

Curso Breve

Interpretación y narración

Dictado por Gabriel Levy

Segunda reunión

21-02-2020

Gabriel Levy

Buenas noches, vamos a continuar con este breve curso. Acá me ha llegado un mail de María Emilia Pozo; un mail que agradezco, verdaderamente, muy elogioso e interesante. Es un mail muy bien construido y muy preciso, personal, dado que no se trata de ningún grupo. Y entonces, fíjense, que les decía que la perspectiva es ir fundando otro tipo de lazo: una comunidad de trabajo, una transferencia de trabajo, si es que esto les interesa. Aparentemente, a María Emilia le interesa. María Emilia, en este elogioso mail, propone trabajar desde la perspectiva de Piglia con referencia a dos textos que vamos a agregar a la lista. Cualquiera de ustedes puede ir agregando textos, es casi un modelo de como tendría que ser el trabajo. Voy a agregar uno más, a propósito del que propone María Emilia.

Un texto es de Oscar Wilde que se llama *La decadencia de la mentira* y otro texto que se llama *Escribir y callar* de Nuria Amat, que tampoco he leído. *La decadencia de la mentira* toma algunas cosas a partir del texto ese de Nuria Amat donde dice que “escribir es vestir con palabras el silencio del lenguaje y que escribir es jugar a hacerse el loco”. Bastante cercana a una idea acerca de la ficción, vamos a ver. Voy a agregar uno, que está en absoluta consonancia con el texto de Wilde. En este caso, el texto que voy a poner en tándem con el texto de María Emilia es uno de Mark Twain, ¿lo conocen? A ver, ¿quién lo conoce?... por favor, ¿quién lo conoce?, ¿cómo se llama?

Oyente: Mark Twain [risas]

Oyente: Ernesto

Gabriel Levy: Se llama *La decadencia del arte de mentir* que está en consonancia con este de Oscar Wilde que se llama *La decadencia de la mentira*. Estuve viendo un poco acerca del texto de Wilde. Se trata de un ensayo que presentó en el Club de Historiadores y Anticuarios de Hartford —una institución muy conservadora— y este texto que propuso Mark Twain se postuló para un premio de treinta dólares que ganó, pero decidió no recibir. En él hace una apología de la mentira, en un tono ciertamente irónico. Es entretenido. Y concluye que la mentira —da ejemplos muy entretenidos—, que la mentira es universal.

Él dice que la mentira es la más bella de las Bellas Artes. Porque vieron que se dice que los niños y los tontos siempre dicen la verdad, entonces, ¿qué dice Mark Twain? Si los niños y los tontos siempre dicen la verdad, los adultos y los sabios, nunca la dicen; quiere decir, todos mienten. Va a llegar a esta conclusión.

Entonces, la cuestión esa de la mentira es algo que tiene mucha importancia porque la vez pasada nosotros tomamos dos términos: el **saber** y **la verdad**. Les decía que, en relación a estos dos términos, lógicamente, se puede considerar cualquier cuestión del psicoanálisis. Es muy importante.

Vamos a hablar del **secreto**, que es el punto donde dejamos la vez anterior.

A su vez, me informan de la constitución de un grupo del que participan, “Dina Llaneza, Luciano Ducatelli, Florencia Metallo, Cecilia Preneste y Ana Santillán. Bueno, de Ana Santillán sabemos, por cosas que ha presentado acá, que ha trabajado (cualquiera de ustedes puede consultar ese trabajo, pueden pedirle a Ana, y así vamos estableciendo la comunidad de trabajo, tomamos trabajos que ya están hechos), les decía que ha trabajado acerca del género policial, que es una cuestión que vamos a tratar, seguramente en algún momento.

Entonces, la vez pasada —ya ni me acuerdo de qué hablamos—, pero principalmente tomamos como referencia *Teoría de la prosa* y *La forma inicial* y, de este último, “Los modos de narrar”.

Vamos a agregar como referencia este curso de J.-A. Miller, *Los usos del lapso*. Este es un curso que trata de cuestiones muy cercanas a lo que estamos viendo. Bueno, es en este curso donde Miller se pregunta por qué un análisis transcurre en sesiones. Es una cuestión fundamental para ver la relación que existe entre el inconsciente y la sesión analítica, en el que el mismo término “lapso” indica que se trata del tiempo, como del suspenso que se produce entre una y otra sesión, por ejemplo.

A propósito del **secreto**, me encontré con la grata sorpresa de que el segundo capítulo se llama “Gente del secreto” (lo había leído hace tiempo), en el que Miller se apoya en un pequeño texto de Borges, que aparece en *Ficciones*, que se llama “La secta del Fénix”, que tiene cinco párrafos, una hoja y media. “La secta del Fénix” tiene que ver, efectivamente, con gente del secreto.

Entonces vamos a hacer al revés: en vez de empezar con la cuestión del análisis de Piglia acerca de las distintas definiciones del secreto y el análisis de “Los adioses”, en “Secreto y narración”, vamos a empezar al revés. Vamos a ver cómo se apoya Miller en este texto de Borges. La única mención que hicimos al psicoanálisis respecto del **secreto** estaba referida a la familia. Decíamos que la familia estaba unida por un secreto, tal como aparece en “Cosas de familia en el inconsciente”¹. A la pregunta acerca de qué es lo que une a una familia, Miller responde: “...la familia está esencialmente unida por un **secreto**, está unida por un **no dicho**.” ¿Qué es ese **secreto**, ¿qué es ese **no dicho**? Es un deseo **no dicho**, es siempre un **secreto** sobre el goce: de qué gozan el padre y la madre.” Como vemos hay respecto de la familia, y en el psicoanálisis mismo, una dimensión del **secreto** que es estructural y concierne a la relación del sujeto con el sexo. Eso está, por decir así, condensado en una afirmación de Lacan que dice “no hay relación sexual”. Entonces, para no repetirlo lacanianamente y para no caer en el *idiolecto Lacan*, vamos a tratar de llegar a determinada significación de “no hay relación sexual”; lo cual quiere decir, entre otras cosas, que hay un secreto que concierne al

¹ Miller, J.-A. (2007, agosto). Cosas de familia en el inconsciente. En *Mediodicho Revista anual de psicoanálisis*. Nº 32. EOL. Córdoba.

sexo. Y precisamente apoyado en este texto, “La secta del Fénix”, un secreto relativo al coito.

Uno de los misterios más descomunales respecto al coito es el relativo al falo, a lo que podríamos llamar “el significante de la turgencia”. Es un misterio, un enigma. ¿Nunca ustedes lo han pensado así? ¿No es misterioso acaso el hecho que se pare, decaiga, se vuelva a parar...? es un tanto enigmático.

Entonces no va de suyo aquello que concierne al sexo; un poco erudita y literariamente, es lo que va a plantear Borges en “La secta del Fénix”. Vamos a ver un poco lo de Borges y después vamos a *Teoría de la prosa* para ver qué cuestiones podemos encontrar con el análisis que hace Piglia.

