrs. Clemm a hacer conocer estos documentos? ¿No había revelado un secreto inviolable? Esta es la pregunta que se hace lady Jane cuando, días después, intenta reencontrar las huellas de Mrs. Clemm. Finalmente, descubre su habitación. Mrs. Clemm yacía muerta, estrangulada, con los ojos abiertos, y su mano se hallaba aún caliente. Dirigiéndose a Georgina, una chiquilla presente en la habitación, lady Jane le pregunta: ¿dónde se puede encontrar a Mr. Jones? "Fue enterrado hace largos años en el cementerio, mucho antes de que yo naciera", le responde la atemorizada niña. Presa del terror, Georgine añade, antes de caer desvanecida: "Lady Jane, no debió usted rebuscar entre los papeles. Mrs. Clemm fue castigada por eso..." Esto es —parece decir— lo que sucede cuando se infringe, por curiosidad, una prohibición de saber.

El caso es que Mrs. Clemm había sido el nombre²⁹ de la mujer de Edgar Poe. Cabe preguntarse si con este relato Edith Wharton no intentó evocar su propia vida a través de la fascinación por la muerte característica de la obra de Poe, cuya existencia no fue más que una sucesión de repeticiones postraumáticas.

El desamparo que acompaña al sentimiento de extrañeza puede recordarnos, dice Freud,³⁰ la compulsión interior de repetición. "El sentimiento de lo siniestro sería algo que debió quedar en la sombra y ha salido de ella."³¹ Lo angustiante es, en efecto, ese algo reprimido que sale de nuevo a la superficie.

Los relatos de Edith Wharton se sitúan por momentos en el ámbito de la omnipotencia de los pensamientos, de los deseos; evoca incluso el retorno de los muertos. Lo extraño emana repetitivamente de la soledad, del silencio, de la oscuridad (elementos que podemos asociar a la angustia infantil). Sin embargo, la ficción permite a la autora englobar tanto lo reprimido como lo que fue superado.

Lo fantástico que surge no deja de despertar la supersti-

ción que dormita en nosotros. Así, en "All souls",³² Edith Wharton cuenta la historia de una anciana inmovilizada en su cama. El médico le ha prohibido caminar. Una noche, presa de agudos dolores, Mrs. Clayburn pulsa el timbre y pide desesperadamente ayuda. Se ha cortado la electricidad, nadie viene. La anciana se levanta y, apoyándose en su bastón, recorre la casa a oscuras. Llega hasta la habitación de las criadas, pero ninguna responde. Empieza a hacer frío. Mrs. Clayburn, que intenta volver a su cuarto, oye un ruido. Paralizada de terror, deja escapar su bastón y cae desvanecida. Una vez vuelta en sí, tiene la precaución de tomar de paso el revólver de su marido, lo recarga y se encierra en su dormitorio. Al cabo de tres días las criadas regresan y llaman al médico, que se disgusta al saber que la anciana se ha levantado; una de las criadas encarece: "Mrs. Clayburn debió llamarme, no lo hizo." La anciana, encolerizada, denuncia entonces la mentira y habla del horror que le significó el que la dejaran sola durante tres días, con la electricidad y el teléfono cortados y la calefacción apagada. "Yo misma tuve que reavivar la caldera, dice, la casa helada parecía un sepulcro." Todavía bajo el impacto, Mrs. Clayburn verbaliza ante una prima que ha venido inmediatamente a verla lo innombrable de semejante desamparo y su negativa a regresar a esta casa cuando se cure.

Edith Wharton escribió esta historia poco antes de morir. Así pues, encontró fuerzas para evocar, transponiéndolo, el trauma sufrido por ella misma a los ocho años. Edith Wharton hace compartir al lector la vivencia de una experiencia de desamparo extremo. Ofrece, hace sentir el horror del "sin recursos" que aprisiona a quienes viven en un mundo donde no impera más Ley que la arbitrariedad, encarnada por las mujeres o los fantasmas.

Freud se preguntó si la representación del sufrimiento podía ser fuente de placer.³³ Se vio llevado a indagar en la naturaleza de la compulsión a repetir las situaciones desagradables, tal como podemos verla obrando en la neurosis traumática y en el juego infantil. Repetimos para transpo-

ner sobre Otra escena el acontecimiento perturbador. Esta escena da cabida a la fantasía y al sueño.

Advertimos, nos dice Freud, que, a semejanza del neurótico, el artista se ha apartado de la realidad insatisfactoria mediante su entrada en el mundo imaginario [*Phantasiewelt*], pero, a diferencia del neurótico, supo encontrar el camino que permitía abandonarlo y volver a hacer pie en la realidad. Sus creaciones, las obras de arte, eran satisfacciones fantasmáticas de anhelos inconscientes, lo mismo que los sueños.³⁴

Pero tales creaciones son concebidas para que otros participen en ellas. El creador literario, añade Freud en otro lugar,³⁵ aporta al lector una *ganancia de placer*, una *prima de seducción* que redunda en un alojamiento de sus tensiones, pudiendo abandonarse el mismo, sin avergonzarse, a sus propias fantasías.

Los recuerdos de infancia son con gran frecuencia visuales,³⁶ perviven, nos dice Freud, como cuadros de una obra teatral. Encontramos en ellos, no tanto los vestigios de acontecimientos reales, como las huellas de las diferentes elaboraciones sufridas por estos vestigios en épocas ulteriores. Los recuerdos de infancia se imponen a menudo como *recuerdos-pantalla*. Presentan, añade Freud, "una notable analogía con los recuerdos de infancia de los pueblos, según aparecen figurados en los mitos y leyendas".³⁷

Alfred Hitchcock (Hitch, como le gustaba que lo llamaran) era, lo mismo que Wharton, un enamorado de Poe. Creó películas de suspense fascinado por sus historias, que lo tenían en vilo. En una conferencia de prensa realizada en Hollywood en 1979, relató³⁸ el trauma sufrido a los seis años. A esta edad cometió una "mala acción". Como reprimenda, y para impresionarlo, su padre lo llevó a la policía local, donde comunicó su intención mediante una nota escrita que entregó a un oficial. Este oficial encerró al niño durante cinco minutos, diciéndole: "Esto es lo que les hacemos a los chicos malos." "Desde entonces, añadía Hitchcock, siempre me he sublevado contra todo arresto o prisión." El recuerdo de esta

"expedición punitiva", inocente en apariencia, quedó grabado en su memoria con un carácter de representación consciente. A lo largo de toda su adolescencia sintió temor al encierro y a las autoridades; una vez adulto, tomó de su angustia la materia para sus películas de suspenso, que transpone su miedo desarrollando el tema de la injusticia y del "cerco". Hitchcock transmite esta angustia al espectador. En *Treinta y nueve escalones* (1935), la policía persigue a un hombre por un crimen que no ha cometido. En *Joven e inocente* (1937), el protagonista, no culpable, es muerto por el jefe de policía. En *La ley del silencio* (1952), un sacerdote procura obtener la liberación de un hombre por un asesinato del que otro se declaró culpable en el confesionario. Muchos de sus otros films explotan este mismo tema: hombres o mujeres son arrojados por error en la cárcel, acusados de crímenes que no han cometido.

Hitchcock llegó a filmar su película *Frenzy* en los mercados que frecuentaba de niño con su padre. Lenore C. Terr³⁹ señala ciertos increíbles efectos de la escena. Por ejemplo, la fotografía es tomada desde encima de la cárcel, a una altura tal que el personaje adulto —en este caso acusado injustamente de una serie de crímenes sexuales— tiene el aspecto de un niño de cinco años vagando por su celda, desesperado y perdido.

A lo largo de sus películas, Hitchcock se vio necesitado de dirigir la mirada hacia el horror del encierro a que había sido expuesto de pequeño. Actuaba de nuevo lo que había sufrido, tomando en cuenta la realidad interior de una vivencia. Es así como nace una creación que participa de manera ejemplar en el reino de la ilusión. En su madurez, Hitchcock desplazó sus terrores infantiles hacia el público, del que hizo un rehén de su angustia. Ahora es el público el que queda traumatizado-fascinado, en *Psicosis* y *Los pájaros*, film en el cual se ve una nube de pájaros abatiéndose sobre personas inocentes. La amenaza viene aquí de pájaros comunes y corrientes. El horror se entreteje con el espanto surgido del pasado. El terror está en el tono.

También Ingmar Bergman fue un maestro en materia de films de horror.⁴⁰ En su infancia se produjo igualmente un suceso —no tenía aún cinco años— que en el plano imaginario adquirió valor de trauma. Estaba jugando en casa de su abuela cuando fue encerrado por error en un armario. Mientras la abuela buscaba la llave, él desgarró con sus dientes los vestidos de su madre. Los rastros de esta experiencia original son visibles en sus reminiscencias ulteriores. Bergman siguió fascinado por el encierro, los cadáveres y la muerte. A los seis años acompañaba a su padre, quien cumplía funciones en un hospital, cuando conducía los muertos al cementerio, y presenciaba la quema en unos altos hornos de los miembros amputados. De este modo, al recuerdo del aprisionamiento en el armario se le sumó la fascinación por la desintegración de los cuerpos. Ingmar Bergman llevó a la escena estas reminiscencias, transponiendo con ello una vivencia cercana de la muerte en una reproducción que metamorfoseaba el trauma inicial. En esta evocación del horror, el espectador no deja de ser tenido en cuenta; su sufrimiento está ligado no obstante a una "prima de placer", en el ámbito de la fantasía y de la actividad fantasmática. Así pues, la violencia inicial de una situación vivida, aprehendida en un trabajo ulterior de simbolización y duelo, logra volcarse en palabras, efectuando el "rendimiento cultural" que Freud asignaba al juego infantil.

En *Tormentos* (1944), Bergman pone en escena la historia de un maestro de escuela que después de matar a una muchacha se esconde tras sus ropas. En esta película se combinan el pánico y la malevolencia.

En *La hora del lobo* (1967), un niño cuenta la historia de un encierro en un armario.⁴¹ En *Barco para la India* (1947), *Puerto* (1948), se ven camarotes de barco del tamaño de las celdas de una cárcel.

En los films siguientes Bergman o bien encierra a los protagonistas en los compartimientos de un tren, o bien deja atrapada a una pareja en un ascensor. El caballero de *El séptimo sello* (1956) está encerrado en un confesionario

medieval en compañía de la muerte. Este lugar, donde el penitente se liberará supuestamente de sus pecados, se convierte en una cámara de horror (el armario de la nursery para el Bergman niño) guardada por la muerte. Una película casi autobiográfica de Bergman, *Fanny y Alexander* (1983), muestra a unos niños encerrados por su padrastro en una habitación diminuta en la parte superior de la casa. Los libera un amigo, que los esconde en un baul.

Al señalar este hecho, Lenore C. Terr menciona los traumas psíquicos sufridos por niños que fueron tomados como rehenes en ocasión de un secuestro. Trataré este tema más adelante. Estos niños en cautiverio "visualizan" la manera en que imaginan serán liberados. Este proceso de "visualización" es el que, pese a su carácter inverosímil, se halla en ejercicio en *Fanny y Alexander*. En otras obras Bergman intentó recuperar "la ganancia de placer" que se asoció al trauma de sus seis años, cuando acompañaba a su padre en el transporte de muertos del hospital a la cámara funeraria: en *El mago* encontramos una mano cortada. En *Una pasión* un cuerpo despanzurrado yace sobre el piso. En *Una pasión* queman un caballo y torturan a un perro para infundir terror.

El estilo de Bergman, apunta Lenore C. Terr, tiene la tonalidad del trauma psíquico: terror, horror, pánico, con el sentimiento de un "sin recursos" absoluto. Los efectos de la angustia son contagiosos: víctimas de claustrofobia, estamos prontos a gritar. Como en los films de Hitchcock, los pájaros pueden volverse amenazantes.

Los artistas traumatizados fascinan

Recordemos que Freud, en un artículo de 1905, se plantea la cuestión que Octave Mannoni resume en estos términos: "¿Cómo es que la representación del sufrimiento puede tornarse fuente de placer?" Esta interrogación se formulará más tarde de la siguiente manera: "¿Cuál es la naturaleza de la compulsión a repetir las situaciones desagradables, como sucede por ejemplo en la neurosis traumática y el juego infantil?"⁴²

Arrancando de este punto, Winnicott intentó preguntarse por la pulsión creativa misma, situándose para él la obra creada "entre el observador y la creatividad del artista".⁴³ Pero concluye: "Es probable que nunca estemos en condiciones de explicar esta pulsión creativa."⁴⁴ Lo que le interesa en cambio es el vínculo que se puede establecer entre la vida creativa y el hecho de vivir. De este modo intenta comprender por qué puede haberse perdido esa vida creativa.

En su estudio sobre las neurosis de guerra,⁴⁵ Freud, examinando los efectos de la agresión externa y del peligro de muerte sobre los individuos particularmente expuestos, acaba interesándose en el enigma de la repetición, ilustrada por el juego del *Fort/Da*, donde el niño repite una situación desagradable para hacerse luego con el control de dicha situación. Freud muestra entonces el modo en que la dramatización escénica introduce una "ligazón de la pulsión de muerte con la pulsión de vida". En el transcurso del juego el sujeto efectúa un trabajo que torna posible la elaboración psíquica de la pérdida de objeto.

Finalmente, en 1926,⁴⁶ Freud distingue claramente entre la situación traumática y la situación de peligro. En la situación traumática la angustia está ligada al temor de que sobrevenga una experiencia de impotencia; en este caso el peligro captado puede recordar sucesos traumáticos padecidos anteriormente. La situación traumática remite fundamentalmente a una angustia de abandono que inunda al sujeto.

Un trabajo de Lenore C. Terr⁴⁷ relacionado con el secuestro de veintiséis niños durante el verano de 1976 en California, pone al descubierto las diversas formas de respuesta de los niños y sus familias a un mismo acontecimiento traumático. Si el artista, gracias a sus dotes, tiene la posibilidad de crear una nueva realidad sobre la base de un acontecimiento perturbador, el profano en cambio sólo quiere olvidar: es en los sueños donde se repite el trauma que en la vida despierta el sujeto intenta expulsar de su memoria o cuyas huellas procura borrar.

En la época del secuestro, la población de Chowchilla, pequeña comunidad rural de cinco mil habitantes, sólo pedía olvidar. Luego, poco a poco, al encontrarse con las pesadillas y los terrores de sus hijos, los padres comenzaron a quejarse de no recibir ayuda. Lenore C. Terr se entrevistó con cuatro familias en diciembre de 1976, y a continuación emprendió, hasta agosto de 1977, un estudio sobre veintitrés de las víctimas que habían permanecido con sus padres en Chowchilla. Se propuso dos objetivos: a) ofrecer un tratamiento breve a las víctimas (evaluando el caso de las que pudiesen necesitar una terapia más prolongada) y b) informarse lo más posible sobre los efectos de un acontecimiento traumático único sobre los niños y sus familias.

El grupo de niños estaba constituido por diecisiete chicas y seis varones cuyas edades iban de los cinco a los catorce años. Catorce familias se encontraban muy desprotegidas socialmente, es decir, vivían en una extrema pobreza. Sólo uno de los veintitrés niños era considerado por sus padres, antes del suceso, como un niño con problemas. Su violencia lo hacía difícil de soportar. A medida que su investigación progresaba, Lenore C. Terr se dio cuenta de que otros tres niños sufrían desde antes del acontecimiento desórdenes psicológicos más o menos graves. Una de las pequeñas a la que habían separado bruscamente de su padre vivía, depresiva, con la obsesión de perder a su madre. Otra había descubierto a los siete años el cuerpo de su pequeño hermano electrocutado por accidente. Había sufrido, pues, antes del secuestro, una angustia postraumática. Otro niño era ciego; otro, por fin, padecía de un asma severa. Además, siete niños habían experimentado un retraso más o menos importante en su desarrollo.

El 15 de julio de 1976, tres hombres enmascarados raptan a veintiséis niños que habían tomado un autobús para dirigirse a su escuela de verano. Los tienen como rehenes durante veintisiete horas, al término de las cuales los niños y el chofer escapan de sus captores. Lenore C. Terr describe la manera en que los niños fueron trasladados del autobús

a dos casas rodantes después de que, en la mayoría de los casos, hermanos y hermanas fuesen separados. Los vidrios de las casas rodantes estaban cubiertos de pintura. Así, en la oscuridad, permanecieron los niños en estos vehículos, sin comer, beber ni orinar. Luego los pasaron a una excavación; transformada después en cementerio de automóviles. Un hombre enmascarado preguntó a cada niño su nombre y le quitó sus efectos personales (camiseta, anteojos, juguetes). Luego los condujeron a todos a un espacio más amplio, muy luminoso, les dieron agua y comida. Se improvisaron retretes, de un lado para los varones y del otro para las niñas.

Los niños permanecieron en esta excavación durante dieciséis horas. Hubo un momento de pánico cuando un chiquillo de diez años hizo caer un poste que sostenía el techo, que amenazó con derrumbarse. Durante varias horas el chofer, con ayuda de algunos niños, se dedicó a cavar una salida. Tuvieron que levantar una pesada plancha de metal. Finalmente, hacia el crepúsculo, el chofer ayudó a los niños a escapar. Desde una cabina telefónica pudo llamar a la policía y permitirle localizar el lugar de la llamada. Todo el grupo fue conducido entonces a la cárcel más cercana para responder a un interrogatorio y dormir un poco. A la mañana siguiente cada uno de los niños se reencontró con una persona de su familia que había venido a buscarlo, y debió hacer frente a los oficiales, periodistas y cámaras de televisión. En total, los niños pasaron treinta y seis horas lejos de sus hogares. Sus familias estuvieron esperando noticias de ellos durante veintisiete horas. Después hubo que examinar a los pequeños. De suerte que el período efectivo de separación fue de cuarenta y tres horas.

Lenore C. Terr destaca que, del grupo de veintitres niños, solamente ocho habían tomado conciencia del peligro. Algunos no se hicieron idea de que los estaban secuestrando. Otros, por efecto de la angustia, creían haber visto a un cuarto raptor, en realidad, inexistente. Esta hipótesis del cuarto hombre aterró a los niños durante un tiempo. El traslado del autobús a las casas rodantes y luego a la excavación provocó severas reacciones de angustia, sobre todo entre los niños de más de ocho años. Algunos imaginaron lo peor, temían que los fueran a fusilar. Las once horas de viaje en casa rodante sin poder orinar produjeron bloqueo en algunos —imposibilidad de orinar durante veintisiete horas— y por momentos, en otros, secuelas en el funcionamiento renal. La permanencia en la excavación estuvo acompañada, en unos y otros, por desvanecimientos o ahogos, fenómenos alucinatorios y temor de no volver a ver nunca más a sus familias. Incluso después de escapar continuaban teniendo miedo. A algunos les llevó tiempo sacar sus cabezas de la excavación, temían que se las cortaran. En cambio, la estancia en la cárcel no fue vivida como traumática. Los niños apreciaron el hecho de poder lavarse y ponerse ropa limpia. Los acontecimientos que precedieron al rapto adquirieron para ellos, retrospectivamente, una gran importancia, sobre todo para los que habían dejado a sus familias después de una pelea. Así pues, podríamos considerar que en conjunto no había funcionado la renegación: los niños comprendieron que estaba teniendo lugar un drama.

Los efectos a largo plazo

Lenore C. Terr hizo la siguiente comprobación: veinte niños temían que los volvieran a raptar, doce tenían miedo de un presunto cuarto secuestrador y seis temían que los secuestradores arrestados volvieran a hacerlo una vez purgada su

El juego

pena. Diez niños no pudieron seguir soportando que los dejaran solos en sus casas. Quince niños tenían ahora miedo al ruido, tres a los espacios confinados, tres a los espacios demasiado amplios y ocho fueron presa, de manera compulsiva, de una gran ansiedad, poniéndose a llorar, a pedir socorro, a fugarse.

Lenore C. Terr señala que en la mayoría de estos niños quedó irremisiblemente quebrantada la confianza en el adulto. Algunos hasta manifestaron reacciones de miedo frente a sus padres, negándose a que los besaran, a montarse sobre sus rodillas. Podemos decir que el secuestro no sólo reavivó sino que redobló las angustias arcaicas de temor al abandono, miedo a la oscuridad y al ruido.

Lenore C. Terr propuso un "área de juego" como psicodrama del secuestro. Algunos tuvieron la posibilidad de encontrar otra escena donde representar su drama, identificándose con el agresor, sin embargo, no se puede decir que el psicodrama los haya "desangustiado". Muy por el contrario, para más de la mitad de ellos el juego se caracterizó por su tono repetitivo: atravesado por un terror imposible de superar y transponer, a menudo el niño quedaba atrapado en el encierro. El carácter compulsivo del juego, se trataba de un escenario o de entrevistas televisadas, iba acompañado en el niño por la exigencia de no ser interrumpido. La historia era recitada en forma entrecortada y monótona. Cuando el adulto marcaba una detención, el niño retomaba luego exactamente en el punto en que se lo había interrumpido. Lenore C. Terr hace notar que cuanto más puesto en escena está el juego traumático, más necesario es que un interviniante exterior lo interrumpa con la esperanza de que en determinado momento se destraben en el niño las palabras coartadas por la angustia.

Ciertos niños, dieciocho meses o dos años después del

secuestro, cometieron pasajes al acto vinculados con el trauma padecido: en un caso, tentativa de asesinato con un fusil de juguete por temor a ser raptado; en otros, un incendio, actos de venganza. Los "héroes" de Chowchilla —los varones que habían ayudado activamente al chofer del autobús a organizar la fuga de todo el grupo— padecieron después una severa patología postraumática, contrariamente a lo que se produce en situaciones similares en las que la víctima ha tenido una conducta "activa", calificada de "heroica".⁴⁸ Las secuelas postraumáticas sufridas por los "héroes" de Chowchilla fueron las mismas, pues, que las que afectaron a las víctimas pasivas. Igual que los niños más pasivos, los "héroes", en sus juegos, transponían el horror de una vivencia de abandono. Como señala Lenore C. Terr, el "héroe" de Chowchilla fue primero víctima y sólo después "héroe".

Sueños

Los sueños de los niños recogidos por Lenore C. Terr eran de tres clases:

- a) *pesadillas* repetitivas, seguidas a veces por crisis de sonambulismo, pesadillas que despertaban a los padres pero cuyo contenido se olvidaba;
- b) *sueños repetitivos* que reproducían los diferentes momentos del secuestro con, en algunos, la impresión de quedar paralizados o de haber sido muertos;
- c) *sueños de carácter premonitorio* que anticipaban, pues, un rapto y que se repetían diecinueve meses después, temiendo el niño que el drama se reprodujera.

Los sueños a repetición llevan la marca de una neurosis traumática, con la salvedad de que la compulsión a repetir no aporta ninguna distensión. Lenore C. Terr se esforzó por ayudar a los niños a poner sus emociones en palabras. Ahora

bien, los que no habían adquirido dominio del lenguaje permanecían incapaces de recordar el contenido de sus pesadillas. Sin palabras para decirlo, sólo quedan el terror y sus efectos paralizantes. Lo que le importaba a Lenore C. Terr era justamente arrancar el drama del olvido para hacer espacio a otras elaboraciones psíquicas.

Fantasías

Ciertos niños cultivaron fantasmas de venganza, otros encontraron refugio en ensoñaciones heroicas y religiosas, estimando inútil hablar con Lenore C. Terr. Aquellos tenían fe y guardaban el recuerdo de haberse consagrado totalmente a los demás niños. Otros, por fin, habían proyectado sobre sus padres su propia hostilidad, forjando la hipótesis de que sus madres hubieran preferido que se quedaran en la excavación.

Síntomas físicos

Síntomas como enuresis, calambres, asma, nistagmo, desmayos, se relacionaban con dificultades experimentadas por los niños con anterioridad al secuestro. El drama del rapto en lo real hizo reaparecer síntomas desaparecidos o aumentó su intensidad.

Se puede considerar no solamente que cada niño sufrió un trauma psíquico, sino que también miembros de la familia se vieron afectados otro tanto por identificación: en ciertos padres se desarrolló entonces una fobia a las personas extrañas, temor de que se repitiera el acontecimiento traumático, o bien se manifestó un desplazamiento de su hostilidad a los secuestradores hacia la escuela, el gobierno o respecto de otros padres. La ayuda terapéutica aportada por Lenore C. Terr permitió la exteriorización de un terror que,

al ser puesto en palabras, perdió intensidad en las pesadillas. En el lapso de un año más de seis familias (sobre las veintiseis) acabaron yéndose de Chowchilla, lugar maldito, sin dejar sus señas. En cuanto a la culpabilidad de los niños o los padres que habían disputado antes de que se produjera el drama, era intensa y cada uno intentó luego explicar el suceso en función de acontecimientos subjetivos, expuestos como el "presagio" o la "señal" de una catástrofe que no iba a dejar de producirse.

La escucha analítica de la agresión externa de que fueron víctimas niños y padres tuvo el propósito de restablecer el espacio de un continente psíquico y corporal, susceptible de dar a cada uno la posibilidad de transformar e incluso superar, mediante el juego o la fantasía, el efecto perturbador del suceso. La teatralización de una crisis permitió que el drama se transformara en otra cosa. El establecimiento de un compromiso entre el pasado y sus acontecimientos y su problemática actual, fue posible sobre la base de una transmisión que escapara a la represión.

El entorno desempeña para el niño el papel de una *continuidad de ser*. En el caso de este secuestro, la agresión externa introdujo una ruptura en la relación con el otro, quitando al niño el soporte que necesitaba para existir. El grado de desamparo, tan eminentemente variable de un sujeto a otro, guarda estrecha relación con el sentimiento de seguridad que cada sujeto haya experimentado o no antes de la agresión. Por el sesgo de la somatización, el sujeto introduce el odio hasta agotarlo. A nivel fantasmático, el sujeto, semejante en esto a los primitivos, teme que la muerte (o el enemigo) vaya a alimentarse vengando a su respecto. Cuando la depresión toca a su fin—al desaparecer sus coordenadas de somatización—, los elementos persecutorios terminan por desdibujarse. Sólo el dominio de la angustia permite una reinvestitura de la libido de objeto. Si el yo no lo consigue, sólo encuentra solución en el suicidio o la manía, e incluso en las salidas regresivas de una anti-vida.

Hablar de lo que nos mortificó permite un apaciguamiento.

Notas

1. Sigmund Freud *présenté par lui-même*, 1925, col. "Connaissance de l'inconscient", tr. fr. F. Cambon, Paris, Gallimard, 1984, pag. 109.

2. S. Freud, "Le créateur littéraire et la fantasie", 1908, *L'inquiétante étrangeté*, col. "Connaissance de l'inconscient", tr. fr. B. Féron, Paris, Gallimard, 1985, pag. 34.

3. D.W. Winnicott, *Jeu et réalité*, L'espace potentiel, tr. fr. C. Monod, Gallimard, 1976, pag. 139.

4. O. Mannoni, "La part du jeu", *Un commencement qui n'en finit pas*, Paris, Seuil, 1980, pag. 126.

5. Cf. D.W. Winnicott, op. cit., pag. 100.

6. Cf. O. Mannoni, "Poésie et psychanalyse", *Un si vif étonnement*, Seuil, 1988, pag. 54.

7. D.W. Winnicott, *Jeu et réalité*, op. cit., pags. 141-142.

8. Maud Mannoni, *La théorie comme fiction*, Seuil, 1979, pags. 105-108.

9. En su estudio sobre "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je", 1949, *Écrits*, pags. 93-100 [versión castellana: *Escritos I*, pags. 86-93, "El estadio del espejo como formador de la función del yo [Je]", Lacan sitúa la "encrucijada" que introduce al niño en el deseo humano: se trata de la confrontación del niño con su imagen en el espejo, seguida del júbilo de reconocerse en el como distinto del otro; se sitúa alrededor de los seis meses.

10. Por fantasía debe entenderse tanto el fantasma inconsciente como la ensañación diurna. Freud emplea el término *Phantasie* para designar el fantasma y la palabra *Phantastieren* para "la

10. Hay situaciones extremas—la deportación—en las que treinta años después las víctimas todavía no consiguen hablar de lo que les pasó en su infancia. Aquello de lo que no pueden hablar constituye una herida que se transmite de generación en generación, herida de la memoria cuyo efecto es sustraer al sujeto a una cierta alegría de vivir.

- actividad creadora que lo anima", cf. J. Laplanche, J.B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, París, PUF, 1967, artículo "fantasme".
11. Octave Mannoni, "L'Autre scène", *Clefs pour l'Imaginaire*, Seuil, 1969, pág. 98.
 12. Cf. D.W. Winnicott, *Jeu et réalité*, op. cit., págs. 92-142.
 13. Cf. Lenore C. Terr, "Childhood trauma and the creative product", *The Psychoanalytic Study of the Child*, vol. 42/1987, págs. 545-575.
 14. Marie Bonaparte, *Edgar Poe*, Denoël et Steele, París, 1933, pág. 10. Cf. también *Edgar Poe, sa vie, son oeuvre*, estudio analítico, t. I, París, PUF, 1958, pág. 8.
 15. E. Poe, 1941, *Tales of Mystery and Imagination*, New York, Heritage Press; 1971, *Poems*, Norwalk, Conn., Heritage Press; 1990, *Contes, essais, poèmes*, traducciones de Baudelaire y Mallarmé completadas con traducciones de J.M. Maguin y C. Richard, ed. Robert Laffont, col. Bouquins.
 16. Cf. Marie Bonaparte, *Edgar Poe*, op. cit., 1933, *The Life and Work of Edgar Allan Poe*, London, Imago, 1949.
 17. Marie Bonaparte, *ibid.*, pág. 61 (y pág. 78 en la versión francesa. El texto citado por Marie Bonaparte fue extraído de la Virginia Edition, vol. 7, pág. 171, 1845. Estas líneas fueron suprimidas después por Poe y no traducidas por Mallarmé).
 18. Cf. O. Mannoni, "Poésie et psychanalyse", *Un si vif étonnement*, op. cit., págs. 43-54.
 19. Edith Wharton, "An Autobiographical Postscript", *The Ghost Stories of Edith Wharton*, Mac Millan publ. Company, New York, pág. 275, 1973.
 20. Comunicación personal del doctor John B.D.C. Sanders a Lenore C. Terr, 1986, cf. *The Psychoanalytic Study of the Child*, op. cit., pág. 553.
 21. Cf. Edith Wharton, "An Autobiographical Postscript", op. cit., trad. personal.
 22. Edith Wharton, "The Lady's maid's bell", *The Ghost Stories of Edith Wharton*, Mac Millan Publ. Company, New York, págs. 6-26. Cf. Edith Wharton, *Le triomphe de la nuit*, relatos, tr. fr. F. Lévy-Paoloni, París, Terrain vague, 1990.
 23. S. Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, 1919, tr. fr. B. Féron, col. "Connaissance de l'inconscient", París, Gallimard, 1985, págs. 209-263.
 24. Edith Wharton, *Afterwards* (1919), *The Ghost Stories of Edith*

- Wharton, op. cit., pág. 71; tr. fr. "Plus tard", *Le triomphe de la nuit*, op. cit.
25. Cf. Freud, *L'inquiétante étrangeté*, op. cit.
 26. Edith Wharton, *The Triumph of Night* (1914), en *The Ghost Stories of Edith Wharton*, tr. fr. *Le triomphe de la nuit*, op. cit., págs. 151-183.
 27. Cf. Lenore C. Terr, "Childhood trauma and the creative product", op. cit., pág. 554.
 28. Edith Wharton, "Mr. Jones" (1928), *The Ghost Stories of Edith Wharton*, págs. 193 y sig., tr. personal.
 29. Lenore C. Terr, "Childhood trauma and the creative product", op. cit., pág. 555 (Virginia Clemm, mujer de Edgar Poe, es la hija de la señora William Clemm, tía de Edgar Poe).
 30. S. Freud, *L'inquiétante étrangeté*, op. cit., pág. 242.
 31. S. Freud, *ibid.*, pág. 246.
 32. S. Freud, *ibid.*, pág. 246.
 33. O. Mannoni, *Freud*, Seuil, 1968, pág. 157.
 34. S. Freud *présenté par lui-même* (1925), op. cit., págs. 109-110.
 35. Cf. S. Freud, "Le créateur littéraire et la fantaisie", 1908, *L'inquiétante étrangeté...*, op. cit., pág. 46.
 36. S. Freud, "Souvenirs d'enfance et souvenirs de couverture" (1904), *Psychopathologie de la vie quotidienne*, PBP, págs. 55-56. Véase igualmente S. Freud, "Childhood memories and screen memories", *S.E.*, VI, págs. 43-53.
 37. S. Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, *ibid.*, pág. 56.
 38. D. Spoto, *The Dark Side of Genius*, New York, Balantine Books, 1984, pág. 7. Citado por Lenore C. Terr, "Childhood trauma and the creative product", *The Psychoanalytic Study of the Child*, vol. 42, pág. 560.
 39. Lenore C. Terr, "Childhood trauma and the creative product", art. cit., pág. 561.
 40. Lenore C. Terr, *ibid.*, págs. 563-571.
 41. Cf. Lenore C. Terr, *ibid.*, pág. 565.
 42. Cf. O. Mannoni, *Freud*, op. cit., pág. 157.
 43. D.W. Winnicott, *Jeu et réalité*, op. cit., pág. 97.
 44. *Ibid.*
 45. S. Freud, "Au-delà du principe de plaisir" (1920), *Essais de psychanalyse*, PBP, 1981, págs. 41-117.
 46. S. Freud, *Inhibition, symptôme et angoisse* (1926), tr. fr. Michel Tort, París, PUF, 1965, págs. 95 y sig. Véase también *Inhibitions, Symptoms and Anxiety*, *S.E.*, t. 20, págs. 77-175.