Miller se pregunta qué es una secta, y va a considerar la secta desde la perspectiva del saber. Entonces, siempre va a organizar la lógica de lo que desarrolla en función de ese operador que es el saber. Primera cuestión: la relación entre la **secta y el saber**.

Vamos a salvar el hecho que no se trata solo de psicoanálisis porque tenemos este pequeño texto de Borges, extraordinario y muy erudito. No los voy a poner a ustedes en la situación de que me digan algunas de las cuestiones que plantea Borges acá, porque bueno, Miller destaca el hecho de que Borges era un maestro en trabajar con fragmentos de erudición, del saber de todas las épocas. Y efectivamente es así. Y si bien Borges no es uno de mis favoritos, realmente, este texto acompañado por el análisis de Miller, realmente, vale la pena.

Entonces una secta se podría definir como una reunión en torno de un saber **secreto**. Y ahí está lo del **secreto**. Secreto, ¿qué significa? Que es un saber no expuesto. Y este es uno de los ejemplos de cómo se opera con el saber en psicoanálisis: si no es un saber expuesto, ese saber —digamos—secreto a la secta, es un saber supuesto. Se supone que esa secta está organizada en torno a un saber que no está expuesto. Entonces, ustedes ven que, en relación al psicoanálisis, respecto del saber tenemos **el saber expuesto y el saber supuesto**. Obviamente el saber supuesto es el operador lógico de lo que, en un análisis, llamamos transferencia, que la definimos como sujeto supuesto saber. Un análisis, digamos,

tiene un operador lógico que se formula en términos de un sujeto supuesto saber, como en la secta.

Entonces, Borges va a empezar a hablar de la secta del Fénix a partir de cuestiones que se han dicho de lo que ha sido “La secta del Fénix”. ¿Qué es el Fénix, el ave fénix?

Oyentes: el que surge de las cenizas, renace de las cenizas.

Gabriel Levy: sí, muere y renace después de un lapso de tiempo x. Bueno.

Entonces, dice que Borges conjuga ahí, en “La secta del Fénix”, el saber y el secreto y, al mismo tiempo, lo que no sabemos —porque es lo que el secreto de la secta encierra—. Muy bien.

Hay un texto que habla sobre “La secta del Fénix” de un señor que se llama Roberto Alifano. Que —si a ustedes les interesa— toman el texto de Borges y este texto y les va a facilitar la lectura, es un texto clarísimo, brillante. Yo no lo conocía a Roberto Alifano. Esto está publicado en un lugar que se llama *Letralia, Tierra de Letras*; es una lectura que hace Alifano que complementa la lectura que Miller hace de este mismo texto en forma brillante.

Oyente: ¿Cuál es el nombre del texto?

Gabriel Levy: El texto se llama “Sobre la secta del Fénix”, de Roberto Alifano.² Está publicado en *Letralia, Tierra de Letras*. Cualquiera lo consulta y lo van a encontrar por... lo pueden fotocopiar por internet. Algunos lectores de Borge conjeturan que este es uno de los textos más curiosos y menos autobiográficos, y refleja la

² En *Letralia*, Año XVIII, Número 287, 7 de octubre de 2013.

problemática relación que Borges mantenía con el sexo desde su infancia. Tal como lo señala Alifano, el Fenix, se refiere al ave mitológica que sorteaba el enredo y los impasses de la relación sexual, dado que nace, se engendra, muere y resurge de sí misma, es decir se autoengendra.

Bueno, entonces, dice que Borges le da un cariz muy particular en el que no se trata de que algunos saben —los de la secta— y otros —los que están fuera de la secta—, no sepan. Bueno, entonces, dice que Borges va a ir demostrando, un poco literariamente, en algún sentido, alusivamente, —ahora lo vamos a leer— que no hay secta; no hay grupo que sepa más que otro acerca del secreto del cual se trata. A medida que avanzamos en el texto de Borges, advertimos que la secta es toda la Humanidad.

Después, vamos a ver en el texto que se puede deducir que el secreto, es el secreto relativo al coito. *“El secreto es, únicamente, un hábito común que a uno repugna hasta pensar que sus padres lo hayan practicado; un rito que se puede ejecutar en zaguanes, y que los seres más bajos (pordioseros, leprosos, esclavos), pueden iniciarnos en él, pero también puede ser un niño quien inicie a otro; un rito que ninguna palabra puede nombrar pero que todas, de alguna manera, lo nombran”*

Esto obviamente tiene mucho que ver con las profantasías, precisamente la escena primaria. Quiere decir, que hay algo que **es secreto** que concierne al sexo, al coito. ¿Cómo es posible?, hay muchas maneras de formular una pregunta respecto a esto. Incluso —lo cual hay que demostrar, porque a eso queremos llegar—, que efectivamente, este secreto, en lo que concierne al sexo, es lo que da lugar a cualquier cosa que se pretenda saber, porque el secreto que concierne al sexo va al lugar de una falta en el saber irreductible.

Bueno, entonces, ¿qué va a demostrar Borges? Que no hay un grupo que sepa más que otro acerca del secreto. Para Borges, algunos son todos. ¿Qué quiere decir? Quiere decir **que el secreto para algunos lo es también para ellos mismos**; quiere decir, que el secreto no es solamente un secreto que algunos saben y otros no, sino que también es secreto para aquellos que forman parte —supuestamente—

de la secta del secreto; quiero decir, que es un secreto para cada uno. Lo cual le da un alcance universal a la cuestión del secreto.

¿Ustedes saben etimológicamente de dónde viene “secta”?

Oyentes: no, no sabemos.

Gabriel Levy: bueno, no importa. [risas]. Eso no lo dice Borges, sino que es una cuestión etimológica. Bueno, “secta” viene de seccionar, de dividir, de cortar. En términos de Piglia, el secreto se define como la sustracción de un saber. Separar un saber.

Bueno, el saber del que se trata —si uno lo imagina en la secta— lo retiene, lo sustrae y le suponemos a la secta ese saber. Quiero decir, secta se define como ese saber separado, sustraído, de ahí la afinidad con el secreto. Quiero decir un saber que no está a disposición de todos.

¿Qué va a hacer Borges? —Ahora vamos a leer algunos párrafos— lo extiende, universaliza, el secreto. Quiere decir, que la secta somos todos. Muy bien.

En “La secta del Fénix” —así se llama el texto— a medida que avanzamos, constatamos que Borges extiende, digamos, la secta, a toda la humanidad. Es decir, que toda la humanidad es en sí misma... funciona como una secta respecto de la relación entre el saber y el secreto. Bueno, Borges va a llamar a esto —así se llama el capítulo del texto de Miller— “Gente del secreto”. Que es el nombre propio de todas las sectas. Y alude a un rito enigmático, misterioso, que después nos vamos a enterar que se trata del coito.