Capítulo 2 LOS SOBREVIVIENTES DEL GENOCIDIO

Los sobrevivientes de los años de razas y reclusiones efectivos por los nazis entienden de manera diferente su propia infancia¹ y la de sus hijos. Los que vivieron el drama procuran arrojar de sí la experiencia.² Reprimen estos recuerdos hasta el momento en que retornan y, literalmente, los poseen. No pudieron hacer en su tiempo el duelo de los seres queridos que perdieron, y sentir tristeza.

Cuando uno mismo corre el riesgo de morir, dice Bettelheim, no puede porque implicaría poner escollas a la propia supervivencia. Solo el rechazo es psicológicamente posible: algunos necesitaron treinta o cuarenta años para autorizar-se a padecer por la pérdida de uno de los suyos, al azar de un encuentro con un militante o un analista. Pudieron hablar entonces consigo mismos delante de alguien. Gracias a esta memoria recobrada sus propios hijos podrán llevar finalmente una vida normal.

Uno de los efectos del trauma infligido a la víctima del genocidio es su dificultad para establecer en lo sucesivo una comunicación con los demás: ha perdido la esperanza de ser oído alguna vez.

Puede ser muy difícil conducir una terapia analítica con estos pacientes. Algunos reviven en su análisis, de manera compulsiva, el pánico que conocieron de niños. El miedo al fusilamiento experimentado en la corta edad se trocó, una

47. Lenore C. Terr, "Children of Chowchilla: a study of psychic trauma", *The Psychoanalytic Study of the Child*, vol. 34/1979, págs. 547-624.
48. M. Horowitz, *Stress Responses Syndromes* (1976), New York, J. Aronson, citado por Lenore C. Terr, op. cit.

vez alcanzada la adultez, en temor a morir o en angustia de sufrir un atentado contra la propia vida. En cuanto a los recuerdos, permanecen inaccesibles, y no hay sueños. Según comentan N.C. Auerhahn y D. Laub, a menudo sólo con ocasión de un segundo análisis, después del alivio que produjo en estos pacientes el haber sido "liberados" por los primeros analistas, los sueños comienzan a abundar y, con ellos, vuelven los recuerdos. A partir de este momento el anhelo del sobreviviente es que su hijo pueda disponer de un espacio de juego: busca entonces reanudar lazos con el juego a través de su hijo, lo que implica una interacción entre el sí mismo y el otro interiorizado, análoga a la relación precoz madre-hijo. El trabajo analítico permite que se restablezcan posibilidades de intercambio entre el sujeto y el semejante.

N.C. Auerhahn y D. Laub mencionan el caso de un paciente, Mr. B., cuyos padres fueron deportados cuando tenía cuatro años. Lo acogió una mujer católica que lo hizo pasar por su nieto. Mr. B. debió adoptar los ritos religiosos pero ganó la posibilidad de orar, mejor que ante un crucifijo, frente a la fotografía de su madre. Esta fotografía adquirió después para él la función de un objeto transicional; lo acompañaba en sus desplazamientos protegiéndolo de un mundo exterior que sentía hostil. Mr. B. se aferraba así a una imagen de padres idealizados según los había conocido antes de la deportación. En cambio, sus padres reales lo ponían en peligro y agravaban su sentimiento de persecución. Esto hacía que les guardara rencor. Cuando se reencontró con ellos al volver del campo de concentración, el niño no pudo establecer un nexo entre estos padres vestidos de presidiarios y aquellos de los que había guardado una imagen idealizada:

Fue traumático, dice, tenía conmigo la foto de mi madre antes de que la deportaran. Cuando volvieron sólo vi sus trajes de presidiarios, su delgadez, sus caras demacradas. Mi padre había sido torturado y los dientes le colgaban fuera de la boca. Afectivamente, estos no podían ser mis padres, era demasiado horrible. Durante un tiempo los llamé señor, señora.³

Mientras duró la guerra, Mr. B. pudo resistir gracias a esta imagen idealizada de los padres, imagen que lo ponía a resguardo del peligro. Sólo a su vuelta se dio cuenta de que los habían deportado de veras. Restablecida la seguridad familiar, se autorizó para volver a ser un niño, es decir, para "venirse abajo": tuvo fiebre, insomnios, pesadillas repetidas.

Después, cuando él mismo tuvo un hijo, le obsequió un tren eléctrico al nacer y luego lo colmó de regalos, para gran desconcierto de su mujer. "El bebé tendrá que esperar años, le dije, para poder disfrutarlos."⁴ Fue entonces cuando Mr. B. tomó conciencia de que había comprado estos juguetes para sí mismo. Se vio enviado así a aquellos años de guerra en que le habían faltado los juguetes. Una vez adulto, los juegos habían adquirido el valor de objeto transicional que poseyera en su infancia la foto de sus padres.

Algunos sobrevivientes del genocidio quieren ser maternados por sus hijos. Otros, por último, ocupan su tiempo libre en juegos tan complicados (trenes eléctricos de red sofisticada, por ejemplo) que quedan totalmente a merced de las reglas que presiden su empleo. Lo que se busca no es la distensión lúdica y creativa sino la absorción en un trabajo que es preciso llevar a buen puerto: ella reproduce, de hecho, la situación de trabajo obligatorio en los campos de concentración bajo la mirada de los suboficiales.

Al favorecer el juego en sus propios hijos, estos padres buscan restaurar su propia infancia perdida e incluso repararla. Sin embargo, dirigen a su descendencia una suerte de mensaje paradójico al negarles derecho al error. En el juego de la vida,⁵ parecen decir, cualquier error podría ser fatal. Frenadas así en muchos las posibilidades de invención, sus hijos, llamados a vivir en un mundo descrito como intrínsecamente amenazador, prefieren a su vez la protección de las reglas antes que lo imprevisto y la risa aportados por la creación y el juego. Encerrados en la "seriedad" de la tarea educativa y en la exigencia del "deber", estos padres desconocen en su hijo el motor de la metáfora lúdica, esto es, el deseo. La creatividad es condición de la verdad del sujeto. Si

falta el "terreno de juego" necesario a la expansión del sujeto, éste corre el riesgo de construirse según el tipo del alumno modelo, esclavo del deber. Winnicott diría que el niño se fabrica de este modo un *false self* proveniente del lado la madre, una madre que no se autoriza a quedar del lado de la vida y de la fantasía, ocupada como está en resolver su problemática personal frente al odio y la muerte.

Gracias al análisis, un adulto puede esperar desprendarse de la exigencia superyoica que le impide vivir. En el espacio de la transferencia, no es raro ver entonces al sujeto proyectar una relación totalmente mortífera con la Ley. Semejante situación hace que el analista esté en cierto modo "controlado" por un paciente que, en última instancia, vigila si el "reglamento" se aplica correctamente: esta exigencia puede aplicarse tanto a la duración de la sesión, que se pretende inmutable, como al tenor de las interpretaciones. A menudo se requiere un tiempo bastante largo para "domesticar" al paciente y permitirle vencer su terror frente a este espacio de juego que es el del análisis: asociaciones libres, sueños, fantasías. No es raro que el analista se desenvuelva en una primera etapa *delante* del analista, excluido del campo transferencial. Se ejerce aquí una forma de denegación que reenvía al paciente al drama de su propia historia.

"El hombre que se cree inocente, en realidad es culpable", nos dice Freud. La culpabilidad hace estragos aun mucho mayores en los sobrevivientes de los campos de concentración. En efecto, si el hombre "normal" es "criminal por intención" en sus fantasmas de niño, en sus anhelos de muerte, y si se ha instalado en él un procurador — en la persona del superyó, agente de la pulsión de muerte —, el sobreviviente tiene gran dificultad para no sentirse culpable de todas las muertes de los campos: como si debiera su vida precisamente a estas muertes. La culpa de estar vivo se redobla a menudo en odio hacia un progenitor que no intentó escapar a la deportación, volviéndose luego odio y pulsión de muerte contra el yo del sujeto, con acusaciones y tormentos.

No es raro que surjan somatizaciones más o menos graves cuando el sobreviviente accede a un oficio, funda una familia o compra la casa de sus sueños. La somatización (depresión, fracturas, angina de pecho) se produce cuando alcanza la edad que tenían sus padres al ser deportados. "¿Qué he hecho, se dice el paciente, para merecer mejor suerte que mis padres?" Sólo en un segundo tiempo, mellada ya esta destrucción de sí, el sujeto consigue hablar del trauma sufrido en lo real por sus padres y deja brotar el horror de largos años de silencio. Hablar de esto es doloroso porque subsiste, en efecto, el temor de que imágenes pavorosas, contenidas durante tanto tiempo, vengán a invadir la cotidianidad y a transformarla en pesadilla.

Los testimonios de los sobrevivientes de los campos de concentración exhiben todos ellos los efectos mortíferos del silencio — del secreto — de los padres en la segunda y hasta en la tercera generación. Lo no dicho por los padres sobre el terror vivido en los campos pesa sobre sus hijos aunque los hayan criado ellos mismos en la seguridad de Nueva York u otros sitios. En uno y otro progenitor la imposibilidad de decir va acompañada de intolerables sentimientos de culpa, y el sufrimiento de sus hijos pone esto al descubierto. La neurosis de los hijos testimonia los efectos del corte de los padres con su pasado: sus descendientes han quedado profundamente afectados por la prohibición de saber respecto de una página histórica que fue de humillación y horror para la generación de la que nacieron.

El genocidio nazi tuvo su corolario en la Argentina. En 1976, el gobierno militar hizo detener a treinta mil personas: les expropiaron sus bienes, les robaron sus hijos y las declararon desaparecidas. Esos niños fueron adoptados por militares estériles; se borrarón las huellas de la filiación natural, instituyéndose el asesinato del padre en padre del huérfano. Para que este escamoteo — que no hacía del padre un desaparecido sino que negaba que hubiese existido alguna vez — fuese posible, era necesario el acuerdo tácito de los sobrevivientes: a menudo se les exigía que refrendaran la

desaparición firmando una declaración oficial. Aceptar la desaparición, nos dice Gilou García Reinoso, es *hacerla desaparecer: no ha pasado nada*. Para no hacerse cómplices de los asesinatos cometidos y de los robos de niños, las mujeres, en plena dictadura, comenzaron a derribar el muro de silencio presentándose en 1977 en la Casa de gobierno para reclamar a sus hijos y a los hijos de sus hijos. Con su presencia, estas madres recordaron la *desaparición de los desaparecidos*, y su resistencia privada se convirtió paulatinamente en *resistencia pública*, exigiendo con ello que algo del *aspecto de la vida y de la muerte fuese inscripto en lo simbólico*.¹⁰ Su propósito era conocer el nombre de los asesinos y denunciar con ello, no tanto la desaparición, como la *sustitución del padre por el asesino*.

La caída del gobierno militar hizo posible la búsqueda de estos niños, robados a sus padres por los torturadores. Algunos fueron restituidos a su familia de origen; otros debieron aceptar el régimen vigente en los divorcios de Occidente: devueltos a su familia de origen, se los obligó a ver regularmente a su familia de adopción, la de los torturadores de sus padres.

¿No cabe temer con estos hijos que tendrán hijos a su vez —se pregunta Gilou García Reinoso—, un resurgimiento del crimen en lo real si la relación con la verdad queda ocultada en lo simbólico? Freud denunció el efecto de esta muerte matada con el silencio —producto de todas las guerras—.¹¹ genera un empobrecimiento de la vida. Al hacerse cómplice mudo de cierto “orden” —en este caso, la arbitrariedad de la ley de los militares argentinos—, un pueblo corre peligro de no atreverse a hacer franquear a sus hijos la puerta de la vida, del espacio de libertad necesario para la invención y la creación. La sumisión del individuo a la ley sólo tiene sentido cuando la ley no se transforma en máquina de suplicios; por lo tanto, cuando las bases sobre las que se funda una sociedad son de naturaleza distinta de las del terror y la exclusión. Si la ley se vuelve encarnación de una máquina de matar, se ingresa en un mundo donde el hombre excluye al

hombre, en un espacio donde queda suprimida toda diferencia. Las “Locas de la plaza de Mayo”¹² reclamaban que se devolviera al muerto su condición. Tenerlo por desaparecido significaba la imposibilidad de que sus padres o allegados hiciesen el duelo correspondiente; se les imponía vivir en el pasado, a la espera de un hipotético retorno. Para poder vivir en el presente había que revelar no solamente el secreto de treinta mil asesinatos (el 65 % de las víctimas eran obreros), sino además el robo de niños y el cambio de su filiación por la sustitución del padre por su propio asesino.

El mundo tiene que saber —nos dice Rafael— que esta deportación [durante la ocupación nazi en la década de 1940] nos habrá marcado hasta la tercera generación (...). No tuve juventud, no tengo más a mi madre, tengo una hermana a la que es preciso cuidar y un padre que desde su regreso no pudo vivir normalmente.¹³

Los testimonios recogidos por Claudine Vegh tienen algo en común: los hijos de los sobrevivientes se atrincheraron en el secreto, a veces durante más de treinta años; algunos sólo pudieron aceptar la muerte de uno de los suyos cuando consultaron el libro de los Klarsfeld, en el cual los “desaparecidos” figuraban cabalmente como muertos. Asimismo, sólo *a posteriori* Sonia¹⁴ toma conciencia de que al divorciarse tenía treinta y cuatro años, la edad en que su madre murió. Y padeció a esta edad una depresión sin causa aparente. En su caso, la idealización de unos padres “que se habían ido de viaje” se había visto acompañada por un intenso sentimiento de culpa. Su superyó se hizo agente de la pulsión de muerte en la persona de un acusador, armado para torturar. “Seguramente, dice todavía Sonia, tuve gran dificultad para vivir más allá de lo que había vivido mi madre.” Lo mismo ocurrió con su hermano, que aprobaba sus exámenes pero se hizo excluir de la docencia y se dedicó ocasionalmente a pintor, a embalsosador, viviendo completamente al margen de una sociedad a la que repudiaba.

Jean¹⁵ intentó "volver a empezar desde cero", borrando un pasado marcado por la desaparición de sus padres, por la separación de su hermana y por una juventud de huérfano rechazado. Después de casarse, sigue soñando con el retorno de sus padres: sus noches están pobladas de pesadillas. No tiene tumba donde recogerse. Un solo documento: "Desaparecidos... Auschwitz 1943." "Es raro, agrega, pero tengo la sensación de no tener derecho a la vida."¹⁶

con motivo de unas vacaciones vino a redoblar este sentimiento de abandono, ligado por otra parte a los celos respecto del segundo hermano; celos que nunca había podido superar. En realidad, el deseo de vivir lo había abandonado mucho antes de que entrara en análisis. Se precipitó en la muerte el día en que no encontró un continente para su odio. Había rechazado cualquier sugerencia de internación, no sin haber exaltado primero, y hasta el paroxismo, el sentimiento de su propia indignidad.

La relación transferencial exige un analista que sepa "domesticar" al paciente —retomando aquí un término de Winnicott— y no encerrarse en un silencio demasiado próximo para el sujeto a la vivencia del terror. En lo que se dibuja como llamada, es necesaria una respuesta. En el caso al que nos referimos esta llamada de socorro fue escuchada por el analista, quien, sin embargo, por culpabilidad, no logró obtener del paciente el consentimiento para una internación breve. Para este paciente, la sola idea de una internación (o simplemente de acogida en una familia rural) equivalía a un rechazo: "Querían sacárselo de encima, enviándolo a una sucursal de Auschwitz." Si el analista hubiese aceptado ocupar en la transferencia el lugar del verdugo, tal vez habría podido impedir que el paciente revirtiera contra sí mismo su sed de asesinato.

La regla analítica debe lograr desprenderse de convenciones rígidas que con este tipo de pacientes pueden recordar las de los campos, a fin de permitirles recuperar el espacio de juego de la infancia. Sólo entonces se tendrá acceso al mundo interno del sujeto, quien, una vez superado el terror, tendrá una posibilidad de restaurar la imagen de sí.

Notas

1. Nanette C. Auerhahn, Dori Laub, "Play and Playfulness in Holocaust Survivors", *The Psychoanalytic Study of the Child*, vol. 42/1987, págs. 45-59.
2. Cf. Bruno Bettelheim, Epílogo a Claudine Vegh, *Je ne lui ai pas dit au revoir, Des enfants de déportés parlent*, N.R.F., Gallimard, 1980, págs. 173-197.
3. Traducción personal.
4. Traducción personal.
5. Cf. N.C. Auerhahn y D. Laub, *op. cit.*, pág. 56.
6. Cf. O. Mannoni, "La part du jeu", *Un commencement qui n'en finit pas*, Seuil, 1980, págs. 126-127.
7. O. Mannoni, *op. cit.*, pág. 169.
8. Cf. Anita Eckstaedt, "Etude clinique autour du concept de réaction traumatique. Une enfance et son destin au temps de la guerre", *Les années brunes*, Confrontation, 1984.
9. Cf. Helen Epstein, *Children of Holocaust*, New York, G.P. Putnam's Sons, 1979.
10. Cf. Gilou García Reinoso, "Le psychanalyste sous la terreur", *Temps modernes*, abril de 1987, págs. 1-14.
11. S. Freud, "Considérations actuelles sur la guerre et la mort", 1915, *Essais de psychanalyse*, PBP, nueva trad. París, 1981, págs. 26-40.
12. Durante el año 1977, las mujeres argentinas comenzaron a manifestarse en silencio, todos los jueves, circulando alrededor de la pirámide de la plaza de Mayo, símbolo de la independencia. Llevaban un pañuelo en el que figuraban el nombre, la fecha de una desaparición. A nivel simbólico, sostenían públicamente que se inscribiese lo vivo y lo muerto.
13. En Claudine Vegh, *Je ne lui ai pas dit au revoir*, *op. cit.*, págs. 118 y 179.
14. *Ibid.*, págs. 119-128.
15. *Ibid.*, págs. 136-137, 181.
16. *Ibid.*, pág. 137.
17. *Ibid.*, pág. 183.
18. *Ibid.*, págs. 102-103.
19. *Ibid.*, pág. 168.
20. *Ibid.*, pág. 103.
21. *Ibid.*, pág. 168.
22. *Ibid.*, pág. 187.

En cuanto dirigió su interés hacia el fantasma, Freud se esforzó por despejar¹ los libretos fantasmáticos que el sujeto se construye: por ejemplo, la "novela familiar". El niño se presta, efectivamente, a inventarse unos padres más prestigiosos que los suyos, lo que constituye para él una manera de idealizar a aquellos por momentos tiene muchos reproches que dirigir, y también de sacárselos de encima inventándose la piel de un nuevo personaje de más enjundiosa ascendencia.

Freud se aboca, en su práctica, al permanente intento de descubrir los elementos primeros del libreto imaginario mediante el cual el sujeto procura aprehender el enigma de su historia, plasmados en representaciones que, a la manera de los mitos, le proponen una respuesta a su pregunta.

Freud sugiere que los fantasmas inconscientes² fueron en otro tiempo ensueños diurnos. Olvidados, cayeron en lo inconsciente por efecto de la represión/Compara la ensoñación diurna con una novela por entregas en la que el sujeto, identificado con la escena, se cuenta y se ve representado por las imágenes. Freud, recordémoslo, compara la actividad lúdica del niño con la del escritor³ como éste, a través del juego el niño crea un mundo propio o "más bien arregla las cosas de su mundo de acuerdo con un nuevo orden a su conveniencia". En cuanto a la creación imaginaria del adulto

—al igual que la ensoñación—, Freud la describe como un prolongamiento o transposición del juego infantil. “En este dominio reservado a la fantasía hay lugar tanto para las obras maestras como para los errores.”⁴ Los criterios que hacen de una obra un éxito o un fracaso escapan al analista: “Es muy poco lo que sabemos sobre este punto”, decía Freud.

Aunque a ellos mismos no les preocupe, los artistas abren un camino hacia el conocimiento del inconsciente. Shakespeare, como lo recuerda Octave Mannoni, ayudó a Freud a descubrir el complejo de Edipo, pero no necesitó saber más sobre él para ponerlo en palabras. Shakespeare logró inscribirse de entrada, en la escritura, como parte activa de un drama a partir de un punto de opacidad.

Freud sitúa la relación con la verdad del lado de la culpa. El hombre es un criminal por intención: es culpable a causa de sus anhelos de muerte y de sus crueles fantasías.

La representación creadora no se da nunca sin cierta dramatización. ¿Por qué algunos se contentan con sus ensueños y otros en cambio se ven transportados por el deseo de escribir para sentir que existen? A menudo, este deseo encuentra su fuente en el presente de un acontecimiento intensamente vivido. Este acontecimiento nunca deja de remitir a un aspecto del pasado que espera a su reelaboración para que pueda destrabarse lo que había subsistido en el propio meollo de una situación traumática.⁶ La opacidad de ciertos relatos pone de manifiesto que si el propio autor no entendió nada de lo que le pasaba, su inconsciente sabía. La complejidad de una situación o la evocación de un conflicto pueden resultar así admirablemente descriptos.

Daniel-Paul Schreber —presidente de un tribunal de apelaciones— publicó en 1903 sus *Memorias*,⁷ después de una prolongada internación psiquiátrica. Describe con auténtico talento literario un universo fantástico en el cual, creyéndose llamado a transformarse en mujer, asiste al nacimiento de una humanidad nueva. Este trabajo (delirante) de reconstrucción del mundo constituye una tentativa de curación. Daniel-Paul explica claramente que sus alucinaciones

contienen una verdad objetiva que sólo a él le es develada. Acepta que se lo considere como un enfermo mental, reivindicando su derecho al delirio, convencido de que en este mundo destruido él debe formar parte, como mujer, de una humanidad nueva.

La relación autobiográfica con la propia vida apunta a una verdad; el psicoanálisis, a otra. Daniel-Paul se empuja sobre su propio destino, la grandiosa lucha que ha librado y su derrota. Termina aceptándose en un mundo regido por lo que él llama sus alucinaciones. Su libro, que pretende ser un juicio contra las internaciones arbitrarias, constituye al mismo tiempo un alegato por el derecho a la locura. Innegablemente, Daniel-Paul Schreber logra superar su propio encierro en el delirio y ofrece al lector un texto literario de rara calidad. Escribir confirmó su derecho a la existencia: el padre real es reemplazado por la potencia de un nuevo universo que concede al hijo, Daniel, un lugar como mujer. El proceso creador participa aquí de una puesta en escena dramática que nos sensibiliza como lectores a la forma en que Daniel-Paul, en cierta etapa de su vida, se sintió triturado por el aparato educativo, familiar y judicial. La experiencia traumática pudo ser superada merced a la construcción de una realidad nueva: un mundo delirante que hace posible la vida.

El estudiante de lenguas,⁸ aplicado rabiosamente a destruir la lengua materna, nos brindó también un libro maravilloso en el cual, nos dice Gilles Deleuze, “se siente germinar esa particularísima santidad desde el fondo de la enfermedad”. El autor no soporta oír hablar a su madre y se aboca a la tarea de convertir las palabras de su lengua natal en voces extranjeras. Al final del libro consigue deshacerse de la angustia de destrucción y muerte, hasta poder decir: “Y existe incluso la esperanza de que, al fin y al cabo (...), el joven enfermo mental será capaz un día de volver a utilizar normalmente esa lengua, el famoso idioma inglés.”⁹ La reconciliación con los padres debe pasar, no obstante, por el empleo del idish con la madre y del francés con el padre.

Protegido de sus pulsiones destructivas puede entonces, sin temor de cometer un crimen, acercarse a los suyos protegido por una lengua diferente de la lengua materna.

La historia literaria—nos recuerda Michel de M'Uzan—¹⁰ podría hacer suya la expresión de Freud en una carta a Pfister: "No se puede hacer nada verdadero sin ser un poco criminal".

Si el común de los mortales se contenta con sus sueños diurnos, el artista—psicótico o no—abreva en su vida interior los materiales a los que va a dar la representación de sus fantasías, aportando alivio a los demás y procurándoles fuentes de placer.¹¹

Los poetas y novelistas, como sugiere también Freud,

conocen entre cielo y tierra una multitud de cosas de las que nuestra sabiduría escolar no tiene la menor idea. Nos dejan muy atrás a los hombres corrientes, especialmente en materia de psicología, porque abreven en fuentes que nosotros no hemos explorado aun para la ciencia.¹²

El novelista es capaz de proporcionarnos una descripción psiquiátrica, permitiéndonos captar ciertos principios fundamentales de la psicopatología.

Luiigi Pirandello publicó en 1904 un relato¹³ en el que describe con talento la experiencia de un renacimiento en un joven bibliotecario, Matías Pascal, agobiado por un matrimonio infeliz y por mediocres condiciones de vida. Abandona un día su triste ciudad de provincias y se va a tentar suerte a Montecarlo, donde gana una pequeña fortuna en el juego. En el camino de regreso se entera por el periódico de que en su ciudad han descubierto un cadáver que ha sido identificado como el suyo. Declarado oficialmente muerto, Matías Pascal piensa por un instante en desmentir la noticia, pero luego cambia de parecer:

!Disponía de ochenta y dos mil liras y ya no tenía que darselas

a nadie! Estaba muerto, estaba muerto: no tenía más deudas, no tenía mujer, no tenía suegra, ¡nadie! ¡Era libre, libre, libre! ¿Qué más podía desear?¹⁴

La increíble casualidad que le permite no poseer ya una existencia legal lo induce a abandonar su lugar de residencia para fundirse en un nuevo personaje, no sin haber saboreado antes—gracias a aquella noticia necrológica—la alegría de sentirse amado y llorado. Para esto le es preciso deshacerse de su pasado y ante todo, en consecuencia, dar nacimiento a un hombre nuevo y situarlo en un linaje.

Borrar la huella de Matías Pascal suponía cambiar de aspecto. De ello se ocupó el barbero. Le quedaba en herencia, empero, un ojo que le disgustaba, una nariz absurda, "un mentón ridículamente pequeño".¹⁵ Una bella frente espacio-

sa, elegantes gafas, cabellos largos, una levita y un sombrero de ala ancha iban a darle la apariencia de un filósofo alemán. Pronto lo encontramos a sus anchas en su nuevo personaje. Luego, en el tren que lo llevaba lejos de su pueblo natal, Matías escuchó algunos nombres al azar de las conversaciones: Adrien, Joseph de Meis. Para él fue como "un efecto de bautismo". Ahora estaba seguro, se llamaría *Adrien Meis*. Este nombre "se adaptaría" al personaje que en lo sucesivo se sentía capaz de encarnar.

Exaltado por un júbilo infantil, comienza una nueva vida. Pero necesita padres, abuelos, la sensación de provenir de un linaje. Ahora bien, a pesar de él, los orígenes que se inventa encuentran sus raíces en el suelo donde creció: Matías Pascal, huérfano de padre a los cuatro años y medio, se había quedado solo con un hermano mayor y una madre ansiosa, intrusiva, incapaz de administrar la fortuna que le dejara su esposo. Matías sintió la muerte del padre como un abandono, muerte que trajo aparejada la ruina de la familia. Entonces, ¿qué padre había que darle a Adrien Meis, hijo único?

Adrien se quería "lo más único posible".¹⁶ Pero era preciso hallar un lugar de nacimiento: en un transatlántico, por ejemplo, o en América del Sur. Sí, él habría nacido en

América de un padre, mal chico, que abandonó a su mujer cuando estaba a punto de parir. Huérfano a los tres años, le habrían hecho volver a Italia para que lo criara su abuelo. Sin embargo, no pudo crearse otra madre —¡hubiera significado profanar su memoria!—, pero sí un abuelo: “un anciano refinado, algo listo, amante de las artes, un hombre sin prejuicios (...) que me llevaba con él de ciudad en ciudad, por los museos y galerías.”¹⁷ Habría crecido en casa de este abuelo, en Italia.

Después de visitar Milán, Padua, Venecia, Florencia, Perugia, Adrien acaba por establecerse en Roma, donde alquila una habitación en una casa particular. Su hospeder, hombre de unos sesenta años, lo acompaña en interminables paseos hablándole de la muerte; sus meditaciones lo aíslan de cualquier vida material. Durante este período, una muchacha devota cuida de que no falten pilas de agua bendita en las habitaciones.

Pasada la embriaguez de la libertad, Adrien se percata de la distancia que separa al fantasma de la realidad. Al convertirse él mismo en su propio ideal —“sustituto del narcisismo perdido de su infancia”—,¹⁸ queda separado del mundo y de cualquier posibilidad de amar. Para proteger su identidad usurpada llegó a vivir en la pura mentira. Pero decir *yo miento* afirma su voluntad de engañar¹⁹ y, por contragolpe, enuncia una verdad que lo pone en peligro. Pronto se encuentra en un aislamiento psicológico tal que su relación con la realidad lo sume en el desamparo. Este vagabundeo acaba por convertirlo en un ser solitario y mudo. ¿Dónde está él como sujeto en lo que hace ver de sí? Apresado en este doble de sí mismo, Adrien empieza a confundir sus puntos de referencia en las ropas del disfraz. Apresado en las redes del *trompe-l'oeil*, dirige al otro una mirada amarga que produce sobre sí mismo el efecto de un veneno.²⁰

¿Cómo hubiera podido confiar a alguien el secreto de mi vida sin nombre ni pasado, surgida como un hongo del suicidio de Matías Pascal?²¹

Adrien descubre que la libertad a la que se ha proyectado tiene sus límites y conlleva su parte de engaño. El sentimiento de omnipotencia da paso entonces a la depresión. Acusa a su mujer y a su suegra de haberlo obligado a realizar lo que ellas ya tenían resuelto. Consiguieron matarlo,²² se habían librado de él. Después de estos dos años de deriva, no le quedaba otra salida que matar a su pelele, Adrien Meis, ahogándolo a su vez. En el recodo más penumbroso del Tíber arroja su sombrero, deposita sobre el parapeto una esquila enrollada en una cinta, con su bastón al lado, y huye sin mirar atrás. La noticia necrológica sobre Adrien Meis fue escueta. Ahora Matías Pascal podía resucitar.

Después de matar a Adrien Meis, el difunto Matías Pascal intenta recuperar la relación con su propia imagen del cuerpo. Ahora le es necesario trasladar la pasión que lo uniera al personaje de Adrien sobre su propia imagen, la de quien él había sido antes de declarárselo muerto. ¿Pero acaso en otro tiempo no había señalado Matías las imperfecciones de este cuerpo: la nariz, un ojo defectuoso, el mentón demasiado pequeño? Qué importa, Matías Pascal, separado de su personaje patológico, Adrien Meis, decide reconciliarse con la parte de sí mismo llorada en su entierro por íntimos y amigos. Ya no le era posible vivir, acorralado por un nombre falso y sin estado civil. Vuelve, pues, a su pueblo natal, como el viajero que en mucho tiempo no ha dado noticias a los suyos. Se encuentra sucesivamente con su hermano,²³ su propia mujer —que ha vuelto a casarse—, y su suegra. La alegría del reencuentro queda ensombrecida por su presencia, que no puede menos que alterar un orden (social) restablecido sin él. Matías aparece a los ojos de los suyos como un fantasma regresando del reino de la muerte, tan inquietante como Mefisto ante la “piadosa Gretchen”.²⁴

Hay de pronto como un borramiento entre fantasía y realidad y lo que surge es lo fantástico, produciendo efectos de paralización. “¿Por qué lloras? ¿Porque estoy vivo? ¿Me amabas mejor muerto? (...) ¡Mírame de frente! ¿Vivo o muerto?”²⁵ Matías se da cuenta de que querer recuperar su

Pirandello, Poe, Hoffmann entre otros, producen impacto en el lector. Este se reconoce en el inquietante extrañamiento de la fuente está más allá de lo vivido y que hace surgir

en su obra lo mejor de sí. embargo, este poder destructivo y pasional le permitió dar delirium cuya posta fue tomada por el alcoholismo. Y, sin llevado a sus padres). Poe quedó inmerso en un acceso de raíz de una tuberculosis (la misma enfermedad que se había veintisiete años perdió a su muy joven esposa (de catorce) a cia, cuando murió la madre de uno de sus amigos. A los y se sumió en una profunda depresión durante su adolescencia, Edgar Poe, por su parte, perdió a sus padres a los dos años fue el padre quien murió demasiado pronto.