Entonces, vamos a ir leyendo párrafo por párrafo para que, aquellos que no tengan el texto presente, puedan tener una noción de lo que Borges escribe y a donde llega. Primer párrafo, dice:

Quienes escriben que la secta del Fénix tuvo su origen en Heliópolis [¿alguien sabe lo de Heliópolis? Bien, es un erudito] y la derivan de la restauración religiosa que sucedió a la muerte del reformador Amenophis IV [Todos estos son los que han dicho algo acerca de la secta del Fénix, y con estos fragmentos Borges va a armando su texto] alegan [estos, ¿quiénes? Amenophis IV] textos de Heródoto, de Tácito y de los monumentos egipcios, pero ignoran, o quieren ignorar, que la denominación por el Fénix no es anterior a Hrabano Mauro [¿saben quién es Hrabano Mauro? Bien] y que las fuentes más antiguas [Por ejemplo, una fuente que todos conocemos, leemos todos los días en los diarios] (las Saturnales o Flavio Josefo, digamos) solo hablan de la Gente de la Costumbre o de la Gente del Secreto.

“Gente del Secreto” es el nombre con el que Borges va nombrando lo que es la secta. “Gente del Secreto”, ¿quién es la “Gente del Secreto”? Todos.

En función de ese secreto, el enigma que concierne al sexo —abrochado en esa afirmación de Lacan “no hay relación sexual”—, o dicho en términos de Borges, “el coito”. Incluso, hay una entrevista que le hacen a Borges y dice que él no soportaba pensar que los padres “habían hecho eso”. A mí me ocurría, me acordé de cosas personales. Nosotros nos agarrábamos a trompadas con los amigos del barrio, nos sentábamos en, no me acuerdo, ahí en la vereda; entonces, alguna vez, me preguntan: “tus padres ...” ¿no? “De ninguna manera”, decía yo. Obviamente, me gozaban y terminábamos a las trompadas. Siempre, varias veces... yo decía “los tuyos sí; los míos, no”. Quizás todos somos un poco Borges.

Dice: “*Ya Gregorovius observó, en los conventículos de Ferrara [Una referencia muy accesible a todos nosotros], que la mención del Fénix era rarísima en el lenguaje oral; en Ginebra*”. Bueno, Ginebra parece ser que era un lugar muy afín a Borges. ¿Conocen más o menos?

Oyentes: ahí descansa, ahí murió.

Gabriel Levy: claro. Dice:

En Ginebra he tratado con artesanos que no me comprendieron cuando inquirí si eran hombres del Fénix, pero que admitieron, acto continuo, ser hombres del Secreto. Si no me engaño, igual cosa acontece con los budistas; el nombre por el cual los conoce el mundo no es el que ellos pronuncian.

Este es el primer párrafo. Entonces, tenemos “Gente del Secreto”, que es la secta universal, todos; “Gente de Costumbres”, y que empieza a verse, de las cosas que han dicho, que no es particular de nadie. Y vamos a ver que Borges va a reducir el secreto a un rito. ¿Cuál es el rito?

Oyentes: el coito.

Gabriel Levy: el coito. Bueno, no en el caso de ustedes, pero es habitual. Pero es un ritual que permanece en la historia de la humanidad. Entonces alude a ese rito, enigmático y misterioso, que es el coito.

¿Qué es un rito? Un rito, es un acto, que articula el cuerpo, con lo simbólico —que es un poco lo que ocurre con el caso este—. El secreto se revela centrado en un rito. Lo vamos a leer en Borges.

Dice —cuarto párrafo—, leamos el párrafo dos y el párrafo cuatro para que tengan, medianamente, un poco la sensación del tono del texto y qué es lo que se puede deducir. El lector tiene que deducir de qué rito se trata. No lo dice directamente. Entonces, dice:

Miklosich, en una página demasiado famosa, ha equiparado los sectarios del Fénix a los gitanos. [Podrían ser los gitanos] En Chile y en Hungría hay gitanos y también hay sectarios [quiere decir, no se trata exclusivamente de los gitanos]; fuera de esa

especie de ubicuidad, muy poco tienen en común unos y otros. Los gitanos son chalanes, caldereros, herreros y decidores de la buenaventura; los sectarios suelen ejercer felizmente las profesiones liberales. Los gitanos configuran un tipo físico y hablan, o hablaban, un idioma secreto; los sectarios se confunden con los demás y la prueba es que no han sufrido persecuciones. Los gitanos son pintorescos e inspiran a los malos poetas; los romances, los cromos y los boleros omiten a los sectarios... [Tenemos a los gitanos, las profesiones liberales...] Martín Buber declara que los judíos son esencialmente patéticos [tiene razón]; no todos los sectarios lo son y algunos abominan del patetismo [mi caso]; esta pública y notoria verdad basta para refutar el error vulgar (absurdamente defendido por Urmann) que ve en el Fénix una derivación de Israel. [No se trata exclusivamente ni de los gitanos, ni de las profesiones liberales, ni de los judíos] (...) la afinidad que Urmann sintió prueba un hecho real. Sinceramente, no puedo convenir con ese dictamen. Que los sectarios en un medio judío se parezcan a los judíos no prueba nada; lo innegable es que se parecen, como el infinito Shakespeare de Hazlitt, a todos los hombres del mundo.

Y acá empieza a universalizar la cuestión del secreto planteado en términos de “Gente del Secreto”. Entonces dice: *“Que los sectarios en un medio judío, se parezcan a los judíos no prueba nada; lo innegable es que se parecen, como en el infinito Shakespeare de Hazlitt, a todos los hombres del mundo. Son todo para todos, como el Apóstol; días pasados el doctor Juan Francisco Amaro, de Paysandú, ponderó la facilidad con que se acriollaban.”* Los judíos, quiere decir, estos judíos bien pueden ser criollos. Muy bien. Entonces, dice:

Sin un libro sagrado que los congregue como la Escritura a Israel, sin una memoria común, sin esa otra memoria que es un idioma, desparramados por la faz de la tierra, diversos de color y de rasgos; [Entonces. ¿Qué se desparrama por la faz de la tierra?] una sola cosa el Secreto los une y los unirá hasta el fin de sus días.

Ven que tanto en el caso de la familia, como en este caso el secreto, es lo que une —podríamos decir— a todos los hombres, al universo en su totalidad. Dice:

Alguna vez, además del Secreto hubo una leyenda (y quizá un mito cosmogónico), pero los superficiales hombres del Fénix la han olvidado y hoy solo guardan la oscura tradición de un castigo. De un castigo, de un pacto o de un privilegio, porque las versiones difieren y apenas dejan entrever el fallo de un Dios que asegura a una estirpe la eternidad, si sus hombres, generación tras generación, ejecutan un rito.