El fantasma de ser el creador de uno mismo se eleva sobre el suelo de los traumas precoces:²⁸ en el caso de Pirandello, Pirandello en esta obra.

El fantasma de ser el creador de uno mismo se eleva sobre el suelo de los traumas precoces:²⁸ en el caso de Pirandello, pasado ni escapar a los orígenes. Tal es la lección que nos da Rechazar cualquier límite y contingencia humana revela ser fatalmente imposible. No es posible borrar el propio

Rechazar cualquier límite y contingencia humana revela soy el difunto Matías Pascal.²⁷ preguntan quienes, responde: "Pues bien, estimado amigo... piedra... para la que llevará flores cada tanto. Así, cuando le Matías Pascal al que sus concudados han elevado una muerte simbólica concluyendo su vida a la sombra del existencia de su doble, Adrien Meis, consistente en su propia

El protagonista, Matías Pascal, tras haber puesto fin a la señor Pascal, no es posible vivir.²⁶ alegres o tristes, por las que somos quienes somos, estimado

margin de la ley y al margen de aquellas particularidades, secreto de su renacimiento bajo el sello de la confesión. "Al Eligio le consigue un trabajo de bibliotecario y guarda el Pascal". Encuentra refugio junto a la tía de su infancia; don resigna, pues, a terminar su vida como "el difunto Matías frente a su abortecida suegra. Disuelto el júbilo infantil, se do—tendrá el efecto de anular el casamiento de su rival con estado civil—esto es, su reivindicación de vivo, de no fallaci-

El escritor trabaja con una instancia interior—público o padre—³³ con la cual mantiene relaciones que van a incidir sobre el mismo proceso creativo. A veces tiene la sensación de estar usurpando un lugar y de detentar de manera megalomaniaca un poder de vida y muerte sobre los personajes de los que se convierte en creador. Figura del doble, el sosias se transforma rápidamente en el enemigo persegui-

las imágenes.³² designa el emplazamiento psíquico por el que se pavonean Octave Mannoni—pasó a ser el término mediante el cual "se remiten a la escena del sueño. La palabra *escena*—recuerda que podríamos tener. Los terrores y angustias suscitados diferentes roles del yo. Guardan en reserva todas las vidas ideal. Los diferentes personajes de la escena desempeñan nada y que intentan vivir a través del héroe. El héroe es un espectador, el lector, son personas a las que no les sucede tanto podríamos decir de la novela—en el *aburrimento*.³¹ El Octave Mannoni situaba el origen del teatro—aunque otro vive en éste es más verdadero que el espectáculo exhibido. el escenario, tiende a hacer sentir al público que lo que se peca de que no lo está. Al igual que el autor, el actor, en estar muerto no se mueve, es para que el espectador no se que el efecto teatral no quede destruido:³⁰ si el actor que finge drados por unas convenciones que es preciso respetar para el teatro, espacio de ilusión donde los actores actúan encu- Lo que Freud llama superchería se encuentra también en placer nada desdeñable.

En la vida corriente nos comportamos a veces de una manera esencialmente pasiva frente a lo que vivimos; la ficción suscita efectos diferentes y nos procura un beneficio de

Cuando—agrega Freud—nos damos cuenta de la superchería, es ya demasiado tarde, el escritor ha alcanzado su objetivo...²⁹

elementos que tomamos por la realidad. Reaccionamos ante estas experiencias como si nos remitiéramos a lo que nosotros mismos hemos vivido.

dor del héroe, cuyo reposo perturba hasta sumirlo en la locura.³⁴ En otras partes el doble se asemeja a un reflejo robado al espejo y, en otras, es el ejemplo mismo de la locura paranoica tal como la clínica la describe.

En 1914, Freud renuncia a la noción restrictiva del yo como agente de adaptación. Hace de él una *imagen*, "vestigio de las identificaciones del pasado", "agente de la locura al menos tanto como de la razón".³⁵ El don artístico sigue siendo un enigma para Freud, pero nos sugiere que quien es susceptible de transponer sus fantasmas en creaciones artísticas en vez de producir síntomas, escapa así al destino de la neurosis y mediante este rodeo restablece su vínculo con la realidad.

Su asombro concierne a la perspicacia de aquellos escritores cuyas exactas descripciones clínicas suelen superar los conocimientos científicos del momento.

En un trabajo titulado "Fantasies of self-creation", Stephen Rittenberg y L. Noah-Shaw rinden homenaje al sentido clínico de los escritores³⁶ y procuran ilustrar, como contrapunto, el tema del autoengendramiento (*self-creation*) a través de casos clínicos tomados de su práctica cotidiana.

El primero de estos casos es el de un hombre de negocios de cuarenta y dos años, Mr. B., quien triunfa en su actividad, ganándose la admiración del entorno. Menos afortunado en el amor, se ha casado dos veces y se ha hecho cargo de los hijos tenidos con sus dos esposas. Su éxito social es un éxito de fachada. Su sobreadaptación esconde en realidad un auténtico desamparo que afecta principalmente al problema de su identidad. Se pregunta continuamente si no debe cambiar de profesión, de mujer, de lugar de residencia. Su entrada en análisis es decidida en función de esta queja. En una palabra, ¿cómo renacer para tener acceso a lo que eso quiere de él? La relación con la verdad está ocultada por una relación muy compleja entre el fantasma y el deseo: hay un libreto dominante, el de un sujeto todopoderoso que no confía en nadie salvo en su madre. Los autores de la observación comparan explícitamente la infancia de este paciente con la

de Matías Pascal. Del mismo modo que éste, vivió como una pérdida la partida de su padre a la guerra, teniendo él cuatro años y medio. Cuando su padre volvió, el niño siguió siendo objeto exclusivo de una madre paranoide que ejerció de manera maníaca e intrusiva un control sobre su cuerpo, y ello incluso siendo él bastante mayor. En su deseo de librarse de los lazos simbióticos con una madre vivida como persecutoria, Mr. B. desarrolló desde muy pequeño un fantasma en el que se convertía en origen de su propia historia. En esta puesta en escena del deseo, aparecía liberado de sus padres, identificado con Superman, desplazándose por un reino que tenía su propia lengua y se regía por sus propias reglas. Una vez suprimidos los padres, pasó a ser el creador de sí mismo. De adolescente, se veía en la edad adulta rodeado de mujeres que serían las únicas sobrevivientes de la guerra y a las que daría el poder de someterlo sexualmente a sus caprichos. Con posterioridad extendió a su tiempo libre la obligatoriedad del trabajo forzado que se imponía en su vida profesional, no sin instaurar una relación amo-esclavo en la que su expectativa era claramente la muerte del amo-mujer.

Mr. B. demandó al análisis que lo librara para siempre de su pasado a fin de volverse radicalmente otro, en condición de hombre incastrable. Esto equivalía a olvidar el espejismo de una potencia que sólo se da en una exterioridad, y desconocer su distancia con el Yo [*Je*] que debe resolver la "discordancia del sujeto con respecto a su propia realidad".³⁷

Al querer imponer al mundo la ley de su corazón y triunfar sobre lo que considera a su alrededor como desorden, Mr. B. llega —para tomar los términos de Lacan— a "encerrar su ser en un círculo, salvo en el momento de romperlo mediante alguna violencia en la que, al asestar su golpe contra lo que se le presenta como el desorden, se golpea a sí mismo por vía de rebote social".³⁸

El otro paciente al que se refieren los autores, Mr. A., es un escritor de cuarenta y seis años. Precipitan su entrada en análisis, revelando las dificultades de su propia infancia, problemas afectivos con su hijo de ocho años. ¿Es él mismo

Y recordará que Freud fue llevado a ligar "la aparición del significativo del Padre, en cuanto autor de la Ley, con la muerte, incluso con el asesinato del padre, mostrando así

sino de un puro significativo.

La atribución de la procreación al padre no puede ser efecto

Lo cual hace decir a Lacan:

fuente o en tal monolito donde se supondrá que reside".⁴⁰ atribuida al encuentro por la mujer de un espíritu en tal contexto simbólico, la paternidad no dejará por ello de ser ha tenido un coito, no es menos cierto que, "si lo exige el desconocen que una mujer sólo puede dar a luz en tanto que na,"³⁹ explica claramente que si en la realidad los hombres no dad. Lacan, aludiendo a las creencias de una tribu australiana, culta que tuvieron estos hombres para asumir la paternidad que tuvieron estos hombres para asumir la paternidad. En los casos mencionados me pareció importante la dificultad de liberarse de los dos padres, un deseo de liberarse de los dos padres, indefectiblemente, de si mismo, hallamos una identificación con la madre e, los casos clínicos donde el paciente se propone como creador de si mismo, hallamos una identificación con la madre e, Los autores del artículo enfatizan el hecho de que en todos mas de destrucción.

mas de destrucción.

su propia madre. El reverso de estos fantasmas eran fantas-

sangrante. Hasta se imaginó dando a luz y convirtiéndose en

mientras desarrollaba en el plano somático una úlcera,

Se describía en sus fantasmas como poseedor de un útero,

un hada."

Cuando fue padre el mismo, llegó a decir: "Soy un impostor,

se había convertido en otro, desembrazado de sus padres.

A. se aisló en un fantasma cuyo tema era su propia creación:

cuatro años, y del mismo modo que en el caso anterior, Mr.

simbólicos que por un tiempo lo pusieron en peligro. A los

viajaba por negocios—, había entablado con su madre lazos

afuera. Cuando era niño, en ausencia de su padre—que

función de "señora de la casa", mientras su mujer trabaja

Identificado con una madre depresiva, Mr. A. ha asumido la

masculino o femenino? Es un escritor o un impostor?

Los pacientes a los que aluden Stephen Rittenberg y L. Noah-Shaw se sitúan, a semejanza del héroe de Pirandello, como impostores. Ocupar triunfalmente un lugar fundado en la aniquilación de los padres no ayuda al sujeto a convertirse en una identidad propia. Por el contrario, la fase megalomaniaca de omnipotencia engendra después una depresión, y ésta puede conducir al suicidio simbólico o real del sujeto. Lo difícil para el escritor que funda inconscientemente su obra en la eliminación del padre real, es lograr, como recuerda Michel de M'Uzan, "adecuarse a una usurpación megalomaniaca del poder cuyo primer efecto es un acto destructor".⁴⁵ La creación se efectúa, sobre la base de un acontecimiento actual, con aquello que del pasado puede ser transpuesto, recreado en Otra escena. Esta escena, que no puede situarse en el aparato psíquico, "acoge tanto e incluso

piensan".⁴⁴

cía y luego, añade, "de golpe, Dios sabrá por qué, se descom-

ciertos psicóticos pueden vivir "compensados" en la existen-

lo que hay que hacer para ser un hombre".⁴³ De esta manera,

conformistas con personas que le procurarán la sensación de

Lacan, "mediante una serie de identificaciones puramente

vida con la aniquilación del significativo padre, prosigue

una dimensión deshumanizadora. El sujeto cargará toda su

Lacan ve en la instauración de esta relación imaginaria

pacto."⁴²

plenamente en el orden de la potencia y no en el orden del

mesurada de un personaje que se manifiesta pura y sim-

de modelo. "Ella existirá en la relación absolutamente des-

subsistirá solamente una función de alienación especular,

la relación con la persona real se reduce a una imagen,

naria: algo que no se inscribe en una dialéctica triangular. Si

lico, ¿qué queda? Queda, nos dice Lacan, la relación imagi-

Cuando fracasa la realización del padre en el nivel simbó-

Padre muerto".⁴¹

la que el sujeto se liga para toda la vida con la Ley, el Padre

simbólico en cuanto que significa esa Ley es por cierto el

que si ese asesinato es el momento fecundo de la deuda con

mejor la fantasía y la ensoñación como la alucinación del sueño".⁴⁶ ¿Qué querría decir, se interroga Octave Mannoni, una obra que sólo tuviera sentido en una vida?⁴⁷ Y señalará así las relaciones de la obra no sólo con la vida del autor, sino con la de los demás, con nuestra vida, en pos de lo oculto que a veces ésta encubre.

Notas

1. S. Freud, "Le roman familial des névrosés" (1909), tr. fr. J. Laplanche en S. Freud, *Névrose, psychose et perversion*, París, PUF, 1973, págs. 157-160; por otra parte, *Family Romances*, S.E. IX, págs. 237-241.
- Cf. J. Laplanche y J.B. Pontalis, *Vocabulaire de psychanalyse*, París, PUF, 1967 y *Fantasme originaire, fantasme des origines, origine du fantasme*, París, Hachette, 1985.
2. S. Freud, 1908, "Les fantasmes hystériques et leur relation à la bisexualité", *Névrose, psychose et perversion*, op. cit., págs. 149-155.
3. S. Freud, 1908, "Le créateur littéraire et la fantaisie", *L'inquiétante étrangeté*, op. cit., págs. 29-46.
4. O. Mannoni, *Freud*, op. cit., pág. 117.
5. O. Mannoni, *Freud*, op. cit., pág. 169.
6. Michel de M'Uzan, "Aperçus sur le processus de la création littéraire", *De l'art à la mort*, París, Gallimard, 1977, págs. 3-27.
7. Daniel-Paul Schreber, *Mémoires d'un neuropathe*, tr. fr. P. Duquenne, N. Sels, París, Seuil, 1975.
8. Louis Wolfson, *Le schizo et les langues*, París, col. "Connaissance de l'inconscient", Gallimard, 1970, prólogo de G. Deleuze.
9. Op. cit., *ibid.*, pág. 247.
10. Michel de M'Uzan, *De l'art à la mort*, op. cit., pág. 10. Esta traducción es reproducida en términos más pesados en *Correspondance de S. Freud avec le pasteur Pfister*, 1909-1939, París, Gallimard, 1966, carta del 5.6.1910. El texto alemán es el siguiente: "Ohne ein solches Stück Verbrechertum, gibt es keine

richtige Leistung." (Comunicación personal de M. de M'Uzan, quien agrega: "¡Con otro corresponsal, Freud se habría expresado de otra manera!")

11. Cf. S. Freud (1916-1917), *Introduction à la psychanalyse*, tr. fr. S. Jankélévitch, PBP, págs. 354-355, cap. 23, "Les modes de formation de symptômes"; véase también *Introductory Lectures on Psychoanalysis*, S.E. vol. 16, pág. 376, "The paths to the formation of symptoms".
12. S. Freud (1907), *Délire et rêves dans la "Gradiva" de Jensen*, tr. P. Arhex y R.M. Zeitlin, París, Gallimard, 1986, pág. 141.
13. Luigi Pirandello, *Feu Mathias Pascal*, Calmann-Lévy, 1965.
14. L. Pirandello, *ibid.*, pág. 97.
15. *Ibid.*, pág. 108.
16. *Ibid.*, pág. 114.
17. *Ibid.*, pág. 119.
18. S. Freud, 1914, "Pour introduire le narcissisme", *La vie sexuelle*, tr. fr. J. Laplanche, París, PUF, pág. 98.
19. Cf. J. Lacan (1964), *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Livre XI, París, Seuil, págs. 127-128.
20. J. Lacan, *ibid.*, pág. 105.
21. Luigi Pirandello, *Feu Mathias Pascal*, Calmann-Lévy, pág. 133.
22. *Ibid.*, pág. 266.
23. *Ibid.*, pág. 279 y sig.
24. S. Freud (1919), *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, op. cit., pág. 249.
25. L. Pirandello, *ibid.*, pág. 291.
26. *Ibid.*, pág. 303.
27. *Ibid.*, pág. 304.
28. Stephen Rittenberg, L. Noah-Shaw, "On fantasies of self creation", *The Psychoanalytic Study of the Child*, vol. 46, 1991, pág. 223.
29. S. Freud (1919), *L'inquiétante étrangeté*, op. cit., pág. 261.
30. O. Mannoni, "Le théâtre du point de vue de l'imaginaire", *Un si vif étonnement*, París, Seuil, 1988, págs. 14-15.
31. O. Mannoni, *ibid.*, págs. 23-25.
32. *Ibid.*, pág. 35.
33. f. M. de M'Uzan, *De l'art à la mort*, op. cit., págs. 20-21.
34. Dr. Otto Rank (1914), *Don Juan et le double*, PBP, págs. 33-39. Rank trabaja aquí sobre *El doble*, novela de juventud de Dos-
toievski (1846).

Capítulo 4 CREATIVIDAD Y JUEGO EN EL NIÑO

Nuestra inteligencia lingüística—nos dice Octave Mannoni—se encuentra en su nivel más elevado a los dos años de edad. Solo entonces, y a veces antes, mientras que nada podemos explicarnos metodicamente, empezamos a comprender el sentido de las palabras que escuchamos.”

Los lingüistas prodigiosos son aquellos que conservaron en sí el contacto con esta infancia precoz. Después desaparece en el niño esta inteligencia de las lenguas. Reaparece en la posibilidad que tienen los más pequeños de aprender rápida-mente las lenguas extranjeras cuando se encuentran “in-meros” en el país de acogida, por poco que se sientan cómodos con su familia de adopción. Asimilan entonces la lengua sin tener que preocuparse por aprender la gramática y la sintaxis.

Octave Mannoni, recordando la importancia del *ritmo*—que conocíamos sin duda antes de la palabra—menciona la insistencia de *Feyerabend* en cuanto al modo que tienen los niños de jugar con las palabras, “hasta que descubren un sentido más allá de su alcance”. *Feyerabend* sitúa en esta actividad los recursos precoces de la inventividad. Oponer el juego de los niños a los rendimientos de las máquinas a traductoras de los lingüistas, la palabra de los escribanos a la de los poetas. Bien quisiera el poeta reencontrar “la experiencia infantil de la palabra”, y en cambio el lingüista

35. O. Mannoni, *Freud*, op. cit., págs. 151-152.
36. Stephen Rittenberg, L. Noah-Shaw, “On fantasy of self-crea-
tion”, op. cit.
37. J. Lacan, *Écrits*, op. cit., págs. 94-95. [Versión cast., op. cit., pág.
87.]
38. *Ibid.*, pág. 172. [Versión cast., *ibid.*, pág. 162.]
39. J. Lacan, *Écrits*, op. cit., pág. 556. [Hay versión castellana:
Escritos 2, Buenos Aires, Siglo XXI, 1987 (14a. edición), págs.
538-539.]
40. *Ibid.*
41. *Ibid.* [Versión cast., *ibid.*, págs. 537-538.]
42. J. Lacan, “Seminario sobre las psicosis”, 18 de abril de 1956,
notas personales.
43. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre III, Les Psychoses*, Paris, Seuil,
1981, pág. 231.
44. J. Lacan, op. cit., *ibid.*
45. M. de M'Uzan, “Aperçus sur le processus de la création littéraire-
re”, op. cit., pág. 21.
46. O. Mannoni, *Freud*, op. cit., pág. 117.
47. O. Mannoni, *Clefs pour l'Imaginaire*, Seuil, 1969, pág. 273.

preferiría recobrar "la comprensión casi adivinatoria de la época en que asimilábamos el lenguaje de nuestros padres".³ Desde este punto de vista, Lewis Carroll estaría más cerca de los juegos del poeta con el lenguaje. A esa palabra que en ciertos momentos importa por otra cosa y no por lo que dice, Freud le otorga un estatuto en el sueño, donde por no decir nada significa no obstante lo que se contiene de decir.

Por el rodeo del juego, Freud aborda la cuestión de la ensoñación y la vergüenza.⁴ El adulto, nos dice, "se avergüenza de su fantasía como si se tratara de algo infantil y prohibido". Y se pregunta si estamos verdaderamente autorizados para comparar al creador literario con el "soñante en pleno día". Insiste en el hecho de que al describir a su héroe, "el creador se instala en cierto modo en el interior de su alma y (...) mira a los otros personajes desde el exterior".⁵ Sus propios conflictos son personificados a través de héroes diferentes. Es a un tiempo actor y espectador de lo puesto en escena. Pero para que el relato tenga valor debe proponer, es evidente, otra cosa y no la mera ensoñación del autor.

Toda obra literaria—aunque otro tanto podríamos decir de diversas formas de creación en el niño—aparece en un momento preciso de la vida de su autor. Este, sin embargo, tiende a suprimirse como sujeto al producir su obra. Queda proyectado en los personajes a los que dará vida. Escribe para alguien que se convierte en el soporte de la relación que mantiene consigo mismo. "Nadie, nos dice Octave Mannoni, es poseedor del sentido."⁶ Cada cual posee en exclusividad sus puntos ciegos. La lectura y la comunicación del autor con el lector se efectúan sobre el fondo de las resistencias de cada uno, de secretos a disfrazar y de una dimensión de inexpressado a respetar.

Ellen Handler Spitz⁷ evoca conmovida los cantos compuestos por G. Crumb sobre cinco poemas españoles de Federico García Lorca.⁸ Estos cantos intentan expresar lo más arcaico de la relación entre el niño y su madre, esto es, el arduo pasaje—que se anuncia durante el primer año de vida—de la dependencia a la independencia.⁹ El progreso

hacia la independencia pasa por incesantes retornos a una doble dependencia, siéndole a veces difícil a la madre dejar que su bebé crezca fuera de ella. Este pasaje sólo puede operarse cuando, en el principio, la madre sabe identificarse suficientemente con el pequeño como para poder adivinar sus necesidades, sus penas, sus desamparos. A continuación, el despertar intelectual del niño ayudará a la madre a reasumir paulatinamente una vida propia. Conservará no obstante una nostalgia de la época en la que el lactante la colmaba, presentándose como la prolongación de su ser. Esta nostalgia aparece evocada en *Ancient Voices*. Este espectáculo coreográfico original que utiliza los instrumentos más diversos—címbalos, panderetas, campanas de templos japoneses—, también puede adecuarse a un juego de mímica. Silencio y ausencia se yuxtaponen, unas veces en armonía y otras en disonancia.

La música, dice la autora, es portada por un drama que nos envuelve, retro trayéndonos a una etapa arcaica de nosotros mismos.¹⁰

Esas voces llegadas de otra parte, sostenidas por los plañideros oboes, amplificadas por pianos que resuenan con las percusiones de las plegarias tibetanas, evocan según la autora el entrelazamiento de lo antiguo y lo primitivo. La mezcla de sonoridades humanas e instrumentales, los juegos de ecos dan paso a una voz que se eleva en todas las direcciones. Del vacío creado por un instante se eleva la llamada de una madre: "¿Vendrás, hijo mío?",¹¹ como si procurara restablecer el contacto con el hijo que hay en ella, no solamente el niño nacido al mundo sino igualmente su propia parte infantil: "Que venga de nuevo hacia mí mi antigua alma de niña." Como contrapunto viene a afirmarse otra voz, la de una identidad recobrada. Pero el espectador se ve continuamente arrastrado por los conflictos y pesares que se hacen oír en el juego de contrastes y yuxtaposiciones de la interpretación musical.

Las palabras de las madres indican las separaciones del nacimiento y la muerte: "Yo te lo digo, hijo mío, sí, por ti me he desgarrado y roto." Se alternan con quejas desgarradoras: "Un niño muere todas las tardes." El compositor y los actores ponen en escena la representación de un estado de indiferenciación primitiva: la organización del mundo tal como se estructura para el individuo a partir de heridas narcisistas, duelos y separaciones que subyacen a la constitución de su identidad y a la aprehensión de la realidad consiguiente. Se propone así una de las formas posibles de organización del ser humano. Esta indiferenciación primitiva¹² se emparenta con una estructura, con una organización que incluye al sujeto y su medio abriendo a una dinámica propia con sus momentos patológicos y "normales" en el desarrollo de la personalidad. Muy influida por Margaret Mahler,¹³ Ellen Handler Spitz sintió la belleza estética de esta experiencia musical—a la que ella se refiere traduciendo en términos mahlerianos las impresiones que le produjo este espectáculo—como la aplicación práctica de una teoría. Este espectáculo evoca el trabajo del nacimiento, trabajo en cuyo transcurso el pequeño debe pasar gradualmente de un estado de "unidad" con la madre al de individuo; proceso que Winnicott llamó "integración-desintegración".¹⁴ La integración—el nacimiento a un cuerpo propio diferenciado del de la madre—no aparece sino progresivamente a partir de un estado "no integrado": "La no integración, dice Winnicott, es indolora, la desintegración es dolorosa."

El espectáculo al que alude Ellen Handler Spitz parece suscitar en el espectador una forma de inquietud acompañada por un sentimiento de extrañeza. Las angustias, pasiones y terrores imaginarios acantonados en la escena del sueño producen después su efecto catártico.¹⁵ Los momentos más originales de esta coreografía, que la autora describe largamente, giran alrededor del drama del nacimiento y de la andadura de la madre en su identificación con el niño por nacer, cuyo destino será separarse de ella para adquirir una identidad y una palabra propias. El pequeño debe buscar

La última parte de la obra está precedida por el silencio que, según Ellen Handler Spitz, personifica a la muerte, la permanece invisible.

escena, y la de un muchacho que está ausente: el niño voces de soprano, la de una mujer adulta presente en la radamente un hijo. Un diálogo musical se instala entre dos una canción de Xerma, mujer estéril que aguardó desespér- mio?¹⁸ Este texto, nos dice Ellen Handler Spitz, proviene de de una mujer estéril: "¿De dónde vienes, amor mío, hijo Otro movimiento de la obra gira en torno a la lamentación murieron una vez proferidas por el cantor".

Estas frases, pronunciadas sin acompañamiento musical y no como canto, constituyen, nos sugiere la autora, el comentario del desarrollo temático siguiente: estamos ya abiertos al sonido, a la voz, nuestros oídos son receptivos, así como nuestros ojos; podemos perderlos en la música. Esta llena nuestros oídos "con las flores recién cortadas", es decir, "con notas o palabras que fueron dichas o cantadas y que murieron una vez proferidas por el cantor".

*Me perdí en el mar tantas veces
con mi oído lleno de flores recién cortadas,
con mi lengua llena de amor y de agonía.
Me perdí en el mar tantas veces
Como me perdí en el corazón de ciertos niños.¹⁷*

dirige al público y le hace esta confidencia:

En determinado momento del espectáculo, la madre se encontrar algún día su propia palabra.

sujeto a quien se le ha brindado el tiempo necesario para pues, esta representación pone en juego la búsqueda de un "el silencio de la madre", sin por ello necesitar hablar. Así promete al bebé un anillo a fin de que pueda llevar en el dedo un niño varón—lo acompaña en esta búsqueda.¹⁶ Después se voz de soprano—representando a la madre identificada con y exclusión antes de poder apropiarse de su propia voz. Una cia de la de su madre; necesita crear un círculo de inclusión primero su propia voz a partir del silencio, con independen-

última ausencia: todas las tardes muere un niño en Granada.

La música evoca la pérdida que debemos aceptar, el duelo que debemos cumplir en cada etapa de la vida; algo que Margaret Mahler llama *lifelong mourning process*. Se trata de renunciar en cada etapa a relaciones de una cualidad que ya no volveremos a encontrar.

Las últimas palabras del poema son cantadas, haciéndolo un niño que aparece por primera vez en la escena. El círculo se cierra cuando la soprano camina hacia él y juntos recorren los sonidos sin palabras del comienzo: se trata de una recapitulación de los primeros momentos de la obra, nos dice la autora del artículo, comunicada en una serenidad y una alegría compartidas: proceso de una búsqueda para recuperar en uno mismo la infancia perdida.

La poesía, recuerda Octave Mannoni,¹⁹ no está en lo que se tiene que decir sino en otra parte. La riqueza del espectáculo descrito por Ellen Handler Spitz reside en lo que puede evocar en cada uno de nosotros. Poco nos importa, en realidad, que se lo presente como una ilustración de las tesis de Margaret Mahler. Es en todo punto notable la manera en que George Crumb supo despertar, a través de una puesta en escena musical de poemas de García Lorca, lo más reprimido de nuestro interior. Supo utilizar, como poeta, el silencio y la ausencia —que sólo se sostienen merced al lenguaje— y crear así las condiciones para una apertura a la poesía.

El terapeuta que sabe demasiado sobre la creatividad del paciente puede robársela con demasiada facilidad

nos dice Winnicott.²⁰ Hizo falta un poeta para hacernos oír con tanta exactitud la voz del niño buscándose y el drama de la madre que, en cuanto ha llegado su hijo al mundo, debe hacer exitosamente el duelo de aquel que llevaba en su seno. La separación es asunto del pequeño y de su madre, o del sustituto de ésta. "Jugar es hacer", dice también Winnicott,

y "eso lleva tiempo".²¹ El espacio potencial necesario al niño varía de un bebé al otro. Este terreno es un espacio que separa y une a la vez. El juego es precario. La permanencia está asegurada por el marco: la madre o su sustituto. Las posibilidades inventivas de la madre, su placer de participar en el balbuceo del niño, en el juego con las palabras al ritmo de las canciones, promueven la experiencia creativa de éste. Winnicott considera esta experiencia creativa como "una forma fundamental de la vida".²² "El momento clave —dice—, es cuando el propio niño se sorprende y no cuando hago una interpretación brillante."²³ Esta reflexión es igualmente válida para la pedagogía. Vivimos en una época en que los juegos más sofisticados se conciben para "volver inteligentes" a los niños que apenas acaban de nacer. Se olvida de este modo que es con redondeles de cuerda y de manera imprevista como el niño se encamina verdaderamente al descubrimiento del mundo, si goza de buena salud, es decir, si se encuentra en estado de seguridad interior. Sin embargo, es verdad que la cuerda que favorece en alguno la creación puede ser utilizada por otro —si está angustiado— como medio para negar la separación a través de ejercicios patológicos de dominio y control.

Notas

1. O. Mannoni, "Un Mallarmé pour les analystes", *Un si vif étonnement*, Seuil, 1988, pág. 76.
2. Paul Feyerabend, *Contre la méthode*, Seuil, 1979, citado en O. Mannoni, *op. cit.*, pág. 84.
3. O. Mannoni, *ibid.*, pág. 86.
4. S. Freud, "Le créateur littéraire et la fantaisie", *L'inquiétante étrangeté...*, *op. cit.*, págs. 37, 40.
5. S. Freud, *ibid.*, pág. 43.
6. O. Mannoni, *op. cit.*, pág. 61.

Capítulo 5 LA VIDA IMAGINATIVA, SUS ALEGRÍAS, SUS ESCOLLOS

A la inversa de Melanie Klein, Winnicott atribuía gran importancia al papel del entorno en los comienzos de la vida de un individuo.¹ La calidad de este entorno —es decir, los intercambios del pequeño con un adulto que sienta placer en jugar con él— tendrá efectos en su evolución ulterior. Aquellos que llamamos esquizofrénicos, aunque hayan perdido contacto con la realidad exterior, llevan una vida que consisten en ser felices. Pueden tejer, pintar, ocuparse de las cabras a condición de que “se sientan bien”, es decir, seguros en el sitio que los ha acogido. Otros, en cambio, “normales”, perfectamente adaptados, pueden haber perdido contacto con su vida subjetiva. Se conducen como individuos bien formados pero son incapaces de creación y de lo que da sal y alegría a la vida.

Si los esquizoides no están satisfechos de sí, escribe Winnicott, los extraveridos que no logran entrar en contacto con el sueño tampoco lo están.²

En un espacio psíquico desinvertido³ no hay lugar para una representación imaginaria. La madre que se fue no existe más, esta muerta: esto es lo que André Green denomina “blanco del espacio psíquico”.⁴ El sujeto, entonces, lejos de poder crear el objeto, se asegura “llenando un agujero” en el

7. Ellen Handler Spitz, "Separation-individuation in a cycle of songs George Crumb's *Ancient Voices of Children*", en *The Psychoanalytic Study of the Child*, vol. 42/1987, págs. 531-543.
8. G. Crumb (1970), *Ancient Voices of Children*, New York, C.F. Peters.
9. Cf. D.W. Winnicott (1958), "La première année de la vie", *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Payot, 1969, págs. 191-204.
10. Ellen Handler Spitz, *ibid.*, pag. 535. Trad. personal.
11. *Ibid.*, pag. 535.
12. José Bieger, *Simbiosis y ambigüedad*, Paidós, 1967, Buenos Aires.
13. Margaret Mahler (1963), "Thoughts about development and individuation", *The Psychoanalytic Study of the Child*, vol. 18, págs. 307-324.
14. D.W. Winnicott (1958), "La première année de la vie", *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Payot, 1969, pag. 194.
15. O. Mannoni, "Le théâtre du point de vue de l'imaginaire", *Un si vit étonnement*, op. cit., págs. 36-37.
16. Ellen Handler Spitz, art. cit., *The Psychoanalytic Study of the Child*, op. cit., pag. 538.
17. *Ibid.*, pag. 539. Tr. personal. El texto inglés dice:
I have lost myself in the sea many times
with my ear full of freshly flowers
with my tongue full of love and agony.
I have lost myself in the heart of certain children.
[La traducción francesa de la autora dice: Je me suis perdue dans la mer si souvent / avec mon oreille remplie de fleurs fraîchement coupées, / avec ma langue remplie d'amour et d'agonie. / Je me suis perdue dans la mer si souvent / Comme je me suis perdue dans le coeur de certains enfants. (N. de la T.)]
18. *Ibid.*, págs. 540-541.
19. O. Mannoni, "Mallarmé relu", *Clefs pour l'imaginaire*, op. cit., págs. 258-259.
20. D.W. Winnicott, "Jouer. L'activité créative et la quête du soi", *Jeu et réalité*, op. cit., pag. 81.
21. D.W. Winnicott, "Jouer. Proposition théorique", *Jeu et réalité*, op. cit., pag. 59.
22. *Ibid.*, pag. 71.
23. *Ibid.*, pag. 72.

plano fantasmático: se impone obligaciones, deberes que lo eximen de pensar. La actividad fantasmática de una paciente de Winnicott le permitía, por efecto de la disociación, no estar presente en el mundo aunque se hallara totalmente acaparada por la actividad de un "hacer" de relleno (se obligaba especialmente a leer y pintar), verdadera muralla contra una amenaza de derrumbe que no la soltaba.

La importancia que Winnicott concede al papel de la "madre-entorno" se debe a la necesidad en que se encuentra el sujeto de vivir una seguridad a nivel del ser —en una relación simbiótica con el otro—, antes de poder autorizarse sin riesgos a sentirse bien en el plano del *ser con el otro*. Para Winnicott, quien se aúna en esto a Lacan y Dolto, las posibilidades identificatorias ulteriores surgen de la etapa que precede a la separación del cuerpo de la madre. Sólo a partir del momento en que el niño "se tiene" en un cuerpo de él, pueden instalarse, sobre la base de una separación lograda, las identificaciones proyectivas e introyectivas. "Jugar es hacer",⁵ decía Winnicott. André Green precisa, como contrapunto: "Hacer y jugar son dos cosas diferentes, porque jugar supone poner en juego la creatividad subjetiva."⁶ Para Winnicott el juego pertenece más al sueño —con sus infinitas posibilidades de desplazamiento— que al fantasma, el cual, en ciertos sujetos, surge de la necesidad de controlar el entorno. Winnicott otorgaba la mayor atención a aquello que de la creación hacía pensar en "la experiencia informe".⁷ Su utilización de los *squiggles* (garabatos)⁸ viene de la importancia que atribuye al momento en que, a partir del juego, el pequeño "entra en el sueño", lo cual constituye la apertura a una posibilidad de vida imaginaria. Defendiendo una suerte de derecho a la libertad, Winnicott desconfiaba de la "pureza técnica". Llegó a decir, al final de una terapia exitosa: "Si mi método hubiese sido más estricto, no habría logrado tanto."⁹

El sujeto inconsciente —añade Octave Mannoni— no tiene sexo ni pretensiones. Su actividad es un juego. Este es, por ejem-

plo, el principio del *Witz* (chiste) y de los *squiggles*. La seriedad es cosa del yo. Por lo tanto, a veces, del *false self*.¹⁰

Recordando la metamorfosis de Pierre Bezoukhov en *La guerra y la paz* y su nueva manera de considerar a los hombres y la existencia, Octave Mannoni solía evocar una de las últimas imágenes dejadas por Tolstoi,¹¹ la de un hombre que, después de atravesar múltiples y largas pruebas, adquiere una inteligencia del corazón que le permite comprender la lengua de los oprimidos, las mujeres y los niños. Enseña a su mujer cómo ocuparse de un lactante amamantándolo, cuidándolo, jugando con él, poniendo fin de este modo a la sucesión de nodrizas que habían tenido para su primer hijo, continuamente enfermo. Lo que Pierre Bezoukhov había aprendido de sus años de guerra, cautiverio y sufrimientos, es que nada se compara con la recuperación de la libertad en una situación donde están preservadas las posibilidades de inventar, de cambiar la vida, de amar. Como recordaba Octave, al final de la novela lo vemos ocuparse *maternalmente* de un lactante: imagen de felicidad que seguramente habría seducido a Winnicott.

Así pues, hay dos tipos opuestos de educación: una fundada en la apariencia y en el éxito a cualquier precio y que sólo toma en cuenta la realidad, y otra que deja tiempo al individuo para buscarse, para encontrar su camino siguiendo un trayecto en el que lo importante es llegar a garantizar la calidad de las relaciones humanas. En un espacio como éste hay lugar para la alegría y la fantasía. Sólo al final de un itinerario que le había hecho conocer demasiado odio y demasiados crímenes, Pierre Bezoukhov sintió necesidad de un orden diferente, creador de valores radicalmente distintos de aquellos en que había sido educado. Ahora, el placer de descubrir las alegrías simples de la vida lo situaba más bien del lado de los trovadores. "Lo que se encuentra es buscado, recuerda Lacan, pero buscado por las vías del significante." Esta búsqueda "se sitúa más allá del principio del placer".¹²

maestra por sugerirle otro color. Habiendo tomado conciencia del embarazo de su madre, a los dieciséis meses fue testigo del fallecimiento del bebé, nacido pocos días antes. Cuando Tommy tiene veintiséis meses, su madre, de nuevo encinta, sufre un aborto espontáneo. El niño comienza entonces a tartamudear, su angustia aumenta y en este contexto, rabiósamente, encuentra refugio en el color excremental.

El deseo apunta a la pacificación de una tensión. Cuando esto no sucede, el sujeto tiene que ser capaz, inconscientemente, de inventar medios para jugar con su deseo y apaciguarse. Este dista de ser el caso cuando la respuesta del entorno brilla por su ausencia.¹⁸

En la relación interhumana se dan espacios de encuentro, de necesidades, de deseos, satisfechos o no. La necesidad puede satisfacerse, el deseo jamás: "El deseo es la llamada a la comunicación interhumana",¹⁹ y esto desde el nacimiento. La emoción compartida con el semejante pasa por el lenguaje y permite la simbolización de lo que el niño vive, aunque no siempre lo comprenda. Por otra parte, ¿cómo hallar palabras para anunciar a un niño de dieciséis meses la muerte del bebé que se ha traído al mundo? Y para anunciarle más tarde, a los veintiséis, la pérdida del bebé que la madre llevaba en su seno? El clima emocional que subyace a este drama familiar remite a una situación triangular, el niño, la madre y el padre (o su sustituto). Esta estructura precisamente puede generar o no seguridad para el niño, y crea la matriz simbólica que éste necesita para situarse en el circuito de los intercambios humanos, con momentos de armonía, inarmonía, goce e inventividad. En el caso de Tommy, relatado por Ernst Kris, se asiste a la transformación producida en el niño gracias a la pintura. Tommy abandona poco a poco el garabato compulsivo con el color tostado, habiendo superado al parecer una angustia inicial. En un segundo tiempo comienza a mezclar los colores, aunque pintando en un estado de excitación cercano a la compulsión masturbatoria. Por desdicha, nada sabemos del

Por lo que respecta a Freud, su propósito era dar cuenta de ciertas actividades sostenidas por un deseo en las que habría desplazamiento, transformación de un fin sexual en creación artística, por ejemplo.¹³ Así, Freud hace hincapié en el *placer* que se puede obtener de una sublimación lograda.¹⁴ En cambio, lo que retuvo el interés de Winnicott fue la noción de placer de vivir — así fuese en medio del desorden —; su corolario es la expansión del individuo. Según Winnicott, quien al respecto toma en otro nivel lo propuesto por Lacan, el lactante *no encuentra el objeto*¹⁵ si el entorno no le da la posibilidad de estar vivo con los objetos que lo rodean. El juego creativo, y lo mismo la realización de sí, surgen en momentos de distensión.

Esta andadura que conduce a la realización de sí es la que describe la novela de Tolstoi. Pierre Bezoukhov — y en esto insiste Mannoni — ha seguido el penoso camino que va del *false self* al *true self*. No todo el mundo tendrá posibilidad de recorrer este camino sin la ayuda... ¡de un analista!

Ernst Kris intentó esclarecer, observándolos pintar, la preocupación latente en el proceso de creación en niños muy pequeños, de dos o tres años.¹⁶ En el jardín de infantes al que concurrían había caballetes y una extensa gama de pinturas y gruesos pinceles. Ernst Kris observaba niños "controlados-disciplinados" que proceden metódicamente a mezclar colores en los tarros puestos a su disposición, antes de "atacar" su hoja en blanco ya sea con colores separados, ya sea introduciendo mezclas, y que sólo después, poco a poco, van entusiasmándose. En otros casos el "embadurnamiento" empieza a los diez minutos. Se instala, dentro de cierta excitación, un proceso "explosivo": los niños patean, se tocan el sexo, "embadurnan" con vehemencia. Sin embargo, aunque el sexo, "embadurnan" el papel, de agujerearlo, nos tienen tantas ganas de "atacar" el papel, de agujerearlo, que la angustia subyacente al sadismo oral les imposibilita el placer: "Quisiera tener ganas de pintar", dicen, presintiendo el peligro de un estallido de excitación. La elección de los colores está sobredeterminada. Tommy,¹⁷ por ejemplo, eligió el tostado pese a todos los esfuerzos de su

contexto lingüístico en el que esta actividad se instaló y desarrolló. Al parecer, fue en sí mismo donde Tommy halló los recursos necesarios para superar el trauma sufrido.

Para Freud, "la vesícula viviente" está provista de un paraexcitaciones contra el mundo exterior.²⁰ Las excitaciones del mundo exterior sólo llegan al sujeto en cantidad reducida. Constatamos, dice Freud, "el predominio de las sensaciones de placer-displacer sobre todas las excitaciones externas". En cambio, el sistema interno no está protegido por paraexcitaciones. De suerte que las excitaciones internas son susceptibles de producir un aumento de displacer demasiado intenso. De ahí la tentación de desplazar cualquier displacer interno en displacer externo. Este es, para Freud, el origen del mecanismo de proyección. En cuanto al trauma precoz, proviene, según él, del fracaso del sistema protector o paraexcitaciones. En este caso el aparato psíquico debe encarar una tarea: "dominar" la excitación, ligar psíquicamente las sumas de excitación que penetraron por efracción para conducir las luego a su liquidación.²¹

El aparato psíquico tiende a aferrarse a las fuentes de placer de que disponemos y a las que difícilmente renunciamos cuando aparece el principio de realidad. Ahora bien, en ese mismo momento se le presenta al niño un exutorio en las fantasías y el juego. El arte consume, para Freud, la reconciliación de los dos principios. El artista transforma el mundo en lo que él crea.

Dar a los niños pequeños la posibilidad de pintar, de inventar un mundo con su ayuda, es todavía más importante por cuanto así pueden —como en el caso de Tommy— volcar en un lenguaje sin palabras aquello que los mortificó, y ello aun cuando ignoren lo que insiste en sus garabatos. Lo fundamental es que su soledad, su desamparo y su "locura" tengan la posibilidad de expresarse, y esto sin que el adulto se ponga inmediatamente a darles sentido. Debemos cuidarnos de querer hacer a cualquier precio sentido con sinsentido, persiguiendo prematuramente la reconstrucción de los hechos.²²

Ernst Kris²³ nos cuenta también la historia de una chiquilla, Evelyne, de dos años y medio. Un día de noviembre, cuatro semanas después de haberse familiarizado con los pinceles, los colores y el caballete, pinta un gran círculo en el cual coloca dos ojos, una nariz, una boca, diciendo inconfundiblemente: "Halloween" (máscara que se lleva el día de los muertos). Evelyne es una niña independiente, animosa; pues bien, unos días antes de haberse puesto a pintar, quedó aterrorizada al ver unos niños que llevaban puestas estas máscaras de Halloween. Quiso reconstruir, por necesidad de separarse o de reencontrarse, en cierto modo, la forma en que se sintió mirada por esas máscaras. Dice Lacan:

A partir del momento en que esta mirada existe soy ya algo diferente, pues siento que yo mismo me convierto en un objeto para la mirada de otro. Pero en esta posición, que es recíproca, otro sabe también que soy un objeto que se sabe visto.²⁴

En la dialéctica de la mirada —prosigue—, lo que cuenta es que "el otro ve (...) donde no soy".²⁵ "Lo que estructura la relación..., es lo que no está allí."²⁶ El pintor, nos dice también Lacan,²⁷ da de la pintura algo que podría resumirse así: "¿Quieres mirarme? ¡Pues bien, entonces ve esto!" Invita al otro "a deponer allí su mirada como se deponen las armas". Al pintar el horror de una vivencia, Evelyne deponía ella misma las armas, transponía a otra escena el odio, el terror de la violencia que había percibido como procedente del otro.

La presencia de la madre (...) amante disminuye, nos dice M. Klein, el temor de la madre terrorífica interiorizada que habita el pensamiento del niño.²⁸

Frente a las máscaras de los muertos Evelyne se había sentido sola, pero en la realidad libraba una sorda lucha contra la educación del aseo que su madre le imponía. Su manera de reaccionar era ser "agresivamente gentil". De pequeña, la madre de Evelyne había librado el mismo combate contra los principios educativos de una madre

rígida. La observación de Ernst Kris, fundada en las del doctor Sally A. Provence, intenta responder al problema planteado por la identificación a través de las generaciones por el sesgo de las mujeres. Hallamos en la madre de Evelyne, justamente, las mismas intolerancias, el mismo afán de educación estricta y "adaptada" que en su propia madre. Pero, como señala también François Dolto,²⁹ podríamos decir que se trata más bien de un hecho cultural. El que acuna los intercambios entre madre e hijo es todo el lenguaje sin palabras que, a través de las emociones, vehiculiza las nociones del bien y del mal. La seguridad interior del niño se adquiere sobre el fondo de la presencia y ausencia de la madre (o de la madre de ésta). Con su presencia, la madre garantiza un espacio conocido. Evelyne, como su madre, era una chiquilla despierta e independiente. Hay, no obstante, madres que habían sido "buenas" madres con el niño a la edad de la lactancia, pero que, una vez que el pequeño se ha hecho independiente, presentan una conducta menos adaptada. Al sobrevalorizar los signos de promoción social, se vuelven fóbicas al cuerpo de su hijo (y a los olores ligados a la región anal o urogenital). Para ellas la incontinencia, la encopresis del niño son heridas narcisistas. Su obsesiva lucha por la limpieza está teñida de angustia, y muy a menudo el rey niño acaba destronando al marido y a los hijos mayores. En estas circunstancias puede manifestarse en el linaje femenino una negativa a identificar al niño con las mujeres de la familia. Las mujeres de su infancia han marcado las emociones femeninas de estas hijas, pero nada garantiza que ellas, madres ahora, no reproduzcan el comportamiento anti-vida de las mujeres de su linaje.

Evelyne fue criada para ser precoz. Los autores señalan que no se le ahorró ningún juego educativo, ni siquiera la preocupación de su madre por conseguir que a los siete meses desplazara la masturbación en fantasmas. A los diecinueve meses comenzaron sus juegos con compañeros imaginarios, no ignoró nada de los objetos fétiches y de los objetos transicionales winnicottianos.

Su madre era profesora de dibujo y acostumbró tempranamente a la niña a utilizar la pintura. Lo que reveló ser importante en su caso fue no tanto su talento, como la facilidad de que dio pruebas para transformar, gracias a la pintura, el prejuicio padecido: la angustia sustentada sobre el terror.

Contrastando con la historia de Evelyne, los autores evocan el caso de Anne. El desarrollo de esta niña fue perturbado en un principio por su madre, quien se sublevaba inconscientemente por haber tenido que dejar su actividad de profesora de dibujo para criar a su hija. Entre los seis y los doce meses, la beba se parecía a los lactantes criados en institución. Las cosas cambiaron cuando, teniendo un año, su madre pasó a ser su profesora de dibujo como lo había sido su padre con ella misma. A los dos años y medio —la edad de Evelyne—, Anne se distingue por su carácter ansioso, pero es muy despierta y de una inteligencia superior a su edad.³⁰ La facilidad verbal de la niña colmó plenamente las aspiraciones maternales. El interés común de ambas por la pintura fue el puente que permitió el pasaje sin tropiezos de Anne por el jardín de infantes. El apego a su madre se trasladó a los maestros. La madre, encinta, no se atrevió a hablar a su hija de este embarazo. Anne reaccionó de manera regresiva en el dominio en que podía afectar a su madre sin ponerla excesivamente en peligro. "Regresó", no haciéndose enurética sino empobreciendo sus adquisiciones verbales e intelectuales. De suerte que la sublimación efectuada en ella en el plano del rendimiento intelectual, no alcanzó el grado de libertad y espontaneidad de que dio pruebas Evelyne.

Para que la agresividad y la angustia se convirtieran después en factor de expansión individual, es necesario que se hayan expresado tempranamente en la vida.³¹ Cuando por falta de un entorno capaz de recibir la "explosión destructiva" no pueden expresarse, podrán resultar de ello graves inhibiciones e incluso un severo sufrimiento psicológico.

En cambio, Ernst Kris subraya la insistencia de Freud³²

en cuanto a la identificación del niño pequeño con la madre activa, y los rendimientos psicomotores ulteriores que resultan de este intercambio precoz esencialmente ambivalente entre el lactante y el adulto que lo lleva y cuida de él (*holding* y *handling*, en lenguaje winnicottiano). Cuando el pequeño ve la cara de su madre y lo que ésta expresa, toma conciencia de sí mismo en su ser.³³ Si la mirada de la madre está vacía o si la persona que reemplaza a la madre no se preocupa por la calidad de los intercambios emocionales, esto redundará en un desasosiego que puede conducir al lactante a una amenaza de caos. De este modo, los pequeños abandonados y criados en institución presentan el aspecto depresivo de los bebés a los que nada parece estimular. El niño "no asistido" se vuelve entonces presa fácil de pulsiones de muerte,³⁴ le cuesta alcanzar la simbolización de una vivencia destructiva. Si la madre ha muerto o se revela ausente, la cría de hombre tendrá que hacer el duelo de la parte más arcaica de su historia. Más tarde, llegado a adulto y a veces mucho antes, podrá ser presa de sentimientos de desrealización, aferrándose con nostalgia al mito de una primera infancia durante la cual seguro que hubo allí una mujer para compensar su desamparo y su desesperanza.

Cuando Winnicott³⁵ habla de la madre "suficientemente buena", lo hace para señalar que, privado de cuidados maternos, el niño carece de estímulos; pero añade que sólo el paso de la "ilusión" —de confundirse en uno con la madre— a la desilusión permite al niño hallar dentro de sí, a partir de la agresividad que el entorno le autoriza, los recursos imaginarios que ulteriormente implementará en la creación y la sublimación. Según Freud, es difícil hablar de sublimación en tanto que, en el niño, el juego o la expresión creadora continúan muy ligados a la pulsión (agresiva, destructiva) y al goce de satisfacer lo que continuó siendo "salvaje" en sí, "no domesticado por el yo".³⁶ Con todo, es sólo obedeciendo al principio de placer como el juego entreabre el acceso al camino de la realidad, procurando al individuo alegrías que le permiten superar unas pruebas que, por momentos, lo han

aplastado. Es igualmente cierto que, en los casos patológicos, el juego puede alimentarse tan sólo de la renegación de la realidad; se despliega entonces en el rechazo de la presencia de un interlocutor, intentando el niño seguir prisionero de las reglas que él mismo ha establecido. *

Desde que nace, el niño es llamado a encontrar frenos para sus apetencias. Las restricciones impuestas por la educación, que varían de una cultura a otra, producen como efecto momentos de mutación que orientan el deseo y sus posibilidades de realización. Esta marca dejada por la inevitable mutación que acompaña a cada etapa de la vida recibe en la jerga analítica el nombre de "castración"; esta castración posee —para recoger una expresión de Françoise Dolto— valor simbólico.³⁷

Notas

1. Cf. D.W. Winnicott, "La créativité et ses origines", *Jeu et réalité*, *op. cit.*, pág. 93.
2. *Ibid.*, pág. 943.
3. *Ibid.*
4. Cf. André Green, "La royauté appartient à l'enfant", en D.W. Winnicott, revista *L'Arc*, n° 69, 1977, págs. 10-11.
5. D.W. Winnicott, *Jeu et réalité*, *op. cit.*, pág. 59.
6. André Green, "La royauté appartient à l'enfant", *art. cit.*, pág. 11.
7. O. Mannoni, "La part du jeu", *Un commencement qui n'en finit pas*, *op. cit.*, pág. 130.
8. O. Mannoni, *ibid.*, pág. 124, nota 1.
9. *Ibid.*, pág. 130.
10. *Ibid.*, pág. 132.
11. León Tolstoi (1805), *La guerre et la paix*, La Pléiade, Gallimard, págs. 1525-1527.
12. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, 1959-1960, Seuil, pág. 143.
13. Véase artículo "Sublimation" en J. Laplanche, J.B. Pontalis, *Vocabulaire de psychanalyse*, París, PUF, 1967, pág. 465.

"Tenemos que poder separar, nos dice Winnicott, la idea de la creación de la de obras de arte."¹⁴ La creatividad que interesa a Winnicott es sinónimo de cierta alegría de vivir, supone un mundo interior en el cual la paz y la guerra se alternan. En un primer tiempo, la aprehensión de la realidad exterior participa de la realidad interior (terrorífica o serena). En este espacio intermedio localizado entre el individuo y su entorno, el sujeto encuentra materia con que construir su "experiencia" de la vida. Esta experiencia, que participa de la ilusión y del juego, supone un terreno de seguridad suficiente y una relación de confianza en el otro que permitan al sujeto no sentirse coartado en sus posibilidades de expresión por elementos persecutorios que lo sumergieran hasta el punto de incapacitarlo para una vida imaginativa, o de dejar oculto todo cuanto pudiera decirse de manera auténtica. De lo contrario, refugiado en la apariencia de un falso sí mismo -para retomar el término de Winnicott- hace ver y oír lo que cree que el otro espera de él. La vida interior suele limitarse entonces a una fantasmática omnipotente, cerrada sobre sí misma y que no conecta ni con el sueño ni con la imaginación. El juego creativo, en cambio, participa del sueño y de la vida. Apartado de la comunicación con el semejante, instalado en una actitud retraída que le lleva a perder cualquier

14. Heinz Hartmann, "Notes on the theory of sublimation", *The Psychoanalytic Study of the Child*, vol. X, pag. 21, 1955, 1st Univ. Press, New York.
15. Cf. D. W. Winnicott, "La localisation de l'expérience culturelle", *Jeu et réalité*, op. cit., pag. 141.
16. E. Kris (1955), "Neutralization and sublimation, observations on young children", *The Psychoanalytic Study of the Child*, vol. X, págs. 30-46.
17. E. Kris, *ibid.*, pag. 35.
18. Cf. Françoise Dolto, *Au jeu du désir*, Seuil, 1981, pag. 270.
19. *Ibid.*, págs. 272-293.
20. Cf. S. Freud (1920), "Au-delà du principe du plaisir", *Essais de psychanalyse*, op. cit., págs. 68-69.
21. S. Freud, *ibid.*, pag. 72.
22. Cf. Masud Khan, *Passion, solitude et folie*, tr. fr. M. Tran Van Khai y C. Monod, Paris, col. "Connaissance de l'inconscient", Gallimard, 1985, pag. 218.
23. E. Kris, "Neutralization and sublimation", *The Psychoanalytic Study of the Child*, vol. X, pag. 38.
24. J. Lacan (1953-1954), *Le Séminaire, Livre I, Les écrits techniques de Freud*, Seuil, pag. 240.
25. J. Lacan, *ibid.*, pag. 249.
26. *Ibid.*
27. J. Lacan (1964), *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, pag. 93.
28. M. Klein, *Essais de psychanalyse (1921-1945)*, tr. fr. M. Derri-da, Paris, Payot, pag. 261.
29. Cf. F. Dolto, *Au jeu du désir*, op. cit., pag. 250.
30. E. Kris, *ibid.*, pag. 41.
31. Cf. M. Klein, *Essais de psychanalyse (1921-1945)*, op. cit., pag. 262.
32. E. Kris, "Neutralization and sublimation", *The Psychoanalytic Study of the Child*, vol. X, pag. 45.
33. Cf. D. W. Winnicott, *Jeu et réalité*, op. cit., pag. 155.
34. Cf. F. Dolto, *Au jeu du désir*, op. cit., págs. 202-253.
35. D. W. Winnicott, "Objets transitionnels et phénomènes transitionnels", *Jeu et réalité*, op. cit., págs. 7-39.
36. S. Freud (1929), *Malaise dans la civilisation*, tr. fr. J. & C. Odier, Paris, PUF, págs. 24-25.
37. F. Dolto, *Au jeu du désir*, op. cit., pag. 302.

posibilidad de expansión personal, el sujeto se encuentra en dificultades con la palabra. le faltan aquellas que podrían decir lo que ocurre con su ser. El sujeto las sustituirá por un "muro de lenguaje" o se expresará en la lengua de los escribanos.

Lacan opone la palabra *vacía*, aquella que "gira" para no decir nada, a la palabra *llena*, "esa que apunta, que forma la verdad tal como se establece en el reconocimiento del uno por el otro".² Al destacar la parte de engaño y opacidad que existe también en la experiencia intersubjetiva, Lacan no deseaba que se identificase la experiencia analítica con un juego. El análisis tiende, en efecto, a que el sujeto acceda a la palabra plena para permitirle alcanzar una mayor autenticidad, lo cual sólo es posible a través de una palabra "destrabada" de sus amarras. Sólo cuando la palabra del sujeto se ve reorientada así por el análisis, se torna posible un reconocimiento de su deseo. *

Masud Khan³ recoge esta dialéctica oponiendo la palabra, que él asimila al *spoken word*, al lenguaje (sinónimo para él de lengua escrita), reintroduciendo en ella el juego en el sentido con que lo entiende Winnicott pero también Octave Mannoni. Masud Khan explica en qué forma se encontró el hombre "enajenado de sí mismo por su propia invención, la capacidad de hablar". La palabra, a la que considera en sus orígenes como un juego, ha pasado a ser, dice, un "idioma que expresa la tiranía ejercida por el hombre sobre el hombre".

Gracias a la palabra, por la tradición oral, "el hombre creó mitos", como demostró Claude Lévi-Strauss; pero a partir del lenguaje —prosigue Masud Khan, mencionando a Michel Foucault— "el hombre creó las prisiones". Y fue para salir de este atolladero (donde la palabra tropieza con el muro del lenguaje) por lo que Freud inventa el espacio de juego que es el análisis. El juego puede ser un juego con las palabras, permitiendo al paciente hacer "hablar al síntoma" (que Lacan asimila a una palabra "anudada"). El síntoma, como recuerda Masud Khan, es una estrategia de defensa muda mediante la cual el sujeto se protege del lenguaje todopode-

roso de los otros. Esto es lo que ilustraban las enfermas de Charcot. Tuvo que venir Freud para mostrar que el síntoma es "un lenguaje que no habla de su contenido".⁴ → Síntoma

El analista está obligado a reencontrarse con la lengua de los niños (una palabra por otra en un contexto donde algo procura decirse y sustraerse a la vez). Octave Mannoni⁵ hace una distinción entre el lenguaje y la lengua. Explica que si el niño normal accede por sí solo al lenguaje, lo mismo sucede con el niño mutista. También éste posee el lenguaje, sólo que se niega a tomar la palabra. Cuando ciertos niños sólo disponen del gesto a modo de palabra, es preciso ponerse a escucharlos y aprender de ellos para traducir en nuestras palabras lo que intentan decir. En el caso de Victor del Aveyron,⁶ es absolutamente asombroso ver que quien mejor adivina las sílabas emitidas por Victor es la señora Guérin, la institutriz, y no Itard, el médico; como la sílaba *gli*, que él pronunció a la italiana para Julie. Sólo ante la señora Guérin se elaboraba para él el espacio del juego con las palabras. Las concepciones apriorísticas de Itard sobre la naturaleza del lenguaje tuvieron el efecto de impedir el arribo de la palabra a su pequeño paciente. Quería, pese a no haber demanda en el niño, recuperar el acceso al deseo. Para el médico Itard, las palabras traducen la expresión de una necesidad, mientras que Victor se sirve como a su antojo de un juego entre él y las palabras: la palabra *lait*, "leche", tiene para él una significación indiferenciada, es un fonema del que parece sostenerse.

Se terminó así desconociendo el problema fundamental que se le plantea al niño antes de aprender los signos. Primero el niño necesita aprender a verse de una manera que no resulte mutilante para su ser, a fin de poder localizarse después reconociendo su cuerpo en el espacio y en el tiempo, antes de estar maduro para adquirir un saber, el que fuere.

Octave Mannoni comunicó dos experiencias lingüísticas de su infancia.⁷ En la primera era muy pequeño. Llovía y todas las gotas de lluvia que chorreaban por la ventana la cubrían "de signos de exclamación al revés". El estaba

fascinado, inusualmente quieto. Su madre se le acercó. El le preguntó: "¿Como se llama esto? - Es lluvia, agua." Respuesta que no podía satisfacerlo. Insistió tanto que su madre, desbordada, terminó diciéndole: "No tiene nombre." Durante toda su infancia, e incluso en la adultez, intentó encontrar el nombre de lo que en aquel momento le había producido fascinación. Su esperanza resultó siempre defraudada, pero halló no obstante que ciertos fotografías se habían interesado lo suficiente en el acontecimiento como para querer fijarlo. Su otra experiencia concierne a *la lengua prohibida*. Sus padres creían enseñarle franceses, pero utilizaban entre ellos una lengua que reservaban para sí, el corso. Octave comprendió muy pronto que sus padres recurrían a esta lengua cuando hablaban de él o de asuntos que no le concernían. El corso pasó a ser entonces, para Octave, *la lengua prohibida*. Se cuidaba muy bien de hacer saber a sus padres que les entendía. Mucho después iba a preguntarse: ¿Se puede ser sujeto "de una lengua que se comprende perfectamente sin hablarla nunca"? Comprendió que había hecho "la misma experiencia que el niño mutista". La dificultad del niño mutista es tomar la palabra. Y, cuando lo hace por primera vez, no se dirige a nadie. La palabra, dice Octave, "le está prohibida en cuanto propiedad del otro". No se trata, evidentemente, de un otro cualquiera. La palabra se le toma a alguien para *dirigirse a alguien*.

Hay familias que, sin darse cuenta demasiado, prohíben el lenguaje a sus hijos. Encontramos también en niños muy pequeños una imposibilidad de decir *Yo [je]*. Dicen, por ejemplo: "Tú jugaste bastante." Porque lo que queda así cuestionado es el *lugar del sujeto*. Sólo cuando llega finalmente a encontrar su lugar de sujeto se abre el niño a la noción del *Yo [je]*, opuesto al *Tu*. La inteligencia lingüística - como señala Octave Mannoni - es "fantástica" a la edad de dos años. Pero el terreno en el que esta inteligencia echa raíces es aquel sobre el que tienen lugar los primeros intercambios entre el lactante y su madre. Este juego, insiste Winnicott, es tam-

* El equivalente en nuestra área lingüística sería "cucu, acalá". [N. de la T.]

bien el del análisis y "se manifiesta, por ejemplo, en la elección de las palabras, las inflexiones de la voz e incluso el sentido del humor".⁹

Françoise Dolto describió la experiencia de aquel juego cuya expresión francesa es "*coucou! ah! le voilà*"* y que corresponde al *Forti Dai!* que Freud sitúa en el origen del lenguaje.¹⁰

Recordaba haberse encontrado de pequeña en un jardín público con un bebé de nueve meses en su cochecito. Su madre lo presentaba como un niño "lento y salvaje". Françoise, para divertirlo, le tendió su sombrero, que él siguió con la mirada. Se lo dio, nombrándolo: "sombbrero". El niño no lo tocó. Françoise lo alejó por el aire, repitiendo "sombbrero". El niño tendió su mano derecha, tocó el sombrero que Françoise posó sobre la cubierta del coche. Gradualmente se fue instalando un juego. Françoise tomó las manos del bebé y las puso sobre el sombrero, mientras decía: "El sombrero de la señora." Después volvió a ponérselo en la cabeza; el niño tendió los brazos, Françoise se lo dio. Lleno de gozo, el bebé lo empuñó. Ella puntuaba cada uno de sus gestos con las palabras: "Lindo sombrero." Finalmente, el bebé, excitado, tomó el objeto y lo arrojó por el borde. La madre intervino entonces y explicó a Françoise que ella no le daba objetos al bebé porque su juego favorito era arrojárselos. Se trataba sin duda del placer de deshacerse de ellos y del triunfo de recuperarlos. Su madre no lo aceptaba.

El juego *sombbrero-no-hay-sombbrero* prosiguió entre Françoise y el niño acompañado en este por un sentimiento de felicidad. Pero la autora apunta con todo acierto que el juego sólo adquirió su mayor interés con la *nomination*, hasta el extremo de que incluso pudieron recurrir a una complicidad en la mentira cuando las palabras decían el revés de los gestos y ella pronunciaba "sombbrero" no estando este allí.

Este juego conduce al niño pequeño a la conquista y el dominio de su independencia. En el caso presente podemos ver hasta qué punto una intervención preventiva puede ayudar a una madre a no perjudicar al niño: la inercia del bebé, su falta de interés por el mundo exterior y su carencia de alegría de vivir provenían de este tipo de relación entre su madre y él que no le dejaba espacio como *sujeto*, ya que si algo se le demandaba era hacerse olvidar para no molestar a nadie.