¿Por qué la eternidad? Porque el rito es lo que plantea. Ustedes vieron que Freud postula que nosotros respondemos a la especie, en el sentido que formamos parte de un plasma germinal que no tiene tiempo, por el cual recibimos una pequeña prima de placer que es lo que es nuestra vida terrena. Respondemos a esa doble cuestión, el principio del placer, y su más allá. Entonces, dice:

He compulsado los informes de los viajeros, he conversado con patriarcas y teólogos; puedo dar fe de que el cumplimiento del rito es la única práctica religiosa que observan los sectarios. [después el coito como práctica religiosa es otra cuestión] El rito constituye el Secreto. Este, como ya indiqué, se transmite de generación en generación, pero el uso no quiere que las madres lo enseñen a los hijos, [en general, las madres no suelen enseñar el coito.] ni tampoco los sacerdotes; la iniciación en el misterio es tarea de los individuos más bajos. Un esclavo, un leproso o un pordiosero hacen de mistagogos. También un niño puede adoctrinar a otro niño [por ejemplo, los compañeros del barrio, eran adoctrinadores de otro niño que era yo]. El acto en sí es trivial

¿Qué es algo trivial? Que no produce información alguna, solo sabemos que se hace, misteriosamente. Un acto que se cumple y se repite. Porque es secreto el acto en sí y es un secreto para cada uno. Después, nosotros vamos a tener que llegar a desarrollar eso: cómo están planteados los términos de este secreto, qué alcances tiene, qué preguntas podemos vincular a este secreto, que **es el secreto del sexo para cada uno y el secreto entre los sexos.**

También un niño puede adoctrinar a otro niño. El acto en sí es trivial, momentáneo y no requiere descripción [Nunca Borges dice cuál es el acto. Esto dice Miller que es un poco para desorientar]. Los materiales son el corcho, [Esto dice Miller que pone Borges para desorientar] la cera o la goma arábica. (En la liturgia se habla de légamo; este suele usarse también.) No hay templos dedicados especialmente a la celebración de este culto, pero una ruina, un sótano o un zaguán se juzgan lugares propicios. El Secreto es sagrado, pero no deja de ser un poco ridículo; su ejercicio es furtivo y aun clandestino y los adeptos no hablan de él. No hay palabras decentes para nombrarlo, pero se entiende que todas las palabras lo nombran

Quiero decir, que el lenguaje ya lleva en sí esta cuestión porque si bien la relación al sexo es innombrable, cualquier cosa que hablemos, lo va a nombrar. Esto, ¿qué quiere decir? Que cada vez que hablamos, ¿siempre hablamos de sexo? Es una pregunta.

pero se entiende que todas las palabras lo nombran o, mejor dicho, que inevitablemente lo aluden, y así, en el diálogo yo he dicho una cosa cualquiera y los adeptos han sonreído o se han puesto incómodos, porque sintieron que yo había tocado el Secreto. En las literaturas germánicas hay poemas escritos por sectarios, cuyo sujeto nominal es el mar o el crepúsculo de la noche; son, de algún modo, símbolos del Secreto,

Por ejemplo: el mar, lo inconmensurable del mar, ¿por qué es un símbolo del secreto?, ¿en qué sentido el mar puede ser un símbolo del secreto en términos del coito?, ¿qué se dice del mar? Es una metáfora que se usa ¿para qué? bueno... en fin. Por ejemplo, el mar ¿qué es? Uno puede ser tragado, por ejemplo, metaforiza lo inconmensurable, lo que no podemos alcanzar o abarcar, dice:

oigo repetir. Orbis terrarum est speculum Ludi reza un adagio apócrifo que Du Cange registró en su Glosario. [¿Conocen el Glosario de Du Cange? Bueno, no leyeron lo que leyó Borges] Una suerte de horror sagrado impide a algunos fieles la ejecución del simplísimo rito; los otros los desprecian, pero ellos se desprecian aún más. Gozan de mucho crédito, en cambio, quienes deliberadamente renuncian a la Costumbre y logran un comercio directo con la divinidad; estos, [es lo semítico, copular con Dios.] para manifestar ese comercio, lo hacen con figuras de la liturgia y así John of the Rood escribió:

*Sepan los Nueve Firmamentos que el Dios
Es deleitable como el Corcho y el Cieno.*

Y acá termina:

He merecido en tres continentes la amistad de muchos devotos del Fénix; me consta que el secreto, al principio, les pareció baladí, penoso, vulgar y (lo que aún es más extraño) increíble. No se avenían a admitir que sus padres se hubieran rebajado a tales manejos. [Mi caso] Lo raro es que el Secreto no se haya perdido hace tiempo [quiere decir, que es algo que permanece en términos de un saber sustraído que no se ha sabido ni se sabrá, siempre]; a despecho de las vicisitudes del orbe, a despecho de las guerras y de los éxodos, llega, tremendamente, a todos los fieles. Alguien no ha vacilado en afirmar que ya es instintivo.

En esta entrevista, también lo interroga de manera directa, movido por la curiosidad que le producía enterarse de cuál era el secreto. Les leo:

—El Secreto es sagrado —respondió Borges de manera enigmática, con una sonrisa llena de picardía—, pero también sucede que no hay palabras decentes para nombrarlo, porque delata, de manera ridícula, a quien lo admite; por eso prefiero no revelarlo y dejarlo librado a la imaginación del lector.

—Indudablemente a todos los sectarios los une un rito, que se refiere al Secreto, que por ser secreto nadie conoce y usted prefiere, como dice, no confesarlo —argumenté. Además, en su texto los sectarios no tienen rasgos típicos que los identifiquen; son superficiales y hasta lo han olvidado o lo van olvidando a medida que maduran o envejecen. También se parecen a todos los hombres del mundo y se creen únicos y hasta destinados a la gloria.

—¡Bueno! —suspiró Borges. Algunos, a medida que pasa el tiempo sólo guardan un borroso recuerdo y lo asumen como un castigo, o una culpa, o tal vez como un privilegio en algunos casos; aún el pacto no se ha roto, ni se romperá, le repito, porque si así ocurriera quedarían expuestos al grotesco.

—Quizá no se llegue a romper nunca —interrumpí. ¿Nosotros podemos pertenecer a la secta?

—Sin duda. O hemos pertenecido —reconoció. Lo negamos, aunque sin embargo, algunos lo siguen practicando en soledad de manera simplísima y elemental; también se supone que una especie de horror sagrado impide a algunos fieles llevarlo a cabo.

—¿Por un viejo prejuicio o porque puede haber una razón inconfesable o una leyenda de por medio? —volví a preguntar.

—O porque simplemente nos daría vergüenza aceptarlo —concluyó Borges con toda su ironía, acentuando la sonrisa y abriendo las manos con gesto de disculpa.

Y habla no solamente del coito sino del onanismo. En este texto está la pregunta y la respuesta que Borges —digamos— responde acerca de cuál es el secreto de la secta del Fénix y, directamente, alude a esa cuestión del coito.

Bueno, entonces, ya considerado esto, el secreto es de todos, que es un poco la primera cuestión que plantea Miller. Entonces, “La secta del Fénix”, va a decir Miller, pone en escena la pertenencia de la sexualidad humana al secreto. Quiero decir, un secreto que todos practican y, a la vez, es un secreto para cada uno. O sea — uno puede decir— pone en escena la “no relación sexual”.

Entonces, habiendo allanado esta cuestión, vamos a seguir con el punto en el que habíamos dejado. Tenemos los cuentos de Onetti, obviamente no podemos hacer referencia a todos, relevamos: “El pozo”, “Los adioses”, “La cara de la desgracia” son los que tengo más presentes, digamos. Ustedes pueden tomar los que quieran.

Nosotros habíamos dejado, ¿en dónde?: Piglia definía el **enigma como un dar a entender**, apoyado en su interés en los cuentos breves, la *nouvelle*, principalmente Onetti, se ocupa de las cuestiones que son intrínsecas a ese género literario. Entonces dice, el secreto es algo intrínseco a ese género literario que establece un corte en lo que es la historia de los géneros literarios.

Bueno, entonces, lo que le va a interesar a Piglia —y esto es lo que despertó en un primer momento mi interés— es la diferencia entre el **secreto**, el **enigma** y el **misterio**, a la luz de la distinción entre el cuento y la *nouvelle*.

La *nouvelle* es un cuento corto que tiene entre cincuenta y ochenta páginas; y que va a tomar como paradigma del cuento breve a Onetti. Al enigma lo va a definir como “un dar a entender”.

Vamos a evocar y poner el énfasis en una definición que encontramos en el Seminario 17 de J. Lacan referida a la interpretación: la ubica entre el enigma y la cita. Si nosotros tomamos la cara enigma de la interpretación, es un dar a entender; quiere decir, que la interpretación no dice directamente, medio dice. Ya ni siquiera podemos considerar que necesariamente provenga de boca del analista, pero que tiene que tener esa condición: un dar a entender que no diga, que no signifique semánticamente, algo que se cristalice en un sentido, que cierre la posibilidad de que eso funcione con un enigma. Y la cita significa “Tú lo has dicho”, y eso no tiene vuelta atrás.

Volviendo a lo que comentaba de las sesiones analíticas. Las sesiones tienen que mucho que ver con el suspenso. Por eso, cuando hablemos de suspenso es a propósito de las sesiones. Vamos a leer el capítulo del libro de Hitchcock sobre la producción del suspenso —no me acuerdo como se llama exactamente, pero les digo— “La naturaleza del suspenso” que está en este libro *Nuevamente Hitchcock*.

Dice algo bastante cercano a Piglia, en este caso referido al suspenso: “Resulta natural, puesto que el hombre es un narrador por naturaleza y el suspenso es un elemento fundamental de las historias, que ciertos relatos se hayan transmitido de boca en boca que ahora son casi folclóricos”

Destaquemos en principio, una consideración de Hitchcock acerca del suspenso. Dice: el suspenso consiste en que “todos queremos **saber** [otra vez el mismo operador] **qué va a pasar**”, ese es el suspenso. Cito textualmente: “Es el hilo de la historia en sí mismo el que nos arrastra del primer párrafo a la página siguiente, y a la que sigue hasta el final. **Todos queremos saber qué va a pasar. Eso es el suspenso.**”

Obviamente, la cuestión —digamos— ideal es que en el transcurso de una narración, si se trata de un análisis —por eso lo que importa es la historia de un análisis, no la historia del sujeto— que transcurre en sesiones, es muy importante mantener el suspenso. Quiero decir, la expectativa de saber qué va a pasar. Pero no saber qué va a pasar no funciona del mismo modo en un análisis, o en una obra literaria. O tratándose de un film, ubicamos el suspenso en el espectador; si es una obra literaria, en el lector. (Aunque lo tendríamos que ver con detenimiento). Quiero decir, en un análisis, tanto lector como el espectador y narrador son el mismo sujeto. Sería conveniente que quede suspendido entre el tiempo que va de una sesión a otra de forma tal que tenga una expectativa de saber, que es lo que viene, que es lo que está por advenir, y ni el mismo lo sabe. Porque va a estar sometido a la contingencia propia de entregarse a hablar (en el mejor de los casos, no ocurre siempre). Consideremos que, en el caso de un análisis, la página siguiente es inédita, siempre está por editarse.

Entonces, tal como Hitchcock lo definía, todos queremos saber..., y a diferencia del espectador, en un análisis, eso que queremos saber lo esperamos del “propio” sujeto, lo espera sin saber que dice. Al analizante lo anima un deseo de saber, va a construir un saber, a partir de sus dichos, y en el caso que se encuentre con el **secreto**, es decir con aquello que es imposible de saber, que como dijimos concierne al sexo, a lo imposible de la “relación sexual”, y lo pueda transmitir, si decide tomar el relevo, orientar ese deseo de saber en función del psicoanálisis, tendremos un analista. El deseo de saber es algo opuesto, por ejemplo, a la voracidad, que consiste tratándose del saber, al goce con el saber, el saber formando parte de las posesiones del sujeto.

Por eso, en un curso no se trata tanto de enseñarles lo que sé, eso es un profesor universitario; se trata de animarlos, de generar suspenso, de mantenerlos despiertos, en función de mi deseo de saber, o sea, aquello que me falta.

Entonces, estamos en “Secreto y narración”: diferencia entre secreto, misterio y enigma. El enigma es un dar a entender, siempre concierne a un sentido que se puede descifrar.

Esa cuestión es muy importante, porque las primeras consideraciones sobre la interpretación en Freud, justamente, se trataba de un desciframiento, en el que en el lugar de la cifra siempre se encontraba —lo que estaba cifrado— con un sentido sexual. Y el sentido sexual tenía el poder, en los tiempos de Freud, de funcionar en relación a la desaparición o sustitución de los síntomas. Muy bien. Encierra un sentido que se puede descifrar.

Para Piglia, el **misterio** es algo que no tiene explicación. Es algo que está, digamos, en un orden ajeno al habitual: los fantasmas, la vuelta de los muertos, lo que se correspondería con el género de lo fantástico.

Me recordaba María del Rosario que, efectivamente, el término “misterio” con relación a Lacan está circunscripto a lo que es el misterio del cuerpo hablante. Un misterio que vincula el golpe del lenguaje con el cuerpo.

Entonces, vamos a poner el acento en el **secreto**. Dentro de los capítulos de *Teoría de la Prosa* van a encontrar distintas menciones respecto del secreto. El **secreto**,

es un elemento tanto formal como temático de un texto, y a su vez tiene la particularidad de ser un dato del análisis que no puede ser asimilado directamente a la forma de la narración, ni al contenido, es lo que permite unificar ambas cosas.

Se corresponde con el espacio vacío de la narración, aquello que no se conoce, lo no narrado, es decir el espacio vacío en un relato. Es por definición lo que está sustraído de la trama.

Hay una clase que está más circunscripta a “Los adioses”, que es la cuarta clase — para cernirnos un poco a algo, porque todo el tiempo va a hablar del secreto—. Por ejemplo, va a decir que, en esta forma del cuento breve, **el secreto actúa**. ¿Cuál es la enunciación de “el secreto actúa”?