El juego del carretel observado por Freud —como el del sombrero por Françoise— presenta el interés de que lo fundamental no es tanto conservar el objeto, pese a la repetición del rechazo, sino que tenga por soporte el lenguaje, fuente de un dominio simbólico. Este juego está orientado hacia un progreso.¹¹

Octave Mannoni subraya la diferencia existente entre el objeto winnicottiano, que viene a “colmar la falta dejada por la ausencia”, y el objeto freudiano, que abre la vía al *Witz*, al chiste. Sin embargo, como recuerda Octave, si Freud intentó ofrecer una explicación racional del juego fundada en su concepción del *Witz*, Winnicott, en cambio, “hace derivar del juego el pensamiento racional mismo”.¹² Octave veía el resultado de esta diferencia de posición en la aplicación que pueden darle los pedagogos, sea que utilicen técnicas de rendimiento para una creciente adaptación a la realidad o que escuchen lo insensato del decir. Ahora bien, prosigue Octave, no tenemos ninguna garantía de que el mundo futuro se inclinará a evitar un furibundo designio adaptativo. Entonces quedaría tan sólo un universo (incluso entre los analistas) de *false selves* congratulándose entre sí.

En Bonneuil, hace de esto veinte años, conocimos a un maestro de Graniès que se ocupaba de niños con dificultades (llamados dementes). Se le ocurrió enviarnos un casete con los ruidos del pueblo en que vivía: “sus” niños cantaban, hablaban de sus actividades cotidianas. Después, una voz se puso a nombrar uno por uno a los niños de Bonneuil. Esto produjo un verdadero impacto. Los niños mutistas de cuatro

años quedaron como “inundados de alegría”. Y la continuación fue escuchada en un silencio religioso.

Después nos tocó a nosotros el turno de hablar en el casete y de enviar un mensaje a los niños de Graniès. Algunos de los nuestros tenían la palabra “trabada”, una palabra que no pasaba verdaderamente: estaban tan emocionados que las lágrimas decían lo que no se manifestaba en el decir. Otros, por el contrario, soltaban sin parar una palabra vacía, convencional. Decían en sustancia al ausente que debía seguir estándolo para que ellos pudiesen ponerse a soñar. Los mutistas se pusieron a cantar, a jugar con fonemas y uno de ellos comenzó a llamar a su madre —aunque ciertamente para que ella no viniera—, a llamarla como haciendo eco al sonido de las campanillas de las cabras y de las vacas, del ruido procedente de esa otra parte de la que hablábamos desde hacía un mes.

Con estos niños calificados de autistas, psicóticos, retrasados, todo está para ser continuamente reinventado. De un lugar en el que la muerte y la vida están íntimamente ligadas, surge algo electivo que nos cuestiona en profundidad. En nuestro trayecto con ellos, lo que en cierto modo se nos demanda es la supresión de nuestras propias defensas. Por eso a veces se sale de allí “hecho polvo”. Por eso igualmente no cualquier lugar de fundación tan “original” puede permanecer a la escucha de estos niños, y sólo si el equipo es renovado por una presencia suficiente de pasantes extranjeros que vengan a interrogarlo desde una cultura y un lugar diferentes. De lo contrario rápidamente nos acecha la esclerosis, la rutina, la parálisis; que son la manera que tiene el adulto para protegerse de todos estos “desollados vivos”.

La palabra circula en cuanto puede situarse en un registro que desborde al otro imaginario. Para los niños de los que acabo de hablar, el mensaje llegado de otra parte tomó sentido *a posteriori*.

A nivel del ello —nos dice Lacan— él [el niño] no sabe lo que es. Se encuentra apresado en el lenguaje y recibiendo del otro que

lo nombra el *primer seing** (*signum*) de su relación con el otro (...). Aunque el niño no sepa proferir todavía un discurso, ya sabe hablar.¹³

El *sabe hablar* significa que algo se sitúa para él más allá de la captación en el lenguaje, agrega Lacan.

Hay, estrictamente hablando, relación en la medida en que hay llamada del otro (...) como presencia sobre fondo de ausencia.¹⁴

La resistencia a poner en palabras lo que se siente se produce, nos dice Lacan,

en el momento en que la palabra de revelación no se dice, (...) en que el sujeto ya no puede salir de aprietos. Se engancha al otro porque lo impulsado hacia la palabra no ha accedido a ella. El arribo detenido de la palabra, por lo mismo que algo tal vez la vuelve fundamentalmente imposible: tal es el punto pivote donde, en el análisis, la palabra se vuelve entera sobre su primera cara, reduciéndose a su función de relación con el otro. Si la palabra funciona entonces como mediación, es por no consumarse como revelación.¹⁵

La resistencia, recuerda, "se encarna en el sistema del yo y del otro".¹⁶

Volvemos así, pues, al juego del sombrero con el niño "inerte" de nueve meses al que nos referíamos en el comienzo de este capítulo. Es necesario un terreno de juego entre el sujeto y el otro para que la imaginación tenga derecho de ciudadanía, para que el sujeto pueda tomar la palabra. Se la tomamos a alguien y —como señala Octave— "nunca nos preguntamos a quién". Pero un sujeto puede perfectamente poseer una lengua sin sentirse con derecho a usarla.¹⁷

* En rigor, *seing* es el término francés para designar la "firma", pero solo en materia jurídica. Lo dejamos sin traducir para resaltar la vinculación con *signum*. [N. de la T.]

Notas

1. D.W. Winnicott, *Jeu et réalité*, op. cit., pág. 95.
2. J. Lacan (1953-1954), *Le Séminaire, Livre I, Les écrits techniques de Freud*, op. cit., pág. 125.
3. Masud Khan, "Entre la parole et le langage: le jeu", *Passion, solitude et folie*, op. cit., págs. 274-276.
4. M. Khan, *ibid.*, pág. 275.
5. O. Mannoni, "Linguistries", *Un commencement qui n'en finit pas*, op. cit., págs. 85-99.
6. Lucien Malson, *Les enfants sauvages, mythe et réalité*, seguido de Victor de l'Aveyron por Jean Itard, col. 10-18.
7. O. Mannoni, "Linguistries", op. cit., págs. 85-99.
8. O. Mannoni, op. cit., pág. 95.
9. D.W. Winnicott, *Jeu et réalité*, op. cit., pág. 58.
10. F. Dolto, *Au jeu du désir*, op. cit., págs. 7-12.
11. O. Mannoni, "La part du jeu", *Un commencement qui n'en finit pas*, op. cit., págs. 128-133.
12. O. Mannoni, *ibid.*, pág. 133.
13. J. Lacan, seminario inédito, "El deseo y su interpretación", 1958-1959, lección del 12 de noviembre de 1958, notas personales.
14. J. Lacan, seminario inédito, op. cit.
15. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre I, Les écrits techniques de Freud*, op. cit., pág. 59-60.
16. J. Lacan, *ibid.*, pág. 61.
17. Cf. O. Mannoni, "Linguistries", *Un commencement qui n'en finit pas*, op. cit., pág. 95.

Capítulo 7

EL NACIMIENTO DE LA INSTITUCION (BONNEUIL): AL ENCUENTRO DE ARTAUD Y GROTOWSKI

I. Interrogantes y experiencias que presidieron el nacimiento de una institución

Cuando creamos Bonneuil, en 1969, teníamos una docena de niños con dificultades -de entre cinco y trece años-, casi todos casos psiquiátricos graves. El equipo -formado, hasta 1975, enteramente por voluntarios- era conducido por residentes y en especial por estudiantes de París VII, alumnos de Pierre Fedida. Venían porque se les ofrecía una aventura clínica al margen de lo establecido. Así pues, hubo que inventarlo todo. Se efectuaban reuniones semanales con Robert Lefort y Pierre Fedida cuyo objeto era preservar la interrogación y no dejar instalarse la rutina. Las pautas mínimas establecidas procedieron de una interrogación en cuanto al marco institucional a instaurar. Por ejemplo, rápidamente se advirtió que los niños se veían muy afectados cuando los adultos abandonaban ciertos talleres. Hubo que instituir, pues, la noción de *permanencia* de un taller y de su funcionamiento, pese a la ausencia eventual de alguno de sus coordinadores principales. Quiérase o no, había que asegurar la existencia de un *marco*, de una *permanencia* en la cual la expresión libre pudiera ocupar su sitio. El marco

tiene como soporte un material arcaico en el que se origina la naturaleza de la agresividad humana. Si no se lo preserva, el paciente queda solo con su mundo fantasmagórico. Cuando bruscamente falta cierto continente para su angustia, comete pasajes al acto. Fue el caso de un taller que no pudo sostenerse debido a un desacuerdo entre los adultos, y este no lugar fue sentido por los niños como una dimisión. Jacques, de trece años, acusó el golpe "dimitiendo de sí mismo". Dejó Bonneuil, en una relación especular frente a las exigencias que se formularon a otro adolescente. Si a Raymond se le había guardado un lugar—otro taller que funcionaba—, la lógica de Jacques le hacía necesario excluirse del grupo para no correr el riesgo de "romperle la jeta a todos". Los adultos tenían la impresión de que en Jacques no había *demandas*. Se olvidaba de que, para él, lo que se jugaba estaba en otra parte, no donde nosotros intentábamos situarlo. Esa apuesta era precisamente su rivalidad mortífera-suicida con Raymond. Y, muy curiosamente, tenía necesidad de poder situarse frente a una instancia coartadora para no tener que sustituirla por su propio sofocamiento, es decir, su propio universo concentracionario.

Poco a poco nos dimos cuenta de que, así como había que garantizar la continuidad de los talleres en el tiempo, también había que velar para que se respetara un mínimo de rigor en el empleo de los instrumentos utilizados para pintar, hacer música, etc. Una vez que se planteó esta garantía mínima, asistimos a una "explosión" de libertad creadora. En cada taller la apertura de la sesión se efectuaba mediante un ritual místico que permitía integrar a los pequeños. De ahí en más, lo que hacían adquiría sentido para ellos. Una palabra puede nacer de un campo de lenguaje, pero no de una cacofonía.

El inconsciente muestra que el deseo está enganchado a la prohibición, como señala Lacan. Es "la asunción de la castración" la que crea la falta que abre al deseo. Cuando se quiere plantear la problemática del deseo, se plantea al mismo tiempo la relación que mantiene éste con la Ley.

Desde el origen, el niño encuentra una restricción en su búsqueda de un goce del otro, restricción a la vez necesaria y fundadora. A partir de allí podrá separarse de la captura fascinante del doble narcisista, constituirse como otro, fuera del enfrentamiento letal con lo mismo del doble.

En ciertas familias todo está prohibido excepto una forma de devoración (mortífera) fue mantenida en una primera etapa para que el niño pudiera hacerse desante.

El problema de la relación entre los sexos fue introducido en Bonneuil a través de las quejas de los padres en lo referente a sus hijas. Fueron ellos quienes plantearon el problema de la no entrada en circulación de sus hijas, tal como se la puede formular según la obra de Lévi-Strauss. Fue en estos términos como se discutió el problema con los varones, a nivel del intercambio: un hombre recibe una mujer de otro hombre; si un día tiene de esta mujer una hija, deberá aceptar a su vez darla más tarde a otro hombre. Así pues, convenimos, de una manera que algunos calificaron de arbitraria, en que los niños del lugar así llamado Bonneuil no podrían "seducirse" entre sí, al negarse los padres a ceder a sus hijas menores de edad. Pero unos y otras son siempre libres de buscar un novio o una novia fuera de Bonneuil.

El planteamiento del problema de la interdicción sexual en relación con el Nombre-del-Padre y con la cadena de intercambios simbólicos sobre la que se funda una sociedad (intercambios económicos, sexual, ideológico, etc.) puso en evidencia que lo que estaba en juego se anulaba en torno al edipo y la castración. Lo arbitrario (la prohibición) situado en su contexto, era ni más ni menos que una exigencia estructural, pero esto sólo se vio después.

* El término del original, *dragueur*, pertenece al vocabulario familiar o popular, y sus posibles equivalentes en castellano dependen de circunstancias regionales y temporales: en España se decía y se dice "ligar", en Buenos Aires se decía "levantar" y hoy "transar", etc. [N de la T.]

Es un truco artificial, nos dice un adolescente, es como si todos se llamaran Bonneuil y como si, a causa de esto, debiéramos ir a seducir a otra parte.

La justificación teórica puede aparecer como un "truco" para conservar el orden establecido. Sin embargo no es así: de lo que nos dimos cuenta en la práctica es de que una ley (de prohibición), formulada en su relación con el circuito de los intercambios, hacía emerger todo lo que en diferentes niveles de funcionamiento se hallaba estancado en la escuela. Cuando las cosas se inmovilizan a nivel del intercambio, cuando ni el niño ni el adulto pueden tomar la palabra, se instala la muerte y ello abre la puerta a la institucionalización de la locura.

En *Education impossible*¹ hablamos con detenimiento de Jacques. Vimos de qué manera, a partir de la prohibición de seducir a las chicas de Bonneuil, este adolescente se inventó un Dios en el linaje materno de su amigo, cuyo padre no lo había reconocido. Este Dios perverso debía conceder lo que el Dios de los humanos se negaba a otorgar. Después vino la muerte de este Dios, "Pelchat".

Lo que no se dijo en *Education impossible*, porque se trata de hechos ocurridos mucho después, es que Jacques, en vez de seducir a Diane, va a enseñarle a leer, a escribir, ayudándola a servirse de la parte derecha de su cuerpo hasta entonces paralizada. A él le debe Diane el no ser más hemipléjica. Luego Jacques renuncia a su vocación de asistente y pone en tela de juicio a padres y sociedad, responsabilizándolos por la fabricación de anormales. Profiere un discurso político de exterminio de los anormales, sugiriendo una ley que detendría la procreación. Así pues, la mujer es hecha responsable de la degeneración del hombre. Jacques enjuicia a la madre incestuosa que fabrica hijos homosexuales y psicóticos. La madre es una prisión. Para suprimir las prisiones, hay que suprimir a las madres.

Más tarde Jacques planteará este interrogante: "¿Quién garantiza que la chica con la que uno se acuesta no es

nuestra madre?" Esta garantía es una protección necesaria contra la locura. Pero la locura misma aparece como protección contra la dura prueba de la castración, que él no quiere y con la que se tiene que encontrar no bien se hace deseante.

Mientras realiza algunas actividades fuera de Bonneuil, Jacques conoce a varias chicas. Elige para cortejar a una que tiene novio. Lo que le va a servir de "protección" es el novio, y no ya la palabra loca. La chica, nos dice, no puede ser su bien, pero desear a la chica no le está prohibido. Descubre luego que desear a las chicas de Bonneuil tampoco le está prohibido, no más que desear a su madre o desear el desencadenamiento de los peores desórdenes. Hay palabras y hay actos, dirá posteriormente, agregando: las cosas no son tan simples, porque hay un compromiso, la palabra es un acto.

La última inversión dialéctica fue la siguiente: un día, Jacques consideró que ya no tenía nada que hacer en Bonneuil. Ya no necesitaba la protección de la locura. Le hacía falta otro lugar donde proferir otro discurso.

La interdicción sexual significada, funcionando como Ley, permitió, lo mismo que en un análisis, el proferimiento de un discurso asociado al deseo, a la castración. Jacques conseguía arreglárselas mal que bien con el problema del goce masturbatorio y, en rigor, con su relación respecto de la mujer considerada como un *bien*, pero seguía atascado respecto de una relación con la mujer en cuanto *significante*.² Esto es lo que salió a la luz una vez enunciada la ley de prohibición del incesto, ligada al problema del intercambio. Dejo de lado el problema del recorrido que debió efectuar en lo relativo al Nombre del Padre, nombre que él detestaba y rechazaba y que en un primer momento necesitó reemplazar, para poder existir, para ser, por la pasión de otro nombre. Sólo ulteriormente pudo aceptar su verdadero apellido.³

De este modo, nuestras primeras referencias teóricas fueron referencias estructurales: el orden humano, es decir, un orden simbólico, sólo puede instalarse alrededor de ciertas leyes (interdicción del parasitado, prohibición del incesto), y es sólo en torno de ellas como el niño, tomado en esta máquina significativa, puede reencontrar una palabra personal y situarse de manera diferente con respecto a su deseo y al deseo del otro. Más adelante volveremos sobre esta cuestión, con ejemplos tomados de la vida de la Institución. Al extraer la lección de los tanteos iniciales, más centrados en la escucha de los niños que en la del colectivo —necesaria, sin embargo—, ayudados por niños y adultos, nos dimos a la tarea de hacer nacer una institución,⁴ es decir, el trabajo efectuado por los propios niños que poco a poco se convertían, junto con los adultos, en guardianes de las reglas (mínimas) elaboradas para que fuese posible la vida en común. Influidos al comienzo por Makarenko y Freinet, creamos —en el estado de gracia que acompañaba el inicio de nuestra experiencia— un *Consejo de cooperación*. Este Consejo enseñaba a los niños a administrar un presupuesto, el de los alimentos que comprábamos con ellos; disponía el programa del día, elegía a los responsables de las diferentes actividades.⁵

La vida en Bonneuil se organizaba alrededor de dos ejes: *La cocina y las compras* (con la fijación de un presupuesto y la contabilidad). La cocina siempre fue un lugar de convivencia esencial para los niños en "crisis", un lugar donde los huéspedes extranjeros encuentran posibilidades de fructíferos intercambios con los adultos de la institución. La preparación de las comidas se efectuaba por rotación. Ulterior-mente, en vez de los menús decididos en común, hubo que aceptar comidas "impuestas" sin relación con la realidad económica; este fue el precio que se debió pagar por entrar a formar parte, como se dice, del "marco sanitario".

La correspondencia con una otra parte: intercambio con

otros niños, otras escuelas, otros países a través de la pintura, de un diario que será impreso más allá de que se sepa o no leer o escribir, y la grabación de mensajes en casetes para no privilegiar solamente la escritura. El cierre de las fronteras a "nuestros" niños desde 1990, fecha de la inspección conducida por la IGAS,⁶ redujo, con el correr de los años, el interés de estos intercambios —que fueron apasionantes— entre Bonneuil, Italia y Cataluña especialmente. Como por otra parte las posibilidades de "libre circulación" por Francia se habían reducido de manera considerable, se corría el riesgo de perder de vista la noción de "otra parte". Subsistió, aunque seriamente amenazada, la variedad de familias de acogida, artesanos y campesinos de las inmediaciones de Bonneuil y provincias, familias que un día u otro todo niño es llevado a conocer.

Junto a estas actividades de base hay otras igualmente esenciales, entre ellas la *escolar*. Los niños están inscritos en el CNED,⁷ de suerte que el maestro, el que corrige y califica ciertos trabajos, se encuentra "en otra parte". Los adultos de Bonneuil mantienen con ellos una "camaradería" lo más diversificada posible a fin de paliar las enormes dificultades de algunos.

Esta dimensión "escolar" implica una apertura al mundo porque, desde los diez-doce años, los niños concurren, acompañados por un adulto, al taller de un artesano, y esto una mañana por semana, y a veces un día o más. Este otro discurso por el que es tomado el niño, así como la camaradería de los mayores que lo acogen, constituyen una herramienta privilegiada para resolver ciertos bloqueos escolares. En ciertos casos un mecánico puede decir al educador, le falta tal o cual base de cálculo." Gracias a "esta toma de conciencia" podrán superarse luego ciertos obstáculos escolares. Lo escolar, sostenido por el *deseo* de inscribirse en un "hacer", ha dado a cierto niño la pasión por la mecánica y a otro, sencillamente, el placer de vivir.

La mañana empieza con la *charla*, que reúne a los niños

en grupos de niveles diferentes. Hablan de sus hogares, de sus proyectos, de lo que no anda bien. Los adultos establecen las pautas de la jornada: lo escolar —“intensivo” para algunos— se alterna siempre con otras actividades; trabajo en el exterior, diversos talleres de creación.

Al principio había reuniones del Consejo de niños: dos niños ejercían la presidencia y la vicepresidencia. ¡Con la incorporación de Bonneuil a la Seguridad social, estas reuniones desaparecieron! ¿Se debió al cambio de equipo, a una negligencia? Nadie lo sabe, pero es posible considerar el hecho como un *síntoma*. Cierta vez hallé casualmente unas notas que había escrito en 1969 dirigidas al equipo —que se reunía una vez por semana—, y me di cuenta de que en determinado momento de este recorrido de veinte años mi vigilancia había estado en falta...

En estas reuniones se trataban todos los “acontecimientos” que se habían producido en los diferentes talleres, pero también en la calle. Fulano había sido interpelado por la policía, por ejemplo. Se hablaba de aquello que podía “dañar” la reputación de Bonneuil, y de aquello en lo que se habían transgredido las reglas establecidas. Estas reuniones tenían un carácter lo suficientemente amistoso como para “soldar” una comunidad en torno a cuestiones que era preciso defender para que los niños pudiesen reanudar una vida normal en la sociedad. Intentábamos hacer entrar en una articulación simbólica todo lo que se coagulaba en las quejas y reivindicaciones del orden imaginario. Se analizaba *todo aquello que obliga*,⁸ obligación de dejar al vecino su derecho a vivir, obligación de devolver, de recibir, en el orden de los intercambios. Tropezábamos entonces tanto con el inconsciente del grupo como con el inconsciente individual, suponiendo ello a veces cierta presión de un superyó amenazante y devastador. Esa ley inconsciente del grupo es la que estructura lo que instituimos.

Al velar por el intercambio de informaciones —que tocan tanto a los proyectos de construcción como al problema de las fugas—, la institución lucha contra la muerte. Así pues, se

hace continua referencia a lo que sucede en el exterior. De esta instalación original se pudo “salvar” el recurso a la noción de *institución estallada*,⁹ es decir, el sostenido interés de los niños de Bonneuil por lo que le sucede a uno u otro de ellos en un momento de su vida, en provincias o en el extranjero. La “visita” que nos hacen hoy los “ex” de Bonneuil sigue siendo un “acontecimiento” muy esperado. Así, Fulano pudo hacerse especialista en informática y ganar más que el psicólogo de Bonneuil. Otro, hablarnos de sus responsabilidades en una administradora de finanzas; otro, por último, contarnos su vida con “sus” cabras.

Las demás actividades conciernen especialmente a los *talleres*: especialmente de pintura, teatro, música, cuentos, cerámica, escultura, expresión corporal. Esta vida creativa pudo desarrollarse con felicidad: se hicieron representaciones teatrales en París y provincias, exposiciones de pintura y ventas de objetos. En determinado momento de este recorrido, fuimos “modificados” por Artaud y Grotowski. Volveré sobre esto más adelante.

En los primeros tiempos nos preocupaba dar conciencia a los niños autistas mutistas, en particular, de que tenían que aprender a decir con el cuerpo lo que no podía ser dicho con las palabras; a hacer de este cuerpo un habitáculo acogedor y familiar y no un objeto tenido por ajeno. Esta apertura a una forma de comunicación ponía en juego el ritmo y la relación particular que el niño establece con la tierra a partir del momento en que se autoriza a tener manos. Existe lo que uno crea solo y lo que se crea colectivamente; pero se crea de mejor grado cuando se ha adquirido el derecho a negarse. Lo que no se puede decir con tierra se dice a veces a través de la pintura o la música. De este modo, a lo largo de los años pudo mantener continuidad una extensa gama de actividades artísticas.

Al principio, los niños nos preguntaban: "¿Estamos en una escuela de chiflados?" Al cabo de dos meses de funcionamiento: "¿Quién necesita aquí de un chiflado para sentirse bien?"

Notábamos que cualquier escándalo (irrupción en los terrenos de los vecinos, conflicto en el mercado, exhibición ante los transeúntes) provenía de un niño que, a través de sus palabras, maniobraba a otro para hacerlo funcionar como loco. En varias oportunidades fue posible hablar de ello en el Consejo.

Cierta vez tuvimos como huésped de paso a un niño muy afectado a quien sus compañeros llamaban "la bestia humana". Por su propia salvaguarda, no por la de los demás, tuvimos que separarnos momentáneamente de él. No había tenido otra función que permanecer en el grupo como desecho: como un excluido, un paria. Sólo tras su partida pudieron efectuar otros niños espectaculares progresos, especialmente en cuanto a la adquisición del lenguaje.

De la misma forma, una chiquilla hasta entonces alegre y divertida se puso depresiva y luego insoportable el día en que se dio cuenta de que había perdido a su "loco". Se trataba de un pequeño al que amestraba como un domador de circo, obligándolo a actuar sus propios fantasmas. El día en que su protegido la dejó y se hizo amigo de un varón de más edad marcó el comienzo de un mecanismo de duelo que ella vivió de manera agresiva. Procuró negar todo cuanto pudiera tener relación con su falta-en-ser. Exhibió su desnudez en una suerte de tentativa desesperada, para afirmarse como la más fática del grupo. Al perder a su compañero había perdido la función de ocultación que éste cumplía para ella. La "locura" del pequeño servía para distraer su angustia, vinculada con su cuerpo de niña. Dominar al varoncito era asegurarse la posesión de su ser de varón y afirmarse desde allí como sujeto invulnerable, no marcado por la castración. Su depresión, que se expresó en crisis de agresividad,

encontró una salida en la estabilidad de un trabajo: nació en ella la pasión por la imprenta.

La importancia concedida a la palabra del niño en una comunidad permite evitar la esclerosis de la institución. Siempre o casi siempre, es a partir de lo negativo como algo de una *palabra verdadera* podrá expresarse. El paciente ofrece espontáneamente una resistencia al cambio, como si buscara fronteras rígidas para controlar mejor lo que de él se viera puesto en peligro por el dinamismo y el movimiento de un mundo cambiante. El *marco* de las actividades institucionales es el depositario del mundo fantasmal del paciente. Este marco debe ser objeto de un análisis que permita desanudar los lazos psicóticos anudados por el paciente con la institución. La inercia del marco institucional tiene un efecto de protección contra la angustia. Lo que los adultos deben ser capaces de sostener en su relación con los niños es la pregunta de éstos: *¿Qué quieres de mí?* Porque a menudo es esta la trampa que dificulta al niño en su relación con el otro.

Las sesiones del Consejo de niños, que se celebraban regularmente, desaparecieron en un momento en que la atención del equipo se centraba especialmente en los nuevos recursos creativos, en la mayor atención prestada a lo escolar, en la búsqueda de artesanos y en el original trabajo efectuado en provincias para garantizar, a quienes no pudiesen recuperar un circuito "normal", una orientación conveniente a su "genio propio"—como hubiera dicho François Dolto—y un lugar donde vivir y trabajar, a su medida, en un contexto de "calidad de vida" excepcional.

El Consejo de niños hubiese podido continuar, no era antinómico con lo que se creaba en otros ámbitos de Bonneuil. Tal vez el cambio de población de niños incidió también en su desaparición. En 1969, los padres peleaban para que sus hijos se liberrasen de la institución tradicional. Habían comprendido la inesperada posibilidad que se les ofrecía con Bonneuil. La incorporación de Bonneuil a la Seguridad social en 1975 (sin lo cual no hubiésemos podido seguir

funcionando pues el personal era, como he dicho, voluntario), hizo sin duda de Bonneuil un lugar "de amplia gama" a los ojos de los "nuevos" padres, pero el espíritu militante (por una política de salud mental al servicio de la invención y de un mejor estado de los pacientes), este espíritu, decíamos, se hizo, con el correr de los años, "minoritario". En 1969, el significativo "Maud Mannoni" inducía una transferencia masiva sobre mi persona. En 1975 lo tapaba el significativo "Bonneuil", sobre el cual se habían publicado libros y filmado películas. La transferencia se establecía ahora sobre un equipo (cosa excelente), pero desde una perspectiva más institucional, en su sentido genérico y hasta anónimo.

Para devolver un lugar a la palabra del niño y salvaguardar un espacio de escucha analítica, habíamos necesitado reintroducir los mitos y no solamente repensar nuestra relación con la creación, sino reinventar junto con el niño sin palabras una relación distinta con su cuerpo. Se hacía posible "dar lenguaje a cualquier forma de producción deseante".¹⁰

II. El teatro

Por el sesgo del teatro como intento de hacer entrar a los niños locos, pero también a los mutistas, en un libreto fundado en una trama venida de otra parte,¹¹ fuimos a buscar nuestra inspiración en Artaud y en Grotowski. Teníamos que evitar el encierro de los niños en roles fijos, obrar de modo que surgiese la necesidad de una palabra¹² desprendida de estereotipias, posibilitando simultáneamente a los mutistas una presencia física en la escena. Grotowski¹³ buscó primeramente instalar para cada alumno ejercicios físicos de una infinita variedad, adaptados a la personalidad de los futuros actores. Entendía por "educación" "la eliminación de bloqueos" en un cuerpo que el actor debe aprender a

habitar. El actor debe aprender a descifrar aquello que de su cuerpo puede volvérselo accesible: en el plano respiratorio, porque hay diferentes formas de respiración; en el plano de la voz, porque ésta viene de la boca, del vientre, del pecho, de la cabeza, de la laringe, de la nariz. No basta con que el actor ejercite diferentes modos de respiración, tendrá que poder *seleccionar inconscientemente* cierto tipo de respiración en particular. Debe lograr descubrirse y tornarse cada vez más verdadero. Grotowski piensa así en un "teatro total", teatro que pone en juego el cuerpo (y sus bloqueos). Por ejemplo, cuando practicaba los ejercicios con sus alumnos —en un orden progresivo, primero con uno, luego dos, tres, cuatro, etc.—, también les reclamaba que fueran "un tigre atacando a su presa". No se trataba únicamente de rugir, sino de comprender con qué caja de resonancia se produce el rugido. Otros ejercicios consistían en cantar¹⁴ "la-la-la": Grotowski se acostaba al lado del alumno, repitiendo el "la-la-la" en dirección al cielo raso, y después a la pared y al piso, y masajeando después el vientre para "desligar y estimular la resonancia que éste contiene". También se imita el maullido del gato, el silbido de la serpiente, el mugido de la vaca. Grotowski y Cieslak proponen igualmente como tema de improvisación: "un gato que se despereza y distiende después de dormir."¹⁵ Los ejercicios se vuelven pretextos "para que el cuerpo se adapte a cada movimiento".¹⁶ Cieslak introduce además otros ejercicios: remedar el aflojamiento de una columna vertebral fatigada, reproducir el eco que viene del suelo en respuesta al mugido de la vaca. Por último, ejercicios que permiten a los dedos diferenciarse de la mano, juegos con los dedos del pie, etcétera.

No se trata de gimnasia, se trata de ayudar a la expresión de un proceso vivo, trabado por causas ajenas a la función de tal o cual órgano.

En su libro *Le corps a ses raisons*, Thérèse Bertherat explica de qué modo estos ejercicios de "antigimnasia" llevan al cuerpo a abandonar sus viejos hábitos.

La osamenta empieza a sentir miedo. Miedo del cuerpo (...) miedo de las palabras (...) a veces ambos son indisolubles. Quien conoce su cuerpo —añade Thérèse Bertherat— sólo rechaza lo que es falso para él, lo que él no vive en su cuerpo.¹⁷

“¿Cuáles son las resistencias?” pregunta Grotowski.¹⁸

Hay que descubrir qué es lo que está bloqueando [al sujeto] en la respiración, en el movimiento y —lo más importante— en el contacto humano.

Tuvimos la posibilidad de contar en nuestro equipo con una actriz profesional que se había dedicado al psicoanálisis. Lejos de proponerse “formar actores” siguiendo al pie de la letra “la educación” preconizada para sus actores por Grotowski, ella nos ayudó a permanecer a la escucha del lenguaje del cuerpo del niño autista, ese lenguaje sin palabras del que Freud fue el primero en ofrecernos los testimonios vivientes.

Para Margaret Mahler,

el comienzo del sentimiento de identidad individual y de la separación del objeto esta mediatizado por nuestras sensaciones corporales.¹⁹

El niño pequeño presta atención primero a la percepción de los procesos internos que se desarrollan en él durante la crisis y en ocasión del contacto. Después se establece la percepción a distancia. La interacción de ambos procesos es lo que, según Mahler, da nacimiento al *esquema corporal*, es decir, a una representación del cuerpo propio constituyente del “núcleo del Yo [Je]”. Si el primer proceso —las impresiones por contacto— llega a bloquear la percepción a distancia, el esquema corporal no podrá constituirse. Sin embargo, este esquema no coincide con el cuerpo objetivo. La diferencia —cual es— entre el *moi* corporal se cumple durante el primer año de vida, instalándose —como demostró Winnicott en relación

con “la primera posesión inanimada no-yo [non-moi]” —la posibilidad para el sujeto de separarse del objeto. El “Yo” [Je] surge en la etapa de la locomoción. En este mismo momento el niño puede angustiarse hasta negar desesperadamente, en ocasiones, la separación, al tiempo que lucha contra el temor de ser “vuelto a engullir” por el adulto. Si el sujeto no puede “funcionar separadamente del compañero simbólico”, intenta “volver a sumirse en el fantasma delirante de unidad con la madre omnipotente.”²⁰ El niño se sitúa entonces como prolongación del cuerpo de su madre. No es la pérdida real del objeto lo que engendra el corte psicótico con la realidad. El origen de los trastornos psicóticos debe ser buscado en la perturbación de las interacciones más precoces madre-niño. Margaret Mahler insiste en la necesidad de establecer una diferencia “entre el autismo como síndrome y la retracción de tipo autística como defensa temporaria.”²¹ Para ella existe por un lado un autismo rígido, caracterizado por la pérdida de la dimensión animada y, por el otro, una regresión temporaria al servicio de lo que Winnicott describe como “la labor humana perpetua de mantener distinguidas, aunque en interrelación, las realidades interna y externa.”²² Si bien Winnicott admite el intento de oponer el desarrollo afectivo al desarrollo corporal de un individuo, añade que “los fenómenos mentales son complicaciones de importancia variable en la continuidad de existencia del psique-soma, en lo que se adiciona hasta formar el *self* del individuo.”²³

El cuerpo en análisis es el cuerpo del que se habla. En cambio, los abordajes lúdicos implementados en Bonneuil dan una gran importancia a la escucha del “cuerpo bloqueado” del niño autista. El niño autista se hace presente en el mundo mediante un lenguaje sin palabras en cuanto puede superar sus temores sobre su cuerpo propio, que se le aparecía hasta entonces como un cuerpo ajeno que no le pertenecía. Se hace posible una dialéctica desde el instante en que puede comenzar a habitar su cuerpo y hacerlo hablar en su propia lengua.

Para mí, creador teatral —dice Grotowski— lo importante no son las palabras sino lo que hacemos con estas palabras, aquello que presta vida a las palabras inanimadas del texto, transformándolo en "Verbo".²⁴

En la evolución del teatro, "el texto —dice en otro lugar— fue uno de los elementos que se agregaron en último término".²⁵

En Artaud,²⁶ la visión del teatro es la de un teatro móvil con un actor que no realiza dos veces el mismo gesto. Este teatro se sirve de todos los lenguajes: gestos, sonidos, palabras, gritos.

Fijar el teatro en palabras escritas significa perderlo a breve plazo, añade. Hay que jugar alrededor de los temas para romper la sujeción del teatro al texto.²⁷

Inspirados en estas concepciones, los adultos de Bonneuil inventaron entre otras cosas su propia interpretación de *Alicia en el país de las maravillas*,²⁸ en la que los niños se hacían "autores de cuadros vivos". Pero esto sólo fue posible al cabo de una larga preparación durante la cual hubo que dar todo un rodeo por un "cuerpo hablado" a fin de extraerlo de su ganga de terror. J.J. Bouquier y M.J. Richer explican que primero se introduce a los niños en mitos, en mensajes recibidos de las generaciones anteriores.

La fuerza de una gran obra, nos dice Grotowski, es abrírnos puertas que nos permiten "trascendernos, para descubrir lo que está oculto en nosotros y cumplir el acto de encontrarnos con los demás".²⁹

Los niños captaban la trama de un relato que los interpelaba en lo inconsciente. Liberados del texto, podían transmitir en su propio lenguaje, y cada vez con palabras diferentes, un mensaje a los espectadores. Más aún, las palabras cambiadas en escena por ellos y los adultos venían en cierto modo a restablecer algo del orden de una comunicación perdida. El teatro constituía el "continente" en el cual se instalaba el juego. Este lugar, lejos de ser el del desborde de

la locura, imponía rigurosamente a los actores las más estrictas convenciones.

Cierta vez, un niño, capturado en palabras que lo reenviaban bruscamente a su angustia, olvidó la escena hasta el punto de golpearse contra el decorado y salir corriendo, mientras gritaba: "Tengo miedo, déjenme salir". Entonces los adultos respondieron, en eco: "Alicia quiere salir. Tiene miedo. Está oscuro."³⁰ El niño, petrificado, siguió: "¡Quiero salir, Armando quiere salir, Alicia quiere salir, tengo miedo, Armando tiene miedo, Alicia tiene miedo!" De una manera espectacular, al expresar un desamparo que fue escuchado, este niño logró volver a meterse en la piel del personaje. Ahora expresaba su angustia desde el lugar de Alicia, angustia que a causa de ello había dejado de ser totalmente la propia. Podía encarnar a Alicia dentro del marco de las convenciones teatrales, superando su terror mediante su desplazamiento sobre el que una niña, Alicia, había conocido en un pasado lejano. J.J. Bouquier y M.J. Richer³¹ señalan claramente la realidad clínica de lo que dice Freud "cuando indica que el sujeto se realiza sólo en la medida en que el drama subjetivo se integra en un mito de valor humano amplio y hasta universal".³² Este niño, agregan los autores, "pudo alcanzar una simbolización hasta entonces imposible o ausente". Pudo transponer un real amenazador en lo imaginario del juego teatral y, al mismo tiempo, desidentificarse de la parte de sí mismo que era presa del terror, y ello hasta el punto de decirnos un día: "Yo juego a dar miedo y a darme miedo".³³ Lo contrario habría podido producirse asimismo en un juego en que el actor debe "pegarse al texto". Ocurre que "se pega" tan bien, que en la vida sigue prisionero de su personaje. En tales casos, nos dice Octave Mannoni, podemos decir "que el rol no se sostuvo, no pudo ser limitado a su función propia de acusar el carácter imaginario del fantasma. Por otra parte, se duda en decir si el actor ha tomado la vida por imaginaria o el teatro por real, y este asunto está cargado de significación".³⁴

J.J. Bouquier y M.J. Richer informan que los adultos

salen "agotados", "hechos polvo" de ciertas representaciones en las cuales fue preciso reintegrar el sintoma, respetando las convenciones teatrales. Como el espectáculo se lleva a cabo en el teatro ante espectadores de verdad, los adultos cuidan de que la representación no se transforme en un "happening" de la locura. Ahora bien, en cada ocasión este riesgo se encuentra omnipresente. J.J. Bouquier y M.J. Richer evocan otra representación³⁵ durante la cual Armand, olvidando que se estaba representando *Alicia*, exclamó:

— Quiero irme.
— Silencio, le responde el rey, o hago desalojar la sala del tribunal.
— Ah, sí.

comenta Armand, quien vuelve a tomar su lugar en el juego. Los autores nos cuentan también escenas en las cuales la profusión de juegos de palabras se hacía de tal magnitud que en determinados momentos el espectador se preguntaba si todas las réplicas habían estado previstas en la representación.

Artículo 42, comienza el rey.
— No, 42 no, 44 Loire-Atlantique

replica Lucien, para jolgorio del público.
Aun cuando el teatro participe de un efecto de ilusión para el espectador, ofrece al actor una posibilidad de simbolización gracias a un juego en el que imaginario y real dejan de confundirse.
"Una verdadera obra teatral (...) libera lo inconsciente", escribe Artaud.³⁶ Comparando el teatro con la peste, agrega que su acción benéfica se debe a "que hace caer la máscara".

Esta idea de arte despojado, de poesía-encantamiento y que existe tan sólo para amenizar el tiempo libre, es decadente (...). Estamos todos locos, desesperados y enfermos. Y yo nos invito a reaccionar.

Romper la sujeción del teatro al texto permite al actor, pero también al espectador, reanudar lazos con lo inconsciente, es decir, con la parte de locura y de infancia que persiste en cada uno de nosotros. Esta parte de verdad, arrancada a la psicología, puede redundar en una fuerza de derivación excepcional.

Nada toca más al inconsciente del espectador y del actor que los mitos³⁷ nos dice Grotowski. En efecto, ellos vehiculizan todo cuanto, procedente del fondo de los tiempos, tiene que ver con el nacimiento, la muerte, el amor, la crueldad. Para hacer brotar una verdad del texto, es preciso arrancar se de éste. Le restituimos así una verdad del orden inconsciente protegida hasta ahora tras la estereotipia de un contenido que habría que repetir palabra por palabra, temas a los que hay que devolver vida. El teatro "es la presencia de la persona, con su cuerpo propio".³⁸ La lección que retendremos de Antonin Artaud es su enfermedad: como utilizó Otra escena para proyectar en ella su desamparo, su violencia, su rebelión, su odio a una civilización que el calificaba de enferma.

Artaud transformó su violencia, su caos interior —para retomar los términos de Grotowski—³⁹ en una verdad, con una sinceridad que toca a cada uno de nosotros. Artaud veía en el "teatro total" por el soñado una forma de terapia. Indicaba no obstante que, para poner en escena anarquía y caos, hay que respetar convenciones teatrales. "La crueldad, decía, es el rigor." Artaud, recuerda Grotowski, dejó visio-

Era un gran poeta del teatro, lo que significa un poeta de las posibilidades (...) el predijo para el teatro algo definitivo, un sentido nuevo, una nueva encarnación posible.

Los niños "distintos de los demás", apuntan J.J. Bouquier y M.J. Richer,⁴⁰ son "portadores de un mensaje de contestación" allí donde los adultos permanecen desesperadamente

sordos a un decir verdadero perturbador. El trabajo teatral efectuado con estos niños demuestra que pueden producir una palabra con efectos de sentido y que los espectadores recordarán durante mucho tiempo. Aclaremos que el dinero ganado con las representaciones fue administrado por los niños de Bonneuil, que decidieron comprar cosas por sí mismos.

Esta experiencia teatral permitió a los adultos volver a vincularse con la locura y la soledad de la infancia que albergaban en sí. En los primerísimos tiempos de la vida el niño aprende a estar solo en presencia de un adulto asegurador. A medida que crece, conquista su independencia y se convierte en una persona, pero aquella parte de la primera infancia cae en el olvido.⁴¹ Es esta región de locura y soledad la que puede expresarse en el arte, la literatura, el teatro y otras formas de creación. Ciertos pacientes en análisis llegan a reproducir en sesión esta necesidad de ser separados del mundo. El analista suele interpretar este silencio —este “estado loco”, diría Masud Khan— como una resistencia. Si el analista se empeña en dar sentido al sinsentido —nos dice Masud Kahn—, a toda costa, mediante una reconstrucción de los hechos de la infancia o de los fantasmas, pasa de costado por “lo que hay de potencialmente creativo en la locura”. Estas potencialidades caen de nuevo en el olvido.

El analizante cesa entonces de estar loco y de ser dejado solo. Está perdido, abandonado a su soledad.

En Bonneuil procuramos mantenernos a la escucha de esta soledad, para que la palabra anterior a las palabras pueda encontrar su intérprete y su expresión.

III. Cuentos

El taller “Cuentos” arrancó apenas iniciada la historia de Bonneuil, con una africana discípula de Fedida. Reunidos los niños en círculo, con pasta de modelar entre las manos, escuchaban que alguien les decía:

Voy a contarles los cuentos de mi infancia tal como me los transmitió el *griot*⁴² de mi aldea. De generación en generación se repetían las mismas historias, entrecortadas a veces por cantos ritmados por el tam-tam. Todas las noches, el espanto y la alegría ingresaban al auditorio. El *griot* de mi aldea transmitía lo maravilloso. Yo no podré hacer lo mismo, pero, pensando en él, les contaré las historias de la tortuga,⁴³ de la señora-leopardo, del rey caníbal, pero también las historias que se cantaban⁴⁴ sobre las desdichas de Khary Gaye, el juicio de Madi-Katé-Kala, las aventuras de Golo el Mono.

Estas historias alcanzaban a los niños “en las tripas”. Porque se les hacía oír la dramatización de la vivencia cotidiana, atravesada por las pasiones, la locura, los sueños.

A los pocos días de casarse la narradora contó el cuento del “Maridito”.⁴⁵ ¿Por qué eligió inconscientemente este tema? En mitad del relato se puso a llorar, y los niños, impresionados, impulsados por adultos presentes, reiniciaron el canto a coro:

*¡Lo digo y lo repito
Maridito, Maridito!*

Haciéndole eco, la narradora prosigue:

*Que tu hermana no te exilia
¡Vuelve, N'Diogane!*

y reanudó el cuento en el punto en que se había detenido: “El maridito no respondió, había desaparecido en el mar.”

que puedan producirse en el cumplimiento de ciertos actos importantes de la vida: nacimiento, iniciación de los hombres, matrimonio, funciones sexuales, etc.". "El tabú violado, agrega Freud, se toma venganza por sí mismo." Forman parte de los "tabúes permanentes" los sacerdotes, los jefes, así como los muertos y todo lo vinculado con ellos. Freud explica en otro lugar⁴⁹ que los primitivos adoptaron una *actitud ambivalente* respecto de su prohibición tabú. "Su inconsciente se alegraría si pudiese infringir estas prohibiciones." El hombre que ha infringido un tabú despierta envidia. Da un mal ejemplo y desde ese momento se torna "realmente contagioso".

En el cuento del "Maridito" al que acabo de referirme, la relación simbólica con el *Padre muerto*⁵⁰ ha desaparecido, puesto que la madre no se opone a que su hija infrinja la interdicción que el hermano vuelve a hacerle presente. El hermano les sirve a las dos de Padre idealizado: hace falta un hombre en la casa, será el hermano, convertido para la hija —imaginariamente— en su esposo potencial. Pero la referencia al *Padre muerto*, garante de la Ley y de sus prohibiciones, polo de referencia para las generaciones,⁵¹ ya no existe. Desde ese momento, como señala Guy Rosolato, es la pulsión de muerte la que "da al deseo su desmesura y le proporciona por lo negativo su distancia simbólica". Los fantasmas de odio y destrucción descritos por M. Klein, con sus efectos de retaliación, "sirven de punto de referencia, de fijación y de regresión para las psicosis". "La relación entre la muerte y la sexualidad se suelta (...) por la castración." *El sacrificio* representa "la memoria mítica de este acceso posible a lo simbólico".

De aquello que el tabú ligado al sistema totémico vehiculiza, el psicoanalista retendrá el hecho de "que comporta la ley según la cual los miembros de un solo y mismo *tótem* no deben tener relaciones sexuales entre sí, y por consiguiente no deben casarse entre ellos. Es la ley de la *exogamia*, inseparable del sistema totémico".⁵²

Los cuentos negro-africanos ponen en escena, cada una a

Freud,⁴⁸ citando al antropólogo Northcote W. Thomas, explica las diversas funciones del tabú. Ellas son de varios órdenes: su fin es principalmente "prevenir los trastornos

!Vuelve, N'Diongane,
N'Diongane, querido, vuelve!⁴⁷

N'Diongane no respondió ya a las llamadas y desapareció en el mar para siempre. Entonces Koumba, la madre, tomó a Khary por la garganta y hundió su cabeza y luego su cuerpo en la arena húmeda. Las olas rompieron y se tragarón a Koumba, quien continuaba cantando, y a su hija. Y cuando por la noche pega uno a su oreja una conchilla de la playa, lo que oye es el llanto y el canto de Koumba, la loca, llamando a su hijo:

!Maridito, maridito!
Yo lo digo y lo repito.

El "maridito" era, en realidad, el hermano único que Kahry se había obstinado en querer por marido al morir su padre, para consolar a su madre por un duelo del que no podía reponerse. N'Diongane —dice ella a su madre— será "nuestro maridito". Pero el hermano no lo entendía así y rechazaba este nombre. Después de la ceremonia de circuncisión que hizo de él un hombre, exigió a su madre que su hermana dejara de verlo como marido potencial. Ahora bien, su hermana no quería saber de nada: este hermano era el mozo más agraciado de la aldea, tenía que aceptar ser su maridito. La respuesta de N'Diongane fue inapelable: "Khary, dirás a tu madre que no vuelvo a la casa, que no volveré nunca más, me voy".⁴⁶ Y se marchó hacia el mar. Al canto de la madre llamando a su hijo para que volviera, se unía el canto de la hermana. El viento le devolvía como un eco las palabras del hijo: "Madre, dile a Khary que no me llame 'maridito'." Pero la hermana, testaruda, prosiguió su en-

su turno, la codicia, la ingratitud, la mentira, representando las fuerzas anárquicas que se oponen a cierto orden de vida.

Las referencias a mitos crueles en lo relativo al cuerpo, el sexo, la muerte, crean una situación en la que a veces el cuerpo de los participantes va a participar también en la conversación, según la metáfora que el síntoma constituye. Cuando la narradora se echó a llorar en pleno relato del "Maridito", Sylvaine, una niña del grupo, tuvo una ausencia epiléptica, haciendo eco a aquello que en la adulta no había podido ser simbolizado. La adulta, interpelada por lo que escapaba de ella, encontró su verdad en el síntoma de la niña.

En Bonneuil cada taller tiene su ritual. Los cuentos africanos eran relatados con el respeto de un ritual que evocaba al *griot* de la aldea y la herencia oral. Este ritual cumplía la función de marco simbólico de referencia para evitar que el niño se sintiera agredido por "historias locas" salidas de la imaginación del adulto.

Si la transmisión del relato fracasaba, era porque uno u otro habían quedado entrampados en una situación de fascinación imaginaria para con la muerte, la violencia.

Hay siempre cierta complicidad entre el discurso y lo que éste expulsa a una otra parte. Lo importante es esto "expulsado", pues el campo de la palabra es el del deseo.

El mito viene de ninguna parte, es decir, de lo inconsciente, de lo ancestral, podríamos decir aquí. El mensaje transmitido tiene efectos a nivel del cuerpo, lo cual demuestra que la realidad es el lenguaje. El mito es siempre puesta en escena del origen. Tropezamos con un imaginario cuyo límite es la muerte y la ausencia. Freud insiste en que los mitos son satisfacciones simbólicas en las cuales la nostalgia del incesto se da libre curso. No son conmemoración de un acontecimiento. Son la expresión permanente de un deseo de desorden.⁵³

Es propio del hombre procurar siempre el reencuentro con el mundo anterior a la culpa. De ahí la importancia de la transmisión de mitos –o de cuentos con similar valor– que

tocan a la tradición y ponen en juego una pregunta esencial en una trama significativa.

La manipulación de tierra por los niños, en el modelado, les evita sufrir un forzamiento digestivo por el cuento. El niño responde a lo que escucha agrediendo a la tierra.

Lo que el cuento dice hace aparecer una imagen que enseguida desaparece para dejar una huella en el cuerpo.⁵⁴ El movimiento del relato hace existir una escena y la hace desaparecer en el mismo momento en que es vivida. Por eso los niños viven los cuentos con tanta intensidad. En su escucha, el niño se hace actor del relato: lo que éste deposita en él, él lo deposita a su vez en un actuar del cuerpo.

Los cuentos –que nuestra cultura ha empobrecido– tienen, señala Pierre Fedida, una significación en la que lo sexual está a la vez presente y en retirada.

Ahora bien, en los cuentos africanos se presenta la posibilidad de preservar la mierda y de trabajarla, amasarla. Favorecen así la poética, la creación. Lo que el cuento transmite es un secreto, terrible, horrendo. Aquello que al escucharlo me resulta espantoso me remite a lo que no fue arrancado de mi propia amnesia infantil. El terror producido por los cuentos –sea que se destaque su crueldad o que se edulcore su violencia– es una suerte de *acontecimiento* que puede constituir para el niño, hasta en su cuerpo, el equivalente de un sacrificio.

Esta problemática de la relación con el saber y la verdad fue abordada también en un grupo de trabajo conducido por Lacan: "En el momento de satisfacerse la verdad de saber, lo que se enfrenta a la verdad de saber es el deseo: lo que se sabe, se pierde para el deseo. Lo que del deseo [el sujeto] quedará siempre sin conocer, estará excluido del campo del saber y se hará garante de la resurgencia del deseo y de la perennidad de la condición de deseante. Es esto lo que enuncia el saber del Padre, introduciendo la instancia de la Ley al prohibir que el sujeto conozca a la madre."⁵⁵

Me pareció importante recordar hasta qué punto, con la desenvoltura de los comienzos, en cada taller –y muy parti-

humano amplio y hasta universal".⁶⁰ Lo que debe interesar nos es el estilo de una búsqueda, para no dejar que se pierda la posibilidad de nuevos descubrimientos.

Lacan asimilaba la neurosis infantil al psicoanálisis. Entre los tres y los cuatro años el sujeto aprende a integrar los acontecimientos de su vida en una ley, en un campo de significaciones simbólicas. La primera integración simbólica puede adquirir su valor de trauma en el plano imaginario por ejercer éste "una acción represora" *a posteriori*. Desde entonces el sujeto es "hablado" por algo sobre lo cual no hay dominio. "Este será el primer núcleo, dice Lacan, de lo que después serán llamados sus síntomas."⁶¹ Lo que diferencia a la sociedad animal de la sociedad humana es la dimensión intersubjetiva,⁶² que funda a esta última. Y en todo análisis de la relación intersubjetiva lo esencial está en lo que no se encuentra allí. "Es sólo con la palabra, continúa Lacan, como hay cosas que son —que son verdaderas o falsas, es decir que son— y cosas que no son."⁶³ Sin embargo, sólo con la palabra se introducen la verdad y la mentira. Antes de la palabra "no hay ni verdadero ni falso".

Al término de un análisis, recuerda también Lacan, lo que cae "es lo accidental, el trauma, los desgarrones de la historia — Y entonces es el ser quien viene a constituirse".⁶⁴ La aventura que tiene lugar en los talleres no constituye, hablando estrictamente, una aventura analítica. Pero la manera en que cada uno de los actores (niños, adultos) se ve comprometido en una relación intersubjetiva, y los efectos de reestructuración dialéctica, distan de ser insignificantes. Aun es preciso que el adulto sepa oír la palabra anudada en el síntoma y no desembarazarse del sujeto y del malestar que causa en nombre de la ley-de-Lacan, llaga de las instituciones.

Constituirse en gendarme es cometer un contrasentido radical sobre el pensamiento de Lacan. Se quiere aplicar "un truco" tomado de él y luego "otro truco" tomado de Dolto; ahora bien, el adulto que procede en esta forma se encuentra entonces, como el niño loco, en situación de ser hablado y sin

En *Un lieu pour vivre*, Claude Halmos presentó "el marco instalado para que resulte posible cierta pintura".⁵⁶ Me pareció útil presentar aquí como contrapunto, sobre la base del material bruto recogido por el autor, la andadura que nos condujo a situar a los participantes de este taller en posición de "verdaderos pintores", creando una *escena*, "un lugar físico y concreto que demanda ser llenado, y que se le haga hablar su lenguaje concreto".⁵⁷

Artaud entiende por "lenguaje concreto" una verdadera "poesía para los sentidos", todo aquello que puede decirse independientemente de la palabra. Crítica la idea de un arte que tuviese por único fin "amenizar el tiempo libre". No existen, dice Artaud, la vida por un lado y el arte por el otro. "Todo lo que nos hacía vivir ha dejado de sostenerse."⁵⁸ La desesperanza y la locura son problema de todos. Por su lado, Peter Brook pone en guardia al artista contra el riesgo de estancarse si no se renueva. Pianistas, bailarines y pintores deben, dice, poner en cuestión su arte cotidianamente, de lo contrario "éste declinará".⁵⁹

Este proceso, este cuestionamiento de sí con el otro constituye la trama del trabajo de analista: no hay que perderlo de vista. En efecto, sería peligroso y falaz que, de los testimonios publicados sobre Bonneuil, se retuviera tan sólo lo que toca al rigor: el marco, los rituales instaurados. Implicaría olvidar que "el sujeto se realiza sólo en la medida en que el drama subjetivo se integra en un mito con valor

IV. Pintura

cularmente en éste— el coordinador participaba en las historias que decidía introducir. La narradora se veía interpelada por un mensaje, interpelación a la que los niños responden. Lo que debe retener nuestra atención es el conjunto de los efectos producidos por el discurso.

ningún dominio sobre aquello que "lo actúa", que lo empuja a conducirse en esta forma. "Las palabras, decía un niño, suenan como golpes." Los coordinadores deben evitar caer en esta trampa que mantiene una relación dual agresor-agredido perfectamente engañosa.

Situar a los niños en posición de verdaderos pintores y con instrumentos de pintor, sin contar las coerciones que implicaban la mezcla de colores o la limpieza de los pinceles, hacía posible la expresión, la proyección —sobre un papel colgado verticalmente de las paredes o apoyado en el suelo— de un desorden latente, de todas las imágenes que duermen (como hubiera dicho Artaud), de los conflictos que dormitan con toda la violencia y el odio contenidos, inutilizables en la realidad pero que esperan poder estallar en Otra escena liberando así lo inconsciente. Es evidente, como demostrábamos con respecto al teatro, que esto no se cumple nunca sin dificultades. Porque son precisamente los síntomas lo que se debe integrar en la pintura, hallando las palabras justas que permitirán al niño desplazar una crisis.

Ahí está el pintor, frente a su hoja que lo mira; otros pintores, al lado, pueden ver a dónde quiere llegar. La base de esta relación intersubjetiva es todo cuanto se anuda alrededor de lo visto y que remite a lo esencial: lo que no está allí. Lo que no está allí puede ser el odio⁶⁵ que, por lo que sustenta como destrucción del otro, constituye uno de los polos de la relación intersubjetiva. "Si el amor, recuerda Lacan, aspira al desarrollo del ser del otro, el odio quiere lo contrario",⁶⁶ y el odio puede producir como efecto la emergencia de un delirio en el otro.

Lo que circula en las relaciones transferenciales del taller dista de ser atribuible sólo a los niños. Justamente porque el adulto se ve arrastrado a ellas —y porque no siempre domina lo intolerable que padece—, tiene que interrogarse como analista sobre su acto de palabra. Toda transferencia —el analista debe estar atento a ella desde el lugar que ocupa— aporta la revelación de una relación imaginaria que se manifiesta en ciertos puntos "del encuentro hablado con

el otro". La palabra verdadera no excluye el error, pero puede escapar igualmente a la revelación y desenvolverse en el engaño.⁶⁷ En la historia del sujeto siempre hay agujeros, y justamente lo que fue rechazado, señala Lacan, se cristaliza luego en la relación intersubjetiva, sobre el plano imaginario. Cuando salen a luz las resistencias, no conviene que el analista las denuncie: como decía Octave Mannoni, no se analiza la transferencia, se analiza en el campo de la transferencia. Hay que saber dar tiempo al tiempo y no olvidar la afirmación de San Agustín de que "muy a menudo los sujetos dicen cosas que van mucho más allá de lo que piensan, e incluso son capaces de confesar la verdad no adhiriéndose a ella".⁶⁸

En los talleres trabajamos, modificados por el análisis, con esta escucha: no responder en primer grado al niño, saber poner en suspenso lo negativo, permanecer sensibles al humor, pero también al sufrimiento de aquel que, para hablar, no cuenta más que con sus gritos y las rebeliones de su cuerpo.

La lucha imaginaria existe en el reino animal, la etología lo muestra: los animales se localizan en la imagen del otro⁶⁹ y generalmente "evitan en la realidad una lucha que desembocaría en la destrucción del otro". En el hombre, en cambio, lo imaginario se centra sobre la imagen especular. El yo aparece como un yo ideal en un momento en que, al producirse la asunción jubilosa del estadio del espejo, el sujeto se encuentra todavía en una situación de prematuración vital. Comenzando en esta etapa, la imagen del yo, nos dice Lacan, está en relación con "una hiancia a la que queda ligada en su estructura".

Con ulterioridad, el sujeto siempre irá a buscar su yo ideal en el otro. Reaparece en esto un elemento del papel que cumple quien es objeto de la transferencia. En un taller, lo que separa al coordinador del policía es encontrarse en cuanto analista a la escucha de su propia violencia, antes de hablar al niño. De este modo evita agredirlo y colocarse él mismo en una posición de dominación que induce en el otro

en ocasiones es el niño el que rechaza a su madre. Entonces el autismo se instala si la madre, culpabilizada por el rechazo de que es objeto, se aparta del niño por sentirse acusada de ser una mala madre. El análisis deberá no embestir contra las defensas del niño sino hacer surgir de estas defensas la verdad.

Estos niños autistas que teníamos al principio en nuestros talleres,⁷³ al mismo tiempo que psicóticos o débiles mentales de más edad, se analizaban fuera de Bonneuil. Su integración en los talleres se hacía posible cuando teníamos una atención particular hacia ellos e incluso un estilo de acercamiento "maternal". En otras actividades -los juegos con agua- se los recibía en forma individual. Era preocupada constante protegerlos del ruido y de cualquier agresión exterior. Sobre el fondo de esta seguridad, y gracias a un acompañamiento individual, discreto pero efectivo, incluso en los talleres grupales, estos niños pudieron ocupar su lugar como pintores, actores, etc. Cuando empezaban a hablar, a menudo lo hacen sobre un fondo de irritación, de engaño. Se sienten "vacíos": de hecho, se trata del vacío de la simbolización y de la inexistencia de lo imaginario. La expresión pictórica les permite, en determinado momento, dar un nombre al horror inexprresable. Claude Halimou habla de una chiquilla, Sandrine, que no existía sino en crisis de violencia: se arrojaba al piso intentando lastimarse. También procuraba romper todo cuanto la rodeaba. En un primer tiempo las crisis aumentaron porque la respuesta del adulto no tuvo en cuenta su desgracia. Se hacía excluir de los talleres en nombre de la "prohibición de parásitos", prohibición que no había sido significada con la mira de una dinámica analítica sino en un reflejo de "peón". El día en que Claude Halimou se dio cuenta de que debía situarse en un registro diferente, escuchó el desamparo de la niña y halló las palabras para hablarle de su "desgracia". Le dijo que no debía de ser cómodo para ella vivir siempre a contratiempo, incitando a las personas a "echarla". Las personas grandes, le explicó, necesitaban que ella las ayudara: en ciertos

En ciertos casos se puede decir que es "culpa de nadie", pues

se han causado (...) inútiles pesares con la acusación a las madres de los niños autistas de ser las únicas fuentes de los trastornos de sus hijos.

Un día le dicen a François: "Todo esto es lo que tu madre te pone en las manos para que no tengas más manos." Se puso a gritar, a llorar, después pintó el horror que lo habitaba. Estos horrores inexprresables parecen girar siempre alrededor de una angustia de separación impensable. Puesto que toda separación es vida como aniquilamiento, la cria de hombre no puede sino construirse un mundo en el cual se esfuerza por vivir sin afectos para protegerse de la destrucción que lo amenaza. El hecho de que llegue un día en que gracias al análisis pierde su blindaje autístico, no significa que se haya ganado la partida: habiéndose vuelto vulnerable, seguirá fascinado por la muerte (con el peligro del pasaje al acto suicida).

Frances Tustin⁷² insiste, después de Bettelheim, en que

disponían de sus manos, atestadas de piedritas: no hay lugar para el pincel.

Se instituyó como marco un ritual que abría y cerraba la sesión. "Cumplía función de receptor asegurado capaz de contener los miedos pánicos de este tipo de niños. Unos pintaban en el suelo, no siendo la pintura más que una prolongación de sus cuerpos. Otros pintaban de pie, otros no disponían de sus manos, atestadas de piedritas: no hay lugar

el estilo de una "lucha a muerte" en una situación dual, por mediación de una relación imaginaria.

"Nuestros guías fueron niños sin palabras. El taller se edificó alrededor de los niños autistas."⁷⁰ Este grupo comenzó con casos muy graves: ciertos niños habían abandonado, por desesperación, cualquier habla; otros sentían como un peligro mortal el tener que dirigirse al otro: para expresar el terror que los anegaba, estos niños no encontraban más que pizcas de objetos, a falta de Otra escena en la que desplegar su angustia.

momentos cada una hablaba una lengua que la otra no comprendía, faltaba un traductor.

También Théophile se puso un día a arrojar los pinceles, a aullar. Se calmó cuando se le pudo decir: "Quizá gritas porque tienes miedo. Bernadette está a tu lado. Ya no necesitas tener miedo." Théophile, nos dice Claude Halmos, se detuvo. Y pintó.

Lo que me pareció interesante en la evolución de este taller en los inicios de Bonneuil, es que los adultos aceptaron aprender del niño, nombrar su sufrimiento e integrarlo con su sintoma en una actividad de pintar. Por otra parte, en ocasiones auténticos pintores concurrían a este taller que un día recibió el nombre de *Vincent Van Gogh*. Ellos contaron su historia a los niños. De este modo la "locura" podía instalarse en lo cotidiano y reanudar, más allá, lazos con lo que puede sobrepasarnos a nosotros mismos. "Los actores, decía Artaud, deben ser como mártires quemados vivos: todavía nos harán señas desde sus hogueras."⁷⁴

La pintura de estos niños desollados vivos nos hacía señas. Mucho después se nos ocurrió elevar del piso al cielo raso un enorme rollo de papel llamado "árbol de vida". Después de cada sesión poníamos las pinturas de los niños en este "árbol". (Estas sesiones duran hoy por lo menos una hora.) Al final del año los niños eligieron las pinturas que ellos consentían en mostrar en una galería de cuadros, y por otra parte las que iban a ser quemadas "alimentando la tierra".