Oyente: que opera, que cause algo, que causa

Gabriel Levy: claro, pero en lo que tienen que empezar a adiestrarse, es advertir que, hay un doble movimiento: está lo que dice Piglia de la narración y, a su vez, la narración misma. Quiero decir, hay dos niveles de la narración.

Piglia dice, interpreta, que en esta narración —ya vamos a verlo bien— **el secreto actúa**, el secreto está en el lugar del sujeto. ¿Me siguen? No es que se trata de que hay un secreto a descifrar, a revelar, sino que... esa diferencia que yo les decía la vez pasada es fundamental para el psicoanálisis: entre lo que es **un secreto y lo que es secreto**.

¿Qué es secreto? La relación al sexo, entre los sexos y la relación al sexo que cada uno tiene, digamos, para sí mismo. No quiero reducir las cosas, vulgarizar, decir que eso se plantea en una pregunta: ¿soy hombre?, ¿soy mujer? Porque eso es muy elemental. Es más, no sé quién decía: “¿y quién ha visto a una mujer?” con lo cual, a lo mejor somos todos hombres y no lo sabemos. Bah, no sé si yo mismo soy hombre. No me acuerdo quién me decía que hay una pregunta de una mujer que dice que el *partenaire* le dice... ¿cómo le dice?

Oyente: no, le reprocha a la mujer que no lo hace hombre

Gabriel Levy: ahí está. La mujer dice que el novio le reprocha que no lo hace hombre, que ella no lo hace hombre, hay mujeres que dicen: “yo te hice hombre”. Se suele decir, una mujer que se jacte dice: “yo te hice hombre”. ¿Qué es “hacer hombre”? Todo ese tipo de enunciados están en el lugar del secreto de...

Oyente: en la época de antaño, que gracias a Dios está superada, se llevaba al adolescente con una prostituta para que “se haga hombre”, por ejemplo, podías empezar a usar los pantalones largos.

Gabriel Levy: si, lo que pasa es que, en muchos casos, ese adolescente que lo llevaban con la prostituta..., eso a veces era ineficaz, a punto tal que, en algunos casos, les producía un rechazo tal que preferían la homosexualidad. No querían saber más nada con una mujer. Es curioso, no les aconsejaría como recurso generalizado... Bien.

Bueno, entonces, ¿qué quiero destacar? Cosas que Piglia destaca, algunas las tengo más presentes (entre tantas cosas que dice del secreto). Entonces, cuando dice: “un secreto actúa”, decimos **lo que es secreto actúa** (no destacamos tanto un secreto). **Lo que es secreto actúa**, y es lo que le permite el movimiento a la narración. Una de las menciones al secreto que más me gusto es la siguiente: “...hay una relación entre la posición del lector y el secreto de un relato. El secreto no es un problema de interpretación de un sentido, sino de reconstrucción de lo que no está. **Entender es volver a narrar**”

Lo mismo ocurre cuando se trata de un análisis. Hay algo que es un no saber radical —visto desde la perspectiva del saber, que es secreto— y es lo que hace, lo que actúa de forma tal que alguien pretenda saber lo que sea. Es quizás una buena definición de la relación entre el saber y la causa, entendida como lo que mueve, donde el analista tiene la función, de sostener la ficción de encarnar esa causa.

Por eso no tienen que preocuparse tanto si funcionan o no como causa, si esa función la sostienen —eso está más allá del sentido— es, digamos, la cuota libidinal necesaria. Que un analista funcione como causa, simplemente indica que su existencia funciona de tal modo que determina que el sujeto vuelva, se mueva y vuelva —en el mejor de los casos— movido y bajo la ficción necesaria de que va encontrarse con algo del orden de lo que puede llegar a saber. Hay un desarrollo y la construcción de un saber en lo que es la historia de un análisis, hasta un determinado punto. Siempre se plantea: “bueno, y ese desarrollo, ¿con qué se encuentra? ¿Cuál es el saber último?” Y ahí se encuentra con algo que ya no es saber. En términos de Piglia, **la conexión privada de un sujeto con un punto innombrable.**

Entonces, dice: “el secreto supone un vacío de significación”. Acá tenemos un término muy afín al psicoanálisis. Tenemos significado, sentido y significación (esto es para el trabajo de alguien que quiera tomar este punto. Lo pueden, perfectamente, desarrollar). Quiero decir, hay un vacío que el secreto supone. Algo que se quiere saber y no se sabe; del mismo modo que el enigma y el misterio, dice. Algo que se quiere saber y no se sabe, solo que, en este caso, Piglia lo dice así: “algo que alguien sabe y no dice”. Esa es una de las definiciones del secreto, algo que alguien sabe y no dice. Vieron lo que dicen... lo de Freud, ¿lo conocen? Si lo saben, ¿por qué no lo dicen?, ¿no? Que alguien sabe y no dice. Entonces, ahí viene esta gran definición que dice: “el secreto es un saber o un sentido sustraído”, para el caso, por alguien. Pero en realidad, es la sustracción de un saber que, a la luz de “La secta del Fénix”, no está sustraído por nadie, es una sustracción inherente a lo que es la dimensión del lenguaje misma, el secreto es la nada de saber que la lengua transmite.

Entonces dice, el texto, la novela, va a girar en torno de ese vacío. Ese vacío va a funcionar como una causa que, en el caso de “Los adioses”, es materialmente situable —los que leyeron el cuento— en la casa de las portuguesas.

Eso de espacializar el relato es muy importante; espacializar el relato, lo que nos permite ubicar materialmente el secreto en un lugar, en la narración, que como

sabemos es significativa. Para el caso, la casa de las portuguesas que encierra en sí mismo, un secreto que no se resuelve con —lo que podríamos llamar— el sentido que se puede desprender de la narración. Si lo leyeron lo van a entender.

El secreto es algo que no está dicho, es un **no dicho**. Lacan va a jugar mucho, de esto tenemos muchas referencias directas, como la diferencia entre el **no dicho y el dicho que no**. Incluso, acá hicimos un trabajo sobre las negaciones y las diferencias que existen entre la negación en francés, la función que tiene, y la negación en español. Hay un texto sobre la negación en español —que me acuerdo haberlo visitado en su tiempo—, bueno. Entonces, ¿qué es un no dicho? Un no dicho es lo que permite el desarrollo de la narración, esta idea es fundamental. Entonces, tenemos esos términos que son compartidos con el psicoanálisis: vacío, no dicho.

Otro ejemplo de la nada o el vacío que actúa es el *Mac Guffin* de Hitchcock. ¿Qué es el *Mac Guffin* de Hitchcock? ¿Qué es un *Mac Guffin*? Ya lo dije la vez pasada. Bueno, vamos a ver qué dice Hitchcock del *Mac Guffin* y qué importancia tiene.

[intervención inaudible]

Gabriel Levy: sí, pero ¿qué es un *Mac Guffin*? Es un término inventado por Hitchcock. Y que está en el fundamento de cualquiera de sus películas, vamos a ver en qué términos, que nos responda Hitchcock.