Fueron las pinturas más notables desde un punto de vista analítico las que resultaron destruidas en el curso de una "ceremonia" sacrificial, en la que los niños bailaron y cantaron alrededor del fuego. Lo que iba a ser expuesto casi no les concernía, pero lo que debía ser destruido les parecía esencial, les permitía subsistir como sujetos y no quedar rebajados al rango de objetos manipulados. Lo que debía ser destruido representaba aquello que tenía que ser borrado de la vergüenza, del miedo, del temor a ser marcados una vez más con la etiqueta de la locura.

Estos niños tan afectados en su ser pudieron recorrer así ese mínimo de camino que va del lugar del deseo alienado en el otro (lugar ocupado en la etapa anterior al lenguaje y cuyo efecto es la destrucción del otro), a la etapa en que el sujeto se aprehende como yo, capaz desde este momento de proyectar su deseo al exterior de sí. De allí se sigue, pese a todo, dice Lacan, "la imposibilidad de cualquier coexistencia humana"⁷⁵. Justamente porque el sujeto se mueve en un mundo de personas que hablan, su deseo se torna susceptible "de la mediación del reconocimiento. Sin lo cual ninguna función humana podría menos que agotarse en el anhelo indefinido de la destrucción del otro como tal"⁷⁶.

Así pues, hay que señalar la necesidad, en los talleres, en lo "escolar", en toda la vida de Bonneuil, de estar a la escucha de un lenguaje sin palabras a fin de integrar las "crisis" en una palabra "verdadera", abriendo de este modo al niño un campo en el que el deseo humano logre mediatizarse haciendo su entrada en el sistema del lenguaje (de la ley del intercambio, etc.). Esta relación intersubjetiva sigue siendo, pese a todo, frágil. No basta con que el adulto hable. Además se requiere que reserve en su palabra el lugar de una mediación posible entre el sujeto y el otro a fin de no precipitarse él mismo en una violencia que suprimiría al otro como sujeto.

Reencontrarse con la lengua de los niños es -nunca se lo dirá bastante- comenzar por escucharlos reencontrándose con el niño y la "locura" en uno mismo.

Notas

1. Maud Mannoni, *Education impossible*, París, Seuil, 1973, págs. 101-105.
2. Para retomar las pautas introducidas por Moustapha Safouan en el congreso de Aix-en-Provence, en mayo de 1971.

3. Muchos años después de su "travesía" por Bonneuil, Jacques, que llegó a ser trilingüe, obtuvo un elevado puesto en la administración.
4. La elaboración teórica de esta cuestión es expuesta en *Education impossible*, op. cit., págs. 158-198. Damos aquí el material bruto en un *a posteriori*.
5. La incorporación de Bonneuil a la Seguridad social en 1975 puso fin a estas prácticas. Los alimentos pasaron a ser comprados en los Hallés de Rungis. De suerte que el valor de esta "calidad de vida" desapareció. Con el correr de los años, el peso de lo económico se hizo sentir hasta el punto de contraponerse a lo "terapéutico". La política sanitaria del "menor costo" produjo efectos devastadores, como la supresión de nuestros vínculos en el extranjero. El combate actual, librado desde 1992, apunta a conseguir que las familias de acogida se encuentren repartidas por toda Francia, lo cual permitirá a los más desprovistos (mentalmente) contar con tiempo para hallar una orientación original que tome en cuenta la "calidad de vida" que necesitarán en su adultez para seguir "sintendiéndose bien". A causa de la política de descentralización (cuyos malos resultados fueron denunciados en los países nórdicos), los discapacitados de Francia corren a la larga el riesgo de ser "fijados a permanencia". La Salud y la Educación importan a la nación entera.
6. IGAS: Inspección general de Asuntos sociales.
7. CNED: Centro nacional de enseñanza a distancia.
8. Cf. trabajos de Ginette Michaud.
9. Cf. M. Mannoni, *Education impossible*, op. cit., págs. 71-132.
10. Florence Stévenin y col., "Scène, mise en scène: dénonciation d'une idéologie du corps", en M. Mannoni, *Education impossible*, op. cit., págs. 209-251.
11. J.J. Bouquier, M.J. Richer, "Le théâtre de l'Inconscient", en M. Mannoni, *Un lieu pour vivre*, op. cit., págs. 164-176.
12. Pierre Fedida, en nuestros tanteos del comienzo, puso el acento sobre el hecho de que "permanecíamos a la búsqueda de un lenguaje y no de una necesidad de palabra", op. cit., pág. 166.
13. Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, prefacio de Peter Brook, La Cité, 1971, págs. 11-30, págs. 176-213.
14. J. Grotowski, *ibid.*, pág. 140.
15. *Ibid.*, pág. 149.
16. Cf. *ibid.*, pág. 156.
17. Thérèse Bertherat, Carol Bernstein, *Le corps a ses raisons*,

- Paris, Seuil, 1976, pág. 126, págs. 170-173.
18. J. Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, op. cit., pág. 176.
19. M. Mahler, *Psychose infantile*, tr. fr. P. & J. Léonard, Paris, Payot, 1973, págs. 44-49.
20. *Ibid.*, pág. 50.
21. *Ibid.*, pág. 62, nota.
22. Winnicott, citado por M. Mahler, op. cit., pág. 62. Cf. D.W. Winnicott (1951-1953), "Objets transitionnels et phénomènes transitionnels", *De la pédiatrie à la psychanalyse*, op. cit., pág. 111.
23. D.W. Winnicott, "L'esprit et ses rapports avec le psyché-soma", op. cit., pág. 79.
24. J. Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, op. cit., pág. 56.
25. *Ibid.*, pág. 30.
26. Antonin Artaud, *OEuvres complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, 1967, págs. 16-18 y 106.
27. Cf. *ibid.*, pág. 106.
28. Cf. M. Mannoni, *Un lieu pour vivre*, op. cit., pág. 167.
29. J. Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, op. cit., pág. 55.
30. Cf. M. Mannoni, *Un lieu pour vivre*, op. cit., págs. 168-175.
31. *Ibid.*, pág. 170.
32. *Ibid.*
33. *Ibid.*
34. O. Mannoni, "Le théâtre et la folie", *Clefs pour l'imaginaire*, op. cit., pág. 305.
35. M. Mannoni, *Un lieu pour vivre*, op. cit., pág. 171.
36. Antonin Artaud, *OEuvres complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, 1967, págs. 34, 39, 93.
37. Cf. J. Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, op. cit., págs. 41, 56.
38. Pierre Volz, *L'ontisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain*, *Actes et colloques n° 14*, ed. Klincksieck, 1974, pág. 63, citado en M. Mannoni, *Un lieu pour vivre*, pág. 174.
39. J. Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, op. cit., págs. 86, 92-94.
40. Cf. M. Mannoni, *Un lieu pour vivre*, op. cit., pág. 174.
41. Cf. Masud Khan, "Enfance, solitude et folie", *Passion, solitude et folie*, op. cit., pág. 218.
42. Griot: término del vocabulario colonial franco-africano, narrador, depositario de una tradición oral.
43. Cf. André Raponda-Walker, *Contes gabonais*, Présence africaine, 1967, págs. 45, 233, 342.

44. Cf. Birago Diop, *Les contes d'Amadou Kamba*, Présence africaine, 1967, págs. 119-127, 19-30, 59-64.
45. Cf. Birago Diop, *ibid.*, págs. 119-127.
46. Birago Diop, *Les contes d'Amadou Kamba*, *op. cit.*, pág. 123.
47. *Ibid.*, págs. 126-127.
48. S. Freud (1912-1913), *Totem et tabou*, tr. fr. S. Jankélévitch, París, Payot, 1965, págs. 30-31.
49. S. Freud, *ibid.*, págs. 43-45.
50. Cf. Guy Rosolato, *Essais sur le symbolique*, París, col. "Connaissance de l'inconscient", Gallimard, 1969, págs. 342, 346, 355, 360.
51. *Ibid.*, pág. 346.
52. S. Freud (1912-1913), *Totem et tabou*, *op. cit.*, pág. 12.
53. S. Freud, *Totem et tabou* (1912-1913), PBP.
54. Pierre Fedida, intervención en un grupo de trabajo donde fue mucho lo que nos aportó.
55. J. Lacan, notas personales.
56. M. Mannoni, *Un lieu pour vivre*, *op. cit.*, págs. 105-116.
57. A. Artaud, *OEuvres complètes*, t. IV, París, Gallimard, 1967, págs. 45, 93.
58. *Ibid.*, pág. 93.
59. Peter Brook, prefacio a Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, *op. cit.*, pág. 11.
60. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre I* (1953-1954), *Les écrits techniques de Freud*, *op. cit.*, pág. 215.
61. J. Lacan, *ibid.*, pág. 215.
62. *Ibid.*, págs. 248-249.
63. *Ibid.*, pág. 254.
64. *Ibid.*, pág. 258.
65. J. Lacan (1953-1954), *Le Séminaire, Livre I, Les écrits techniques de Freud*, *op. cit.*, págs. 305 y 311.
66. *Ibid.*, pág. 305.
67. *Ibid.*, pág. 311.
68. *Ibid.*, pág. 293 (frase de san Agustín recordada por Lacan).
69. *Ibid.*, págs. 310-311.
70. Claude Halmos, notas personales.
71. El ritual decía que "lengua cortada, ojos saltados y oídos tapados, íbamos a lanzar el grito que hace venir la luz", C. Halmos, en M. Mannoni, *Un lieu pour vivre*, *op. cit.*, pág. 112.
72. Cf. Frances Tustin, *Autisme et psychose de l'enfant*, tr. fr. M. Davidovici, París, Seuil, 1977, pág. 87.

73. Después el número de niños autistas disminuyó. La administración (en 1992) no nos proporcionó los medios para asegurar un servicio experimental para adultos; éste hubiera permitido a las familias recibirlos en provincias y a los artesanos darles trabajo eventualmente. Los casos más graves no pudieron reintegrar una vida normal, pero encontramos para ellos un lugar correspondiente a lo que les gusta hacer: recibidos en el pueblo, gozan de una relativa independencia. Este servicio funciona actualmente de manera voluntaria, pero necesitaría ser "oficializado" para conservar viabilidad en el futuro y permitir a estos adultos continuar una vida adecuada para ellos, escapando al hospital psiquiátrico y a cualquier forma de institucionalización. En febrero de 1993, Bernard Kouchner nos concedió por fin la creación de un servicio de colocación experimental de adultos (fuera del sector indispensable para nuestro funcionamiento).
74. Citado por J. Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, *op. cit.*, pág. 94.
75. J. Lacan (1953-1954), *Le Séminaire, Livre I, Les écrits techniques de Freud*, *op. cit.*, pág. 193.
76. *Ibid.*, pág. 193.

En 1847, Hans Christian Andersen (1805-1875) completa la edición alemana de su obra con una autobiografía, *Das Märchen meines Lebens ohne Dichtung*,¹ escrita durante el viaje que realizó en 1846 por Alemania, Italia y Francia. Este libro conoce un éxito enorme, y la edición inglesa, *The True Story of my Life*, aparece poco después de la alemana en la soberbia traducción de Mary Howitt. La obra completa de Andersen se publica en danés en 1855. Añade a ésta una autobiografía revisada (a la que se atenderá la traducción francesa, *Le conte de ma vie*). Completa la de 1846 y llega hasta la fecha de su 50º aniversario, el 2 de abril de 1855. En 1871, Hurt & Houghton publican en Nueva York la edición completa de su obra. La autobiografía, aumentada en datos, incluye los años 1855-1867. En 1877, dos años después de su muerte, aparece en danés una nueva versión revisada y completada por su protector y amigo Jonas Collin. Hay que esperar a 1950 para que aparezca en danés la edición completa y definitiva de esta autobiografía que se encuentra ampliamente enriquecida con documentos presentados por el gran especialista en Andersen, H. Topse Jensen. La traducción inglesa, publicada en 1847, intenta respetar al máximo la frescura, la inocencia, la limpidez de la lengua del narrador Andersen. Esta autobiografía publicada en 1847 tuvo un gran impacto sobre el público. Andersen

alcanza en estas fechas la cumbre de su renombre internacional. Rodeado de príncipes y reyes, es apreciado por los poetas. Su juventud pobre, difícil, cargada de pruebas de toda clase, ha quedado atrás. Andersen pretendió que esta autobiografía —revisada por él muchas veces— fuese un comentario o una ilustración de su obra, tal vez el más magistral de sus cuentos, aquel donde mejor se confunden su obra y su vida. La verdad de los hechos se transforma aquí en ficción, haciendo aparecer como contrapunto lo que, del trayecto ejemplar de esa vida que fue la suya, le hubiese gustado que retuviera el lector.

Las traducciones sucesivas del título inicial pueden interrogarnos. Esta vida, propuesta desde un comienzo como "aventura" (*Mit Livs Eventyr*) o "cuento", es presentada diversamente como una "historia verdadera" o como una "historia maravillosa". Por otra parte, las correcciones sucesivas no dejaron de incidir en el estilo. El talento del narrador aparece de manera magistral en la traducción inglesa de 1847. Las versiones ulteriores dejan traslucir un afán por "decirlo todo". Pero lo que está obrando en la escritura de Andersen es la relación del sujeto con su vida.² No se trata de un reportaje sino de una interrogación sobre la manera en que su vida —y su obra— se organizan como un todo. Contrastando con la empresa autobiográfica, estos cuentos dicen la verdad de un sufrimiento. En la autobiografía, la novela familiar se quiere ejemplar. Hay idealización del período más penoso de su infancia y de su juventud. Andersen aplica a la realidad más negra un golpe de varita mágica. Su vida se transforma en un cuento maravilloso:

Mi vida es un bello cuento, rico y feliz. Si, cuando era tan sólo un pobre niño abandonado, hubiese encontrado un hada poderosa que me dijera: "Elige tu camino y la meta de tu vida y después, según tus dones y las leyes de este mundo, te protegeré y guiaré", mi suerte no habría podido ser mejor ni ordenarse más sabiamente. La historia de mi vida confirma lo que ella me enseñó: Hay un Dios bueno que lo hace todo para bien.³

En realidad, *miseria, locura y fealdad* dominan su infancia. Se idealiza, pues, lo que en medio de una realidad durísima se presentó ante él como un encuentro decisivo, el de Jonas Collins, aquel consejero de Estado que lo obliga —más adelante volveremos sobre el punto— a iniciar estudios secundarios a los dieciocho años, subviene a sus necesidades, lo protege, le sirve de guía y de padre.

Al morir su madre, Andersen dedica a la memoria de ésta un cuento, "Ella no servía para nada".⁴ En la carretera que conduce al río, el hijo de la lavandera se encuentra con el alcalde quien, al pasar, expresa su desaprobación por la conducta de su madre alcohólica. "¡Dile a tu madre que debería avergonzarse!" El niño ve después a su madre, de pie en el agua, fregando la ropa. "¡Hace frío para estar en el agua, hace seis horas que estoy aquí! ¿Tienes algo para mí?", pregunta. El niño le da de beber alcohol. Ella se indispone. La llevan a su casa. Comienza entonces a desgranar recuerdos: una buena patrona que no le decía que no servía para nada. Después, un honesto artesano guantero se casó con ella. Primero fue la holgura y luego vinieron las duras pruebas, la ruina, el nacimiento de su chiquillo, la muerte del marido.

Curada de su indisposición, la madre retorna a su oficio de lavandera, pero un día, a raíz de un súbito debilitamiento, resbala, su cabeza choca contra la tierra seca y muere. En el mismo momento el chiquillo se entera por el alcalde de que el hermano de éste acaba de fallecer. Lega a la madre y a su hijo seiscientos rixdales en reconocimiento de servicios que los padres le habían prestado en otro tiempo. El alcalde promete ocuparse del niño, albergarlo en casa de personas honestas y ayudarlo a formarse como buen artesano.

¡Le dijo cuánto se alegraba de la muerte de su madre, que no servía para nada!

En el cementerio, el niño coloca una rosa sobre la tumba de su madre. Las lágrimas no dejan de correr por sus mejillas. ¿Es verdad, pregunta a la solterona que lo acompaña, que ella no servía para nada?

Era buena, te lo digo, y Nuestro Señor, en el reino de los cielos, también lo dice, así que deja que los demás digan, allá ellos: "No servía para nada".

Andersen recuerda las dotes de narrador de su padre, zapatero remendón. Le contaba las *Mil y una noches* y lo obligó a concurrir a la escuela del pueblo. En largas caminatas, el padre le habla de historia, especialmente de la Revolución Francesa, evoca la Biblia, las comedias de Holberg. Apasionado por el teatro, fabrica para su hijo juguetes y un teatro de títeres. Con este teatro, Andersen, siendo adolescente, intenta poner en escena sus ensañaciones duras ambicionando crear obras dignas de Shakespeare. Tiene apenas once años cuando su padre muere. Tras dos años de campaña en los ejércitos napoleónicos, enfermo, en lugar del esperado ascenso social este padre tan amado acaba muriendo de miseria en su tenderete vacío de clientes. De sus privilegiadas relaciones con su padre Andersen conserva la afición precoz por la lectura, una aspiración a romper con su medio de origen, y hereda miseria e ignorancia. Pero la madre, analfabeta, quiere encerrar a su hijo en el folklóre local haciéndolo faltar a la escuela y atrayéndolo a su mundo de supersticiones. Alcohólica, casada en segundas nupcias con un alcohólico, la desgracia se le pega a la piel. Participa en el mundo de los excluidos, del que Andersen quiere librarse a toda costa. Guarda en su memoria los festejos de carnaval, las revistas militares y las representaciones teatrales a las que lo llevaba su padre desde los siete años. Huérfano de padre, pero llevado por lo que recibió de éste, se siente destinado precozmente a la condición de gran actor o de poeta célebre. A los catorce años deja sin emoción ninguna a una madre tiernamente amada, arrastrada por el extravío alcohólico, para probar suerte en Copenhague, en cuyo teatro Real se introduce. Son inútiles sus intentos de hacer interpretar sus propias composiciones, sus cantos, sus ensayos literarios. Actores y cantantes se interesan por este adollescente feo, insignificante, pero entusiasta y obstinado.

El milagro se produce gracias a su encuentro con Jonas Collin, consejero de Estado, miembro de la dirección del Teatro Real. Este hombre inteligente, cultivado y de gran bondad se interesa por Hans, lee sus escritos literarios, asiste a sus tentativas de actor y cantor y le declara francamente que todo lo que hace es mediocre pero que le parece posible un cambio siempre que Hans no se apresure demasiado. Primero tiene que aprender ortografía y latín. Le otorgan una beca para que concurre a la escuela secundaria. A los dieciocho años comparte los bancos escolares con niños de doce años. Aunque la institución escolar le horroriza, Andersen se somete y, seis años después, aprueba su examen de fin de estudios.

Jonas Collin se convierte para él en un verdadero padre adoptivo y la casa de los Collin en su familia. Andersen se adhiere entre príncipes y señores de alto rango. Federico VI le concede becas durante años que le permitirán viajar, escribir, tomarse tiempo para formarse. Al abrigo de las preocupaciones económicas, Andersen puede consagrarse a su pasión de escribir y a su deseo de conocer a los escritores de todos los países. Gran viajero, se hace amigo de Dickens, Lamartine, En Dinamarca, sin embargo, la crítica se muestra poco benevolente con él. En "El patito feo", Andersen describe la dificultad de hallarse en un mundo tan radicalmente distinto del de su infancia. Alto y feo, se estrella contra la malidad de sus congéneres hasta el día en que lo abandonan dos ocas salvajes, dos gansos.

"Escucha, camarada—dicen—, eres tan feo que nos gustas; ¿quieres venir con nosotros y ser un pájaro migratorio?" Los cazadores los dispersaron, mataron a algunos, pero el pato consiguió salvarse. Tras una largo paso por un universo hostil, el pato se encuentra con unos magníficos cisnes. Embargado por una extraña tristeza, les dice:

¡Volaré hacia vosotros, pájaros reales, y tal vez me masacréis porque yo, que soy tan feo, oso acercarme a vosotros! No

importa; ¡es preferible morir en vuestras manos a que los patos me muerdan, las gallinas me peguen, la chica del corral me patee, y a congelarme durante el invierno!

Sin embargo, al revés de lo que esperaba, los soberbios cisnes se encaminan hacia él.

¿Qué vio él en el agua clara? Vio debajo de sí su propia imagen, pero ya no era la de un pájaro gris, contrahecho y feo. El mismo era un cisne (...). ¡Pensaba en todo lo que lo habían repudiado y expulsado y ahora escuchaba decir que era el más delicioso de los pájaros!

La historia termina con esta frase que resume muy bien la vida de Andersen: "Cuando era el patito feo no soñé nunca semejante dicha."

Los recuerdos de infancia —dice Freud—⁶ adquieren de una manera general la significación de 'recuerdos de tapadera' y al mismo tiempo una notable analogía con los recuerdos de infancia de los pueblos, tal como se los figura en los mitos y leyendas.

Lo que Andersen reserva al lector es un sentimiento de *placer* que rompe con una realidad inhumana. El sufrimiento se borra hasta en el relato de su vida. "Del mal salió el bien y del dolor brotó la alegría. Yo me siento hijo de la felicidad."⁷

A través de sus cuentos, y especialmente de su autobiografía, Hans Andersen intenta no perder nada de sus recuerdos infantiles más precoces. Las huellas mnésicas permanecen, sin embargo, muy alejadas de la fidelidad histórica. Se efectúa una selección entre los acontecimientos tal y como existieron, y el testimonio que una vez adulto desea dejar al lector. No procura tanto brindar una información como aludir al resultado del trabajo efectuado sobre sí mismo; por eso es muy frecuente que deje en la oscuridad el detalle de ciertos hechos del pasado. Andersen interroga a su destino. Lo que nos ofrece es la vida tal como se la vive.⁸ Procura

moderar los efectos de la tragedia que tiñe a la condición humana, señalándola como el pasaje obligado hacia un futuro mejor. El deseo de escribir está íntimamente ligado a la nostalgia de una infancia perdida, idealizada. Andersen da cuenta de su nacimiento como si hubiese asistido a él.

En una modesta habitación vivía, en 1805, en Odense, una pareja de jóvenes esposos que se amaban tiernamente. El, un zapatero de apenas veintidós años, maravillosamente dotado y con alma de poeta; ella, de pocos años más, mujer de espíritu simple y gran corazón. El hombre, una vez promovido a maestro obrero, fabricó su banco de zapatero y obtuvo su lecho nupcial de un catafalco que había sostenido el féretro de un conde de Trampe; jirones de paño negro sobre los tablones recordaban su origen. En esta cama nació, el 2 de abril de 1805, un robusto chiquillo: yo mismo, Hans Christian Andersen, reemplazando a los restos del conde.⁹

En realidad, este lugar que describe como el de su nacimiento sólo lo ocupa entre la edad de uno y dos años. Los padres, muy pobres, se casaron (matrimonio forzado, al parecer)¹⁰ sólo dos meses antes de que él naciera. La madre, once años mayor que su marido, tenía ya una hija ilegítima de seis años, Karen Marie, a quien Hans casi no conoció.

En su autobiografía, H.C. Andersen describe a su padre como un desafortunado zapatero deseoso de realizar estudios pero que fue víctima de la ruina que llevó a sus padres, campesinos acomodados, a la desgracia. Hans Christian representa para su padre su propio futuro: será alguien. También su madre le reserva un lugar de elección: al contrario de lo que le pasó a ella, no estará obligado a mendigar. La muerte del padre, como hemos visto, pondrá fin a aquel sueño parental; Hans vuelve a encontrarse con la pobreza y la miseria. Pero, sostenido por las predicciones paternales, encuentra fuerza moral para escapar de ellas.

La habitación única que constituye la "casa" de Hans no queda lejos de un hospital psiquiátrico para enfermos mentales y ancianos. El abuelo paterno, maníaco-depresivo,¹¹

Los relatos de la abuela paterna sobre los orígenes "nobles" de la familia no son ajenos a las ensombraciones que Hans Christian desarrollará tempranamente. Dibuja en la escuela el "castillo" en el que vivirá cuando se convierta en gran señor. Explica que es "hijo de una elevada familia, robado a sus padres"¹⁶ y a quien los ángeles le hablan. En otros momentos se pregunta si Dios no ha negado días felices a sus padres para asegurarle una carrera más brillante. Muy pronto aprende a retirarse de una realidad insatisfactoria procurándose exaltantes referentes en el mundo de la imaginación. Y es así como, con toda naturalidad, siendo un joven adolescente va a encontrar, después de morir su padre (y del vacío irremediable que suscitara en él esta muerte), al príncipe Christian, futuro Christian VIII. Espera que le otorgue una beca de estudios, pero en cambio se le ofrece el oficio de sastre. Sostenido por una energía fuera de lo común y por la certeza de que se haría célebre—como se lo había vaticinado una echadora de buenaventura, amiga de su madre—,¹⁷ Hans Christian Andersen decide probar fortuna en Copenhague. Como ya hemos visto, supone que podrá imponerse en el Teatro Real como cantante, actor o bailarín. Finalmente, es excluido de las clases de canto y baile, siendo devuelto a la realidad por Jonas Collin: primero tiene que hacerse de bases culturales. El rey le otorga un beca para que realice estudios secundarios. Se le pide que deje en suspenso su deseo de escribir. Primero hay que aprobar los exámenes. Un poeta recibe a Hans los domingos, y familias de la buena sociedad danesa lo hospedan. Apartado siempre de los estudiantes, Hans sobrevive gracias a sus proyectos de creación artística: escribir obras dignas de Shakespeares o de Scott. El apoyo de Jonas Collin le ofrece el marco de seguridad que necesita. En ciertos momentos de un recorrido escolar impecable, se deja llevar y escribe. Es entonces cuando el director del colegio le predice no solamente que nunca será bachiller, que nunca lo editarán, sino que terminará sus días en un manicomio. Gracias a la ayuda de los profesores, que lo han puesto al tanto del incidente, J. Collin

pasa temporadas en el asilo. Los abuelos paternos viven en una casita, último vestigio de la holgura perdida, lindante con el jardín del hospital en el que trabaja la abuela. Hans habla de ella con cariño:¹⁸ "esta abuela" que vivía con un marido medio loco" procedía de una "jovenita noble de Cassel, raptada por un actor que ensiguía la desposó", y a quien se hizo "responsable de todas las desgracias de la familia". Durante toda su infancia Hans acompaña a su abuela al hospital; las canciones de los locos y los relatos de las ancianas lo fascinan y lo asustan. Supersticioso, apenas se anima, cada la noche, a salir al exterior. El abuelo demente fabrica extrañas estatuillas que da a los campesinos a cambio de algunas provisiones. Los niños se burlan de él y cuando aparece Hans se esconde, avergonzado. "Yo sabía que él y yo éramos de la misma sangre." Mucho después, en 1851, H.C. Andersen hará el elogio de la diferencia en uno de sus cuentos, "Hay una diferencia".¹⁹ Una planta despreciada se rehabilita al final de la historia.

Son muy diferentes y las dos, sin embargo, son hijas del reino de la belleza. Y el rayo de sol besó a la pobre flor, y besó la rama de mazano en flor, cuyos pétalos parecen ruborizarse.

Cuando Hans evoca su infancia, habla de la desconianza y hasta del apartamiento que manifestó respecto de la compañía de los niños desde el día en que escuchó a una chiquilla declarar a un colegial próximo a ellos: "Es loco como su abuelo",¹⁴ pero evoca igualmente su pasión por la aventura vida con los adultos; se trate de su padre cuando lo llevaba al teatro o de las ancianas que encontraba en las salas de hilado del hospital. Siendo niño participa en fiestas que se celebran en la cárcel. Allí trabajaba su abuela materna—de la que casi no habla en su autobiografía—¹⁵ lo mismo que su abuela paterna, condenada por haber tenido tres hijos ilegítimos siendo que la ley solo autorizaba dos. Karen Marie vivía con esta abuela, la cual no se impuso a la pareja. Hans se refiere a ella como "la hija de su madre", pero ignora o más bien reprime su existencia.

lo cambia inmediatamente de colegio. El poema incriminado, "El niño moribundo", le significa una cierta popularidad. Es publicado al mismo tiempo que "La historia de una madre" y "El ángel". Estos cuentos, posteriormente retrabajados, figuran en la compilación de *Contes*.¹⁸ Durante estos años Andersen está obsesionado con la idea de la muerte de un niño y del pesar de una madre.

"¿De dónde has sacado de pronto esa fuerza, esa firmeza que reconforta?", pregunta el marido a su mujer cuando finalmente acepta la muerte del niño.

Ella lo besó y besó a sus hijas: "La recibí de Dios para el niño en la tumba."¹⁹ En "La historia de una madre",²⁰ la muerte se lleva a un bebé; la madre parte a la búsqueda de la Muerte. Quiere sacarle el hijo que le ha quitado, pero acaba cediendo a la voluntad del Señor:

¡No me escuches, si mi ruego va contra tu voluntad, que es la mejor! ¡No me escuches, no me escuches! [...]
Y la Muerte se llevó a su hijo al país desconocido.

En el cuento titulado "El ángel",²¹ el niño muerto echa a volar en brazos del ángel que lo lleva al cielo:

Y Dios estrechó al niño muerto sobre su corazón, y entonces el niño tuvo alas como el otro ángel y echó a volar dándole la mano.

Andersen representa sobre Otra escena la pérdida del objeto amado: aparece un Dios compasivo y acogedor, una suerte de diosa madre que borra el mal y el dolor de la separación. Lo importante es permanecer sometido a la voluntad de Dios para contrarrestar de este modo en sí las fuerzas de destrucción. El autor —que revive aquí los duelos de su infancia— se coloca en cierto modo por encima de la situación, como fuera del juego. El pasado sigue siendo inexplicable, la imaginación literaria se desarrolla sobre un fondo de desconocimiento y se desprende una filosofía o una concepción del mundo en la cual —bajo la influencia de Ørstedt—²² el milagro brota de la realidad misma.

En efecto, Hans Christian Ørstedt, célebre físico y filósofo, marcó profundamente a Andersen. Lo sostiene intelectualmente y será, hasta su muerte, el amigo fiel y admirado.

En Andersen, la dureza de la realidad se disipa gracias a un Dios que permite que todo sea conducido al campo de lo maravilloso. Dicho con otras palabras, Andersen se ve inconscientemente alentado a sustituir una realidad dura por la riqueza de una vida imaginativa. Andersen embellece aquello que podría repeler al lector y, donde había fealdad y crueldad, procura alivio, placer y consuelo.

Sin embargo, esto no le impide hacer, en *Le conte de ma vie*, la confesión siguiente:

Mi infancia estaba lejos y no había tenido juventud. Hasta entonces todo había sido una lucha áspera y continua. En ese momento, a los treinta y cuatro años, recién entraba en la verdadera primavera de mi vida.²³

Durante su vida entera su relación con los niños estará marcada por las humillaciones sufridas en su adolescencia.²⁴ No soporta que lo toquen. Fóbico a la multitud, le gusta leer sus cuentos a un público de niños que se mantiene a distancia y lo admira. Después de que lo han escuchado y aprobado, puede dialogar con ellos admirablemente.²⁵ Sobre el final de su vida mantiene incluso una larga correspondencia con la hija de un explorador. Pero su primer reflejo es de temor. En Inglaterra, su mal dominio del inglés aburre a los niños, que lo abuchean; deja entonces la habitación, salvándose de una multitud a la que percibe hostil. En Copenhague, en cambio, relata a los hijos de sus amigos un interminable encadenamiento de historias. Andersen fascina, se sirve de sus ojos y de su voz para transmitir la emoción. Da a sus escritos una dimensión visual.

Kjeld Heltoft,²⁶ pintor danés, publica en 1969 unas reproducciones absolutamente impresionantes de dibujos realizados por Andersen para su teatro de títeres, croquis de sus viajes y dibujos sobre los cuales se elaboran sus cuentos.

Estas reproducciones nos hacen comprender la importancia que tiene para Andersen lo que se muestra: esto es lo que él transforma en palabras. La novela familiar puesta por él en acción incluye las fuentes de las que se alimenta—su mitología personal, los mitos y leyendas populares—, aquello que a un tiempo le hace ser y determina su devenir. Es tentador recordar aquí el paralelo entre Leonardo de Vinci y Freud efectuado por J.B. Pontalis:

Leonardo de Vinci nos orienta hacia lo que se figura y debe verse, Sigmund Freud hacia lo que constituye *signo* y no puede sino escabullirse.²⁷

Las palabras fallan, diría Freud, hay en ellas un inacabamiento que la pintura intenta fijar. ¿Pero acaso el proceso mismo de la creación no nos invita a abrir sin descanso otras vías, a intentar llegar cada vez más lejos? Lo que Andersen canta infatigablemente es la historia de todos, historia marcada por la angustia, la muerte, la vida. Mueren leyendas, desaparecen de la memoria de los hombres, pero con sus jirones nacen otras historias condenadas también a dispersarse, a borrarse.

¡Nuevos tiempos! ¡Otros tiempos! La vieja carretera desemboca en un terreno cercado, las tumbas hacen sitio a la carretera... y pronto vendrá el vapor con su hilera de coches a bramar sobre las tumbas, olvidadas como los nombres! ¡Hu-u-ú! ¡Vámonos! Esta es la historia de Valdemar Daas y sus hijas. ¡Contadla mejor vosotros, si podéis!, dice el viento, volviéndose de espaldas. Se había marchado.²⁸

A la manera del trovador, Andersen repite, modifica, transforma hasta el infinito los recuerdos, creencias e historias del pasado, invitándonos a contarlas un día nosotros mismos, mejor o de otra manera. Isabelle Jan²⁹ nos habla del museo Andersen, en Odense: biombos y paneles decorados con recortes de papel hechos por Andersen, suerte de rompecabezas o de inmenso "patchwork".

Los cuentos de Andersen se edifican, más que sobre la memoria, sobre el olvido. Desconfía de la memoria colectiva que transmite falsas apariencias, y prefiere, antes que ella, la inmediatez y hasta la brutalidad de una visión subjetiva. La facultad de olvidar deja volver desde lejos los acontecimientos pasados, que se representan ante nosotros y nos agreden en el presente. A Andersen le interesa evocar aquello que es a través de aquello que lo golpea. Para él, representar la realidad es esto. Y no faltan los traumatismos. A los tres años presencia la ejecución de un soldado español que había matado a uno francés. Tiene unos diez años cuando a los estudiantes de la Slagelse Grammar School³⁰ se les concede una tarde libre para asistir a la ejecución de tres personas convictas de asesinato. Impresionado todavía por el recuerdo de la primera, Andersen no concurre. Pero sus recortes de papel dan cuenta del horror vivido.

Es en los tres o cuatro primeros años de la vida, nos dice Freud, cuando quedan fijadas las impresiones y se abren un camino los modos de reacción al mundo exterior, no pudiendo ser despojados ya, unas y otros, de su significación por ninguna experiencia vivida con ulterioridad.³¹

La violencia, la humillación, la miseria y lo no dicho pesan sobre su infancia—los secretos de alcoba, la prostitución ocasional de su madre antes de casarse—, todo aparece como desgarrado en los cuentos que Andersen publica una vez por año, en Navidad. Es como si la realidad transformada, transfigurada, se proyectara fuera del tiempo: Andersen se dirige a un público efímero durante el tiempo de un velada, de una gira. En el trasfondo de su llegada al mundo tal como Andersen la describe en *Le conte de ma vie*, se plantea la cuestión de sus orígenes: ¿fue concebido o no en un burdel? Su padre, ¿es su padre?³² En algunos de sus ensueños diurnos se ve naciendo en la cárcel. Cuando Hans se marcha a Copenhague a los catorce años, visita a la hermana de su madre, Christiane, dueña de un burdel; tiene dos hijas adoptivas que la ayudan

en su profesión. Esta tía vivía con holgura, mientras que el orgullo de su madre era su hijo: éste se haría famoso, estaba segura. La ciega convicción de la madre constituye el suelo sobre el cual Hans encontrará la increíble confianza en sí que le permitirá atravesar las peores dificultades de la vida. El amor a los libros lo recibe de su padre, muerto tempranamente. A su vez, Hans, apenas adolescente, traza una raya sobre su infancia cuando parte, como sabemos, a Copenhague. Su pelea continua fue con la violencia, la del otro y la propia. Sumergido a veces por una rabia interior, estallaba en llanto y esto siendo ya un hombre prestigioso y respetado por sus contemporáneos.

De niño, probablemente Andersen conoció esa forma de "desamparo impensable" descrita por Winnicott. Crisis de angustia le hacen faltar, siendo pequeño, a la escuela. Adulto, sigue siendo muy susceptible en sus relaciones con los demás e incluso con Collin, su benefactor. Se siente fácilmente herido, rechazado o en todo caso insuficientemente aceptado y amado.

El cuidado que pone en su autobiografía para describir las señales de aprecio que recibe en el extranjero —donde lo tratan como un héroe— tiene por contrapartida el rechazo de que con excesiva frecuencia —e injustamente— es objeto en Dinamarca. Al volver de uno de sus viajes triunfales escucha a dos señores bien trajeados diciendo, mientras lo señalan con el dedo: "Ahí está nuestro mono nacional de vuelta del extranjero." "Fue brutal, malvado, y me hirió en el corazón. Eso no se olvida. Felizmente tenía también amigos devotos que se alegraban del honor testimoniado a mí mismo y, en mi persona, a la nación danesa."³³

Dickens, en cambio, le escribe para agradecerle una compilación de cuentos que le ha enviado:

... haga usted lo que haga, nunca deje de escribir; no soportamos perder uno solo de sus pensamientos. Son demasiado verdaderos y demasiado simplemente bellos para que los guarde para usted solo.³⁴

Desollado vivo, Hans Christian Andersen sigue estándolo hasta el final de sus días. En su vejez es recibido por una culta familia judía, los Melchior. Es en su casa de campo, nos dice Mary Howitt,³⁵ donde muere en 1875.

La inestabilidad, la depresión, la obsesión de volverse loco son igualmente rasgos de este gran escritor. Las humillaciones que padece durante toda su vida, el desprecio, el desamparo, la obsesión por la muerte sitúan a Andersen muy cerca de Dickens. Este último conoce también la fama, pero su infancia herida vuelve incesantemente a él. En *David Copperfield*,³⁶ identificado con su personaje, Dickens escribe:

De tanta tristeza acumulada, vivía yo sin salida, sin esperanza, iba de sitio en sitio llevando a la rastra mi sufrimiento (...) pensé en morir.

Dickens se casa, tiene diez hijos en quince años. Andersen se refugia en el celibato y nunca podrá tener una casa propia. Buscará hasta su muerte una familia sustituta que consienta en adoptarlo y lo trate como a un hijo.

De la desgracia y las experiencias de la vida extraen estos dos inmensos escritores una obra de ficción, buscando, mediante un esfuerzo sublimatorio incesantemente reanudado, transponer a Otra escena el universo conflictivo en el que fueron llamados a vivir. En otros momentos la agresividad, los celos, la amargura los sumergen; pero, en la escritura, se inscribe una suerte de revancha de la adversidad. Lo cómico surge de las situaciones más horribles. Su "novela familiar", tal como la transpusieron en la escritura, es para uno y para otro una manera de deshacerse de la carga de un pasado sobre el cual vuelven no obstante sin tregua, para extraer de él retratos vivos, más verdaderos que la realidad misma.

Dickens conservó de su infancia el recuerdo de un padre que se enorgullecía de sentar a su hijo a la mesa de un pub para escucharlo recitar un poema popular. El padre de Andersen arrastraba a su hijo en sus interminables paseos,

- danés es *Mit Livs Eventyr* (La aventura de mi vida). Otra versión, más tardía (1855), se publicó en Estados Unidos bajo el título de *Fairy Tale of my Life*; la escritura es aquí menos ingenua y espontánea que la de la primera versión.
2. O. Mannoni, "Relation d'un sujet à sa propre vie", *Temps modernes*, n° 528, julio de 1990, págs. 57-78.
 3. H.C. Andersen, *Fairy Tale of my Life*, New York, Paddington Press, 1975; *Le conte de ma vie*, Flammarion, 1955, pág. 7.
 4. H.C. Andersen, *Contes d'Andersen*, Mercure de France, 1988, págs. 494-500 (1853).
 5. H.C. Andersen, *Contes d'Andersen*, op. cit., págs. 252-255 (1842).
 6. S. Freud (1904), "Souvenirs d'enfance et souvenirs de couverture", *Psychopathologie de la vie quotidienne*, op. cit., pág. 56.
 7. H.C. Andersen, *Le conte de ma vie*, Flammarion, 1955, pág. 222.
 8. O. Mannoni, "Relation d'un sujet à sa propre vie", *Temps modernes*, op. cit., pág. 77.
 9. H.C. Andersen, *Le conte de ma vie*, op. cit., págs. 7-8.
 10. Phyllis Greenacre, "Hans Christian Andersen and Children", *The Psychoanalytic Study of the Child*, n° 38, págs. 617-637.
 11. P. Greenacre, *ibid.*, pág. 619.
 12. H.C. Andersen, *Le conte de ma vie*, op. cit., págs. 12-13.
 13. Cf. H.C. Andersen, *Contes d'Andersen*, Mercure de France, 1988, págs. 425-429.
 14. H.C. Andersen, *Le conte de ma vie*, Flammarion, 1955, pág. 15.
 15. P. Greenacre, "Hans Christian Andersen and Children", op. cit., pág. 619.
 16. H.C. Andersen, *Le conte de ma vie*, op. cit., págs. 15, 17.
 17. H.C. Andersen, *Le conte de ma vie*: "Su hijo será un gran hombre y llegará un día en que Odense se iluminará en su honor", op. cit., pág. 26.
 18. Con el título "L'Ange" (1843), en *Contes d'Andersen*, págs. 239-242.
 19. *Ibid.*, pág. 704, "L'enfant dans la tombe" (1859).
 20. Andersen, *Contes*, op. cit., "L'histoire d'une mère" (1848), págs. 402-407.
 21. *Ibid.*, "L'Ange" (1843), págs. 239-242.
 22. Cf. P.G. de La Chesnais, "Préface à Andersen et ses contes", Mercure de France, op. cit., 1988, pág. 24.
 23. H.C. Andersen, *Le conte de ma vie*, op. cit., pág. 110.
 24. P. Greenacre recuerda que a los catorce años Andersen cantó

1. Cf. Cecilia Lund, Introducción a H.C. Andersen, *Le conte de ma vie*, Flammarion, 1955, traducción de la autobiografía revisada en 1855. Cf. Hanna Astrup Larsen, prólogo a *The True Story of my Life*, The American Scandinavian Foundation 1926 (trad. por Mary Howitt). Esta bellísima traducción inglesa corresponde a la escrita para la edición alemana (1846-1847). El título

Notas

En otro lugar,³⁹ Freud insiste sobre la relación que guardan los recuerdos de infancia de los creadores y su obra literaria. Esta se presenta a veces como la continuación o la transposición de los estrechos lazos entablados con uno u otro de los padres en una etapa precoz de la vida donde el juego aparece como contrapunto de la realidad. Cuanto más penosa es ésta, más importante es para el niño la aptitud de los padres para soñar junto a él con un mundo diferente donde lo maravilloso ocupa el lugar que le corresponde. Lo maravilloso del que se nutren el poeta, el narrador, el escritor, en pos de la lengua perdida de su infancia.

La esencia de la realización artística nos es —dice Freud— psicoanalíticamente inaccesible.³⁷ Pero, en conjunto, no subsiste ninguna duda en cuanto a la importancia de nuestros primeros años de infancia.³⁸

materiales con los que se tejen los relatos. ser, lo no dicho sobre la historia personal, tales son los ficción y la realidad. La muerte, la rabia, cierto infortunio de lector en un área transicional, a medio camino entre la resultado grandes narradores; narradores que instalan al miento paterno por el mundo de la ficción haya tenido por escena. No es indiferente, por cierto, el que este acompañamiento de la haciéndole vivir la historia, el teatro, el espectáculo de la

- en una fábrica de ropas e igualmente recitó versos de Shakespeare: le bajaron el pantalón para comprobar si era o no una niña, en "Hans Christian Andersen and Children", *Psychoanalytic Study of the Child*, n° 38, pág. 621.
25. Desarrollado por P. Greenacre, *op. cit.*, págs. 626-630.
 26. Kjeld Heltoft (1969), *Hans Christian Andersen as an artist*, tr. R. Spink, Copenhagen, Royal Danish Ministry of Foreign Affairs Press and Cultural Relations Department.
 27. Prefacio de J.B. Pontalis a S. Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, tr. fr. J. Altounian, A. y O. Bourguignon, P. Cotet y A. Rauzy, París, Gallimard, 1987, pág. 47.
 28. *Contes d'Andersen*, *op. cit.*, "Le vent raconte l'histoire de Valdemar Daae et de ses filles", pág. 661.
 29. Isabelle Jan, *Andersen et ses contes*, París, Aubier, 1977, págs. 52-59.
 30. P. Greenacre, "Hans Christian Andersen and Children", *op. cit.*, pág. 628.
 31. S. Freud (1910), *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, *op. cit.*, pág. 105.
 32. P. Greenacre, "Hans Christian Andersen and Children", *op. cit.*, págs. 632-634.
 33. H.C. Andersen, *Le conte de ma vie*, *op. cit.*, pág. 188.
 34. Citado *ibid.*, pág. 190.
 35. H.C. Andersen, *The True Story of my Life*. Tr. y prefacio por Mary Howitt, New York, The American Scandinavian Foundation, 1926, pág. XI.
 36. C. Dickens (1849-1850), *David Copperfield*, London, Everyman's Library, 1947, pág. 789. Tr. personal.
 37. S. Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, *op. cit.*, pág. 177.
 38. *Ibid.*, pág. 179.
 39. Cf. S. Freud, "Le créateur littéraire et la fantaisie", *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, *op. cit.*, pág. 44.

PARA CONCLUIR

Freud siempre afirmó que los escritores y los artistas fueron sus verdaderos maestros. Consideraba la creación artística como otra vía hacia el conocimiento del inconsciente. En efecto, el artista hace descubrir al analista una verdad del inconsciente que se le oculta y que a aquél le tiene sin cuidado.

Así fue como en los últimos veinte años algunos analistas se interesaron por los libros de ilustraciones para niños de tres a cinco años,¹ destinados a *ser leídos a los niños* más bien que *a ser leídos* por ellos. Uno de estos libros, *Max et les maximonstres, Where the Wild Things Are*,² se volvió clásico; traducido a varias lenguas, se vendió en los mercados de U.S.A. El autor, Maurice Sendak, pone en escena un sueño: se trata de la dramatización de un estado subjetivo que abre las fronteras por las que se dividen fantasma y realidad; hay creación de un espacio transicional entre los dos ámbitos. El tercero que va a contener la angustia del niño resulta ser el adulto que lee una historia en la que el lugar de la imagen es predominante. En los blancos de la historia, allí donde la imagen suple al texto, el niño es como tácitamente invitado a continuar su viaje interior. El héroe del libro, un chico llamado Max, disfrazado de lobo, hace una cantidad de tonteras hasta que su madre, perdida la paciencia, le dice: *wild thing* (pedazo de salvaje). El niño le responde: *te comeré*.

drama interior. La ficción propuesta transporta entonces a la niña, que escucha el mundo de sus propias fantasías. Me sorprendió comprobar que esta pequeña se escapaba con las imágenes cuando, en la historia, la fantasía cubría a la realidad. Cuando regresaba para escuchar la continuación de la historia—reencontrar el mundo de las palabras—, era como el retorno a una realidad intersubjetiva ligada a la presencia del adulto y a su voz. La dialéctica entre la imagen y la voz remite a algo del orden de la novela familiar. Las fechorías de Max—que encantaban a la niña—pasan por el colgamiento de un bebé animal, por la laceración de las paredes en las que se enganchan unos gartios. Después encontramos los fantasmas de devoración, de pérdida de la madre, de renegación, de omnipotencia. Max domina a sus perseguidores, se tranquiliza a través de la magia. Identificado con la madre, amenaza a su vez a los animales con las sanciones que ésta le hizo padecer. Tendrá que verse las pérdidas de su omnipotencia y reencontrar palabras apaciguadoras: aprende que el mismo y el semillante pueden sobrevivir a los estragos de sus pulsiones destructivas. En esta situación, el lugar dejado a la imagen permite al niño que escucha reappropriarse del libreto mediante la proyección sobre éste de sus propias creaciones fantasmáticas. Se le otorga un lugar para que reordene el mundo a su antojo. Gasta en ello emoción y siente placer, con un efecto de aflojamiento de la tensión. "El placer que hallamos en la lectura, escribe Octave Mannoni, no es solamente obtener el derecho de soñar sin reproches ni vergüenza; es también que la ensoñación, dominante, pasa a ser dominada (...), todos sabemos que si nuestros ensueños nos dominan, la lectura es imposible."

La pérdida del sentimiento de omnipotencia—que se realiza a través de la experiencia de la agresividad—permite que se pongan en marcha los mecanismos de creación e imaginación. El área de juego, que es la misma del análisis, cumple una función decisiva por constituir el lugar en que el

Lo mandan a la cama sin cenar. Lo vemos entonces en su habitación, distraído de lobo. La ventana ha quedado abierta. El bosque avanza sobre su cuarto hasta invadirlo por completo. La habitación se convierte en el mundo exterior y el niño navega sobre las olas en su barco llamado Max. Navega durante más de un año por el océano, al encuentro de las bestias salvajes. Las ve danzar, rugir, castañetear los dientes, dar vuelta los ojos, mostrar sus zarpas. Max, con su varita mágica, las domestica. Los animales lo coronan rey. "¡Que empiece el jaleo!", ordena Max. Imágenes sin texto nos muestran después, página tras página, al rey Max cantando y danzando con los animales. Luego, subitamente—aquí vuelve a presentarse el texto—, el niño les dice: "¡stop!" y los manda a la cama sin cenar. Entonces Max se siente solo. Ante su tienda de campaña ascienden hasta sus narices olores de alimento: ya está bien de ser el rey de los salvajes. Desea ser amado. Toma su barco y los deja, pero los salvajes corren tras él: "¡No te vayas! Te queremos tanto que te rugir y a castañeter los dientes. Max les dice adiós, su barco se lo lleva al océano. Después de meses y meses, aparece subitamente en su cuarto, donde lo espera la cena. El niño parece radiante. Nada ha cambiado en su habitación. En la última página del libro no hay ninguna imagen sino una sola frase: *la comida todavía estaba caliente*.

Tuve ocasión de leer este libro a una pequeña de dos años y medio. Me impresionó la manera en que la niña se dejó apresar de entrada por el universo sádico-oral de los animales salvajes: a veces escapaba llevándose el libro, cuando sólo expresado en la risa. La niña participaba así en un espectáculo que guardaba cierto parentesco con el guiñol, pues se reservaba en el un espacio para que pudiera tomar cierta distancia frente a las figuras persecutorias de su fantasía.³ En el relato no se ve a la madre, quien deja oír su voz sólo una vez. La historia se desenvuelve en un ámbito familiar a partir del cual se despliega un libreto con dimensiones de

sujeto se interroga sobre lo que es. Allí donde se encuentran confianza y fiabilidad, hay un espacio potencial, "espacio que puede convertirse en un área infinita de separación, espacio que el bebé, el niño, el adulto pueden llenar creativamente, jugando; con posterioridad, de aquí derivará la afortunada utilización de la herencia cultural".⁵

Precisamente, lo que nos corresponde desarrollar hoy en su diversidad es esta herencia cultural del psicoanálisis.

Notas

1. Cf. Ellen Handler Spitz, "Picturing the child's inner world of fantasy". *The Psychoanalytic Study of the Child*, vol. 43, 1988.
2. Maurice Sendak, *Max et les maximonstres*, París, Delpire, 1967 y L'Ecole des loisirs, París, 1992. *Where the Wild Things Are*, Harper & Row, New York, 1967. Tr. personal.
3. Cf. O. Mannoni, *Un si vif étonnement*, op. cit., pág. 33.
4. O. Mannoni, *Un si vif étonnement*, op. cit., pág. 43.
5. Cf. O. Mannoni, "La part du jeu", *Un commencement qui n'en finit pas*, op. cit.

FUENTES

Abreviaturas bibliográficas

S.E.: The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, ed. por James Strachey, Londres, Hogarth Press, 1953-1974, 24 vol.
 Int. J. Psy.: International Journal of Psychoanalysis, ed. por Joseph Sandler, Londres.

ANDERSEN (H.C.), *Le conte de ma vie*, introducción por Cecilie Lund, París, Flammarion, 1955.
 — *The True Story of my Life*, trad. Mary Howitt, New York, The American Scandinavian Foundation, 1926.
 — *Fairy Tale of my Life*, New York, Paddington Press, 1975.
 — *Contes d'Andersen*, trad. fr. P.G. de La Chesnais, París, Mercure de France, 1988.
 ARTAUD (Antonin), *Œuvres complètes*, t. IV, París, Gallimard, 1967.
 AUERHAHN (Nanette C.), LAUB (Dori), "Play and Playfulness in Holocaust Survivors", *The Psychoanalytic Study of the Child*, vol. 42, 1987.
 BERTHERAT (Thérèse), BERNSTEIN (Carol), *Le corps a ses raisons*, París, Seuil, 1976.
 BETTELHEIM (Bruno), en VEGH (Claudine), *Je ne lui ai pas dit au revoir*, París, Gallimard, col. Témoins, 1980.

- 1910, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, nueva trad. 1987.
- 1912, *Totem et tabou*, tr. S. Jankélévitch, Paris, PBP, 1965.
- 1914, "Pour introduire le narcissisme", *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969.
- 1915, *The Paths to the Formation of Symptoms* (1915-1917), S.E., vol. XVI.
- 1919, "L'inquiétante étrangeté", *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, nueva trad. 1985.
- 1920, "Au-delà du principe du plaisir", *Essais de psychanalyse*, Paris, PBP, nueva trad. 1981.
- 1925, *S. Freud présente par lui-même*, Paris, Gallimard, nueva trad. 1984.
- 1926, *Inhibition, symptôme et angoisse*, Paris, PUF, 1965.
- 1926, *Inhibitions, symptoms and anxiety*, S.E. XX.
- 1929, *Malaise dans la civilisation*, Paris, PUF, 1971.
- 1929, *Malaise dans la civilisation*, Paris, PUF, 1971.
- GREEN (André), "La royauté appartient à l'enfant", en D.W. Winnicott, *L'Arc* n° 69.
- GREENACRE (Phyllis), "Hans Christian Andersen and Children", *The Psychoanalytic Study of the Child*, n° 38.
- GROTOWSKI (Jerzy), *Vers un théâtre pauvre*, prólogo de Peter Brook, Paris, La Cite, 1971.
- HARTMANN (Heinz), "Notes on the theory of sublimation", *The Psychoanalytic Study of the Child*, vol. X, 1955, IAI Univ. Press, New York.
- HELTOFT (Kjeld), 1969, *Hans Christian Andersen as an artist*, trad. R. Spink, Copenhagen, Royal Danish Ministry of Foreign Affairs and Cultural Relations Department.
- HOROWITZ (M.), 1976, *Stress Responses Syndromes*, New York, J. Atkinson.
- JAN (Isabelle), *Andersen et ses contes*, Paris, Aubier, 1977.
- KHAN (Masud), *Passion, solitude et folie*, Paris, Gallimard, 1985.
- "Entre la parole et le langage: le jeu", *Passion, solitude et folie*, Paris, Gallimard, 1985.
- "Enfance, solitude et folie", *Passion, solitude et folie*, Paris, Gallimard, 1985.
- KLEIN (Melanie), *Essais de psychanalyse* (1921-1945), tr. M. Derida, Paris, Payot, 1967.
- KRIS (Ernst), 1955, "Neutalization and sublimation, observations on young children", *The Psychoanalytic Study of the Child*, vol. X.

- BLEGER (José), *Simbiosis y ambigüedad*, Buenos Aires, Paidós, 1967.
- *Simbiose et ambiguïté*, Paris, PUF, 1981.
- BOUVIER (J.J.), RICHER (M.J.), "Le théâtre de l'inconscient", en M. Mannoni, *Un lieu pour vivre*, Paris, Seuil, 1976, col. Points, 1984.
- BONAPARTE (Marie), *Edgar Poe*, 2 vol., Prefacio de Freud, Denoel y Steele, 1933 y Paris, PUF, 1958.
- *The Life and Works of Edgar Poe*, Londres, Imago, 1949.
- CHESNAIS (Pierre-Georges de la), "Préface à Andersen et ses contes", Paris, Mercure de France, 1988.
- CRUMB (George), *Ancient Voices of Children*, New York, C.F. Peters, 1970.
- DICKENS (Charles) (1849-1850), *David Copperfield*, Londres, Everyman's Library, 1947.
- DIOF (Birago), *Les contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence africaine, 1967.
- DOLTO (Françoise), *Au jeu du désir*, Paris, Seuil, 1981.
- ECKSTADT (Anita), "Etude clinique autour du concept de réaction traumatique. Une enfance et son destin au temps de la guerre", *Les Années brunes*, Paris, Confrontation, 1984.
- EPSTEIN (Helen), *Children of Holocaust*, New York, G.P. Putnam's Sons, 1979.
- FEYERABEND (Paul), *Contre la méthode*, Paris, Seuil, 1979.
- FREUD (Sigmund),
- 1901, *Childhood Memories and Screen Memories*, S.E., VI (texto escrito en 1901, revisado en 1907 y 1920).
- 1904, "Souvenirs d'enfance et souvenirs de couverture", *Psychopathologie de la vie quotidienne*, tr. S. Jankélévitch, Paris, PBP, 1966.
- 1905, "Considérations actuelles sur la guerre et la mort", *Essais de psychanalyse*, nueva trad. 1981.
- 1907, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de Jensen*, Paris, Gallimard, nueva trad. 1986.
- 1908, "Le créateur littéraire et la fantaisie", *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, nueva trad. 1985.
- 1908, "Hysterical phantasies and their relation to bisexuality", S.E., IX.
- 1908, "Les fantasmes hystériques et leur relation à la bisexualité", *Néurose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1969.
- 1909, *Family Romances*, S.E., IX.

- LACAN (Jacques), "Le stade du miroir" (1949), *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966.
- *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), *Le Séminaire, Livre XI*, Paris, Seuil.
- *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966.
- *L'éthique de la psychanalyse* (1959-1960), *Le Séminaire, Livre VII*, Paris, Seuil.
- *Les écrits techniques de Freud* (1953-1954), *Le Séminaire, Livre I*, Paris, Seuil.
- *Seminario del 19 de noviembre de 1958*, notas personales.
- LAPLANCHE (Jean), PONTALIS (Jean-Bertrand), *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967.
- *Fantasme originaire, fantasme des origines, origine du fantasme*, Paris, Hachette, 1985.
- LUND (Cecilie), Introducción a H.C. Andersen, *Le conte de ma vie*, Paris, Flammarion, 1955.
- LARSEN (Hanna Astrup), prólogo a *The True Story of my Life* (Andersen), New York, The American Scandinavian Foundation, 1926.
- MAHLER (Margaret), 1963, "Thoughts about development and individuation", *The Psychoanalytic Study of the Child*, vol. 18.
- *Psychose infantile*, Paris, Payot, 1973.
- MALSON (Lucien), *Les enfants sauvages, mythe et réalité*, seguido de *Victor de l'Aveyron* por Jean Itard, Paris, 10-18.
- MANNONI (Maud), *La théorie comme fiction*, Paris, Seuil, 1979.
- *Education impossible*, Paris, Seuil, 1973.
- *Un lieu pour vivre*, Paris, Seuil, 1976, col. Points, 1984.
- MANNONI (Octave), "La part du jeu", *Un commencement qui n'en finit pas*, Paris, Seuil, 1980.
- "Poésie et psychanalyse", *Un si vif étonnement*, Paris, Seuil, 1988.
- "L'Autre scène", *Clefs pour l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1969.
- *Freud*, Paris, Seuil, 1968.
- "Le théâtre du point de vue de l'Imaginaire", *Un si vif étonnement*, Paris, Seuil, 1988.
- *Clefs pour l'Imaginaire*, Paris, Seuil, 1969.
- "Un Mallarmé pour les analystes", *Un si vif étonnement*, Paris, Seuil, 1988.
- "Mallarmé relu", *Clefs pour l'Imaginaire*, Paris, Seuil, 1969.
- "Linguisteries", *Un commencement qui n'en finit pas*, Paris, Seuil, 1980.

- "Le théâtre et la folie", *Clefs pour l'Imaginaire*, Paris, Seuil, 1969.
- "Relation d'un sujet à sa propre vie", *Temps modernes*, n° 528, julio de 1990.
- *Un si vif étonnement*, Paris, Seuil, 1988.
- M'UZAN (Michel de), "Aperçus sur le processus de la création littéraire", *De l'art à la mort*, Paris, Gallimard, 1977.
- *De l'art à la mort*, Paris, Gallimard, 1977.
- PIRANDELLO (Luigi), *Feu Mathias Pascal*, Paris, Calmann-Lévy, 1965.
- POE (Edgar Allan), *Tales of Mystery and Imagination* (1941), New York, Heritage Press.
- *Poems*, Norwalk, Conn: Heritage Press, 1971.
- *Contes-Essais-Poèmes*, edit. establecida por C. Richard, Paris, Laffont, col. Bouquins, 1990.
- RANK (Dr. Otto) (1914), *Don Juan et le double*, Paris, PBP, 1973.
- RAPONDA-WALKER (André), *Contes gabonais*, Paris, Présence africaine, 1967.
- REINOSO (Gilou García), "Le psychanalyste sous la terreur", *Temps modernes*, abril de 1987.
- RITTENBERG (Stephen), SHAW (L. Noah), "On fantasies of self-creation", *The Psychoanalytic Study of the Child*, vol. 46, 1991.
- ROSOLATO (Guy), *Essais sur le symbolique*, Paris, Gallimard, 1969.
- SCHREBER (Daniel Paul), *Mémoires d'un névropathe*, Paris, Seuil, 1975.
- SENDAK (Maurice), *Where the Wild Things Are*, New York, Harper & Row, 1967, tr. fr. *Max et les maximonstres*, Paris, Delpire, 1967, Paris, L'Ecole des loisirs, 1992.
- SPITZ (Ellen Handler), "Separation individuation in a cycle of songs George Crumb's Ancient Voices of Children", *The Psychoanalytic Study of the Child*, vol. 42, 1987.
- "Picturing the child's inner world of fantasy", *The Psychoanalytic Study of the Child*, vol. 43, 1988.
- SPOTO (D.), *The Dark Side of Genius*, New York, Balantine Books, 1984.
- STEVENIN (Florence) y col., "Scène, mise en scène: dénonciation d'une idéologie du corps", en M. Mannoni, *Education impossible*, Paris, Seuil, 1973.
- TERR (Lenore C.), "Childhood trauma and the creative product", *The Psychoanalytic Study of the Child*, vol. 42, 1987.

INDICE

1. Trauma y creación	7
2. Los sobrevivientes del genocidio	35
3. La escena del fantasma	47
4. Creatividad y juego en el niño	63
5. La vida imaginativa, sus alegrías, sus escollos	71
6. La dimensión simbólica del juego	83
7. El nacimiento de la institución: al encuentro de Artaud y Grotowski	93
8. Hans Christian Andersen: una infancia, una vida	131
Para concluir	149
Fuentes	153

— "Children of Chowchilla: a study of psychic trauma", <i>The Psychoanalytic Study of the Child</i> , vol. 34, 1979.	
TOLSTOI (Léon), 1805, <i>La guerre et la paix</i> , Paris, Gallimard, La Pléiade.	
TRUSTIN (Frances), <i>Autisme et psychose de l'enfant</i> , Paris, Seuil, 1977.	
VEGH (Claudine), <i>Je ne lui ai pas dit au revoir</i> , Paris, Gallimard, col. Témoin, 1980.	
VOZ (Pierre), <i>Actes et colloques n° 14</i> , Paris, Klincksieck, 1974.	
WHARTON (Edith), "An autobiographical postscript", <i>The Ghost Stories of Edith Wharton</i> , New York, Mac Millan publ. Company.	
— "The triumph of night" (1914), <i>The Ghost Stories of Edith Wharton</i> .	
— "Mr Jones" (1928), <i>The Ghost Stories of Edith Wharton</i> .	
— "All souls" (1937), <i>The Ghost Stories of Edith Wharton</i> .	
— "La cloche de la femme de chambre", <i>Le triomphe de la nuit</i> , trad. fr. F. Lévy-Paolini, Paris, Terrain vague, 1990.	
— "Le triomphe de la nuit", <i>Le triomphe de la nuit</i> , <i>ibid</i> .	
— "Plus tard", <i>Le triomphe de la nuit</i> , <i>ibid</i> .	
WINNICOTT (Donald Woods), <i>Jeu et réalité</i> , Paris, Gallimard, 1975.	
— <i>De la pédatrie à la psychanalyse</i> (1958), Paris, Payot, 1969.	
— "La première année de la vie" (1958), <i>De la pédatrie à la psychanalyse</i> , Paris, Payot, 1969.	
— "L'activité créatrice et la quête de soi", <i>Jeu et réalité</i> , Paris, Gallimard, 1975.	
— "Jouer. Proposition théorique", <i>Jeu et réalité</i> , Paris, Gallimard, 1975.	
— "Objets transitionnels et phénomènes transitionnels" (1951-1953), <i>De la pédatrie à la psychanalyse</i> , Paris, Payot, 1969.	
— "L'esprit et ses rapports avec le psyché-soma", <i>ibid</i> .	
WOLFSON (Louis), <i>Le Schizo et les langues</i> , Paris, Gallimard, 1970, prefacio de G. Deleuze.	

26393039