En este libro que se llama *El cine según Hitchcock* (son entrevistas con François Truffaut) hay un momento en el que este Truffaut le pregunta acerca del famoso *Mac Guffin*. Entonces, dice, por ejemplo: “*En Foreign correspondent tenemos la misma situación que en The Lady Vanishes, pero bajo forma masculina: se trata del viejo político holandés que posee un secreto...*” ¿Qué secreto posee el viejo político holandés? No se sabe, nunca se sabe. Solo que posee un secreto. Y es en función de la posesión de eso —que a nivel de lo que se puede saber es nada— que se desarrolla toda la trama, el suspenso.

Entonces, dice, le pregunta Truffaut:

F.T. ¿El señor Van Meer, el hombre que conoce la famosa clausula secreta?

A.H. La famosa clausula secreta [Del caso del viejo político holandés], era nuestro «Mac Guffin». ¡Tenemos que hablar del «Mac Guffin»! [es lo que yo les digo a ustedes: en este momento tenemos que hablar del Mac Guffin.]

F.T. El «Mac Guffin» es el pretexto, ¿no? [le dice Truffaut]

A.H. Es un rodeo, un truco, una complicidad, lo que se llama un «gimmick».

No sé exactamente lo que es un «gimmick». Pero entiendo que se trata de un ardid, un truco, una trampa. El *Mac Guffin* es el recurso argumental, instrumental, fundamental de Hitchcock. Cualquiera de sus películas siempre estaban ordenadas, por lo que unía, lo que determinaba el desarrollo de la trama, eso era el *Mac Guffin*. Quiere decir, un secreto que no se sabía qué era.

Podemos, por ejemplo, figurarlo materializado en un baúl, en un portafolio, si se trata de documentos. Por eso, les dije la vez pasada que en el cuento “El álbum” de Onetti hay un baúl que representa bien, materialmente, lo que puede un objeto que guarda algo que no se sabe qué es, en el caso que permanezca cerrado. Por eso en “El álbum” aparece un baúl, donde se descubre qué es lo que hay; entonces, el descubrir que hay en ese baúl, que pertenece a una mujer que seduce a un joven y, en determinado momento, esta mujer se marcha de la ciudad, se va dejando en el hotel un baúl, y el joven, después de que esta mujer se va —baúl que deja como una prenda de un pago que no había realizado— lo abre y ahí descubre que había una serie de objetos, ya no se mantiene ningún secreto. Se sabe qué hay. Entonces dice, bueno, el hecho de descubrir qué hay adentro del baúl, cierra. Un baúl abierto cierra, y un baúl cerrado abre, es decir produce otra narración. Y un baúl cerrado deja abierto, mantiene el secreto acerca de lo que contiene. Sería conveniente, siempre que en una novela que se precie de tal, el baúl siempre permanezca cerrado y nunca se sepa qué hay ahí, de manera tal que a esa narración permita seguir otra narración. Que es un poco lo que ocurre en un análisis, las sesiones, etcétera.

Entonces, dice “¡Tenemos que hablar del «Mac Guffin»!” nosotros con ustedes tenemos que hablar de nuestro *Mac Guffin*. Dice:

Bueno, esta es la historia completa del «Mac Guffin». Ya sabe que Kipling escribía a menudo sobre los indios y los británicos que luchaban contra los indígenas en la frontera de Afganistán. En todas las historias de espionaje escritas en este clima, se trataba de manera invariable del robo de los planes de la fortaleza. [No se sabían cuáles eran los planes de la fortaleza. Había un robo respecto de los planes de la fortaleza que nunca se revelaban cuáles eran] Eso era el «Mac Guffin». «Mac Guffin» es, por tanto, el nombre que se da a esta clase de acciones: robar... los papeles —robar...los documentos—, robar... un secreto. [la idea de sustracción] en realidad, esto no tiene importancia [lo que contienen esos papeles] y los lógicos se equivocan al buscar la verdad del «Mac Guffin» [dice, son unos pelotudos que pretenden saber cuál es la verdad. La verdad sería el sentido de lo que contiene aquello que es secreto]. En mi caso siempre he creído que los «papeles», o los «documentos», o los «secretos» de construcción de la fortaleza deben ser de una gran importancia para los personajes de la película, pero nada importantes para mí, el narrador.

Entonces, hay una doble dimensión del secreto. Porque una narración consta de un narrador, los personajes y el contexto en el que eso se desarrolla. Entonces, hay una doble dimensión del secreto: un secreto que transcurre entre los personajes, y un secreto incluso para el mismo narrador, que quizás no sabe algo que le permite desarrollar una narración.

Y ahora, conviene preguntarse de dónde viene el «Mac Guffin». Evoca un nombre escocés y es posible imaginarse una conversación entre dos hombres que viajan en un tren. Uno le dice al otro: «¿Qué es ese paquete que hay colocado en la red?» Y el otro contesta: «Oh es un “Mac Guffin”». Entonces el primero vuelve a preguntar: «¿Qué es un “Mac Guffin”?» Y el otro: «Pues un aparato para atrapar a los leones *en las montañas de Adirondaks.*» *El primero exclama entonces: «¡Pero si no hay leones en Adirondaks!» A lo que contesta el segundo: «En ese caso, no es un “Mac Guffin”».*

Esta anécdota demuestra el vacío del «Mac Guffin» ... la nada del «Mac Guffin». [Ojo, sin ese vacío y esa nada, sin ese recurso argumental no hay guion posible].

F.T. Es divertido... muy interesante

A.H. Un fenómeno curioso que se produce invariablemente cuando trabajo por primera vez con un guionista es que tiene tendencia a poner toda su atención en el «Mac Guffin», y tengo que explicarle que no tiene ninguna importancia.

Es nada, es lo que podríamos llamar **una nada que actúa**, una nada instrumental. Ese vacío, esa nada, la consideramos en el psicoanálisis, como objeto causa. La función de la causa. Es lo que va a responder a la pregunta de por qué tal cosa. En el lugar del por qué —en general— se tiende a encontrar sentidos vinculados al reproche y a la culpa atribuida a los padres: “porque mi madre”, “porque mi abuela”. En realidad, en el lugar del por qué, hay nada. Que es exactamente lo que el *Mac Guffin* representa.

En un momento le pregunta Truffaut:

F.T. Podría decirse que no solo el «Mac Guffin» no necesita ser serio [porque no es serio en el sentido que es una nadería], sino que, además, es mejor que sea irrisorio, como la cancioncilla de *The Lady Vanishes*

A.H. De acuerdo. Finalmente, el «Mac Guffin» de Treinta y nueve escalones es una fórmula matemática en relación con la construcción de un motor de avión, y esta fórmula no existía sobre el papel, ya que los espías se servían del cerebro de Mister Memory para transportar el secreto y sacarlo del país mediante una gira de «music hall».

Quiere decir, ¿qué era eso? Una fórmula, ¿y qué fórmula? Ninguna. No era una fórmula que estuviera escrita siquiera, estaba en la cabeza de unos comediantes que... bueno.

Entonces, “A.H: Tiene razón en general, pero lo que importa es que he conseguido aprender a lo largo de los años, que el «Mac Guffin» no es nada.” Les digo que

Hitchcock era un gran lector. Porque ustedes van a encontrar los antecedentes del cine de Hitchcock, desde el cine no sonoro hasta el cine sonoro, el paso de Inglaterra a Estados Unidos, a Hollywood, y todo lo que desarrolla siempre está fundado, o tiene una apoyatura en muchas lecturas de los clásicos y los no clásicos que tenía Hitchcock que era un gran lector. Bueno, entonces dice:

A.H. Tiene razón en general, pero lo que importa es que he conseguido aprender a lo largo de los años, que el «Mac Guffin» no es nada. Estoy completamente convencido, pero sé por experiencia que resulta muy difícil convencer a los demás.

Mi mejor «Mac Guffin» —y, por mejor, quiero decir el más vacío [fíjense al punto que llega, el que funcionaba mejor, el más vacío] el más inexistente, el más irrisorio— es el de *North by Northwest* (Con la muerte en los talones). Es un film de espionaje y la única pregunta que se hace el guion es la siguiente: «¿Qué buscan estos espías?». Ahora bien, en la escena que tiene lugar en el campo de aviación de Chicago. El hombre del Servicio de Inteligencia Central se lo explica todo a Gary Grant, que entonces le pregunta hablando del personaje de James Mason: «¿Qué hace?» Y el otro contesta: «Digamos que es un tipo que se dedica a importaciones y exportaciones. —pero ¿qué vende? — ¡Oh!... precisamente secretos de gobierno» [¿qué vende? Nada. Ustedes no alcanzan a apreciar que hay cierto ingenio y cierta brillantez en esta respuesta. Respuesta que digamos está asociada a cómo construye el guion] Ya ve que en este caso redujimos el «Mac Guffin» a su expresión más pura: nada. [Y se lo vuelve a repetir, nada. Como diciendo, Truffaut ya te lo dije].

Entonces este Truffaut le dice —a ver si entendió— “Nada concreto”. Como cualquiera de nosotros en algún momento podemos demandar: “a ver, a ver, quiero llevarme un sentido hoy, porque quiero avanzar”, “tengo que llevarme a algo”.

Piglia —en los términos de la crítica literaria— va a desarrollar dos tipos de causalidades. Una causalidad que llama realista y una causalidad ficcional. La hipótesis va a ser que cualquier causalidad ficcional, quiere decir, que se inventa, se crea, y no tiene que corresponderse a ninguna cosa de la realidad, siempre se

va a apoyar en algún elemento real, en otros términos, verdadero. Cuando en realidad demandamos algo concreto, tangible, sabemos que se trata en la perspectiva de la verdad de “nada”.

Por eso Lacan dice muchas veces, irónicamente, que se trague la nada. Hace todo un trabajo acerca de la nada, incluso distingue lo que es **el nada**, como un objeto, de **la nada**. Hay toda una historia de la nada. Ahí está, vamos a agregar ese libro, *Historia de la nada*, de Sergio Givone.

Volviendo a Hitchcock:

F.T. Nada concreto, si, lo que demuestra evidentemente que es usted consciente de lo que hace y que domina a la perfección los secretos de su profesión. [Lo está elogiando a él cuando se trata de que entienda en qué consiste el Mac Guffin] Este tipo de películas construidas entorno al «Mac Guffin», hace que ciertos críticos digan: Hitchcock no tiene nada que decir, y en ese momento, creo que la única contestación posibles sería: «Un cineasta no tiene nada que decir, tiene que mostrar».

Efectivamente, retengan estas cosas —porque estas no son clases, son simplemente disparadores—, pero esta cuestión de la relación entre “decir y mostrar” es algo que ha determinado un corte muy importante en lo que es el desarrollo de la enseñanza de Lacan. Por eso, los nudos es algo que se muestra, no es algo que está dicho, se manipula. Entonces, es algo que tiene mucho que ver con esto. Bueno, entonces, el *Mac Guffin* lo hemos saldado. Vamos a ver algunas otras cosas.

Retomemos el texto de Piglia. Dice que el concepto de secreto —citándolo a Deleuze— es una cuestión intrínseca a este tipo de género. Entonces, lo que importa es lo que es el secreto como tal, lo que es secreto en el corazón de una narración de este estilo. Ahí viene la definición de que el secreto actúa. Habría que decir, ¿cuáles son los alcances de “actúa”? ¿Cuál es la idea de acción?

Oyente: que tenga efecto

Gabriel Levy: Claro. Y el efecto, ¿con qué se vincula?

Oyente: Con la causa

Gabriel Levy: Fundamentalmente, que actúa significa causa.

Entonces dice, en este cuento “Los adioses”, el secreto es algo que nos está destinado, ¿a quién? Al lector. Y materializado en la famosa casa de las portuguesas.

Entonces dice, que en una narración del estilo de “Los adioses”, no se trata de interpretar —esa es una posición que tiene Piglia respecto de cómo lee un escritor— Reconoce tres formas de leer (eso está en una entrevista que se refiere a las formas de leer de un escritor) el énfasis está puesto en el hecho de que un escritor no interpreta el texto literario, sino que una de las maneras es ver cómo está construido y narrar lo que falta. Narrar lo que falta quiere decir que si, efectivamente, hay un sentido que la función del secreto mantiene, esa narración lo único que va a producir es otra narración que intente avanzar sobre ese secreto. Entonces, será una verdadera *nouvelle* aquella donde el sentido secreto queda —digamos— el secreto deja la narración abierta al sentido, y lo único que produce es otra narración. ¿En qué consiste otra narración? Las hipótesis, lo que se puede inventar, lo que se puede delirar, incluso, a propósito de ese sentido sustraído. ¿Me van siguiendo la lógica? Bueno.

Entonces dice, el secreto no es la interpretación de un sentido —en psicoanálisis lo mismo— la interpretación no es la interpretación de un sentido, pese a que hay una historia del psicoanálisis, incluso, una historia de cualquier análisis donde la cuestión va a transcurrir en la dimensión del sentido, nunca del sentido común. ¿Qué quiere decir? Que no hay sentido común. ¿Qué quiere decir que no hay sentido común? Quiere decir que una parte del análisis va a transcurrir en una dimensión semántica, pero de un sentido que no es común. Quiero decir que es un sentido que va a construir el mismo analizante; es un sentido, pero no es común.

Entonces, no quiere decir que no haya sentido, no hay **un** sentido como sentido común, no hay ni comunidad de deseo, ni un sentido común; quiere decir, trivial.

Entonces, diferencia entre secreto y enigma. El secreto más o menos vamos allanándolo. Son preliminares, dado que son muy numerosas las menciones al secreto.

El enigma, como “el dar a entender”, lo vincula con el investigador. El investigador es un descifrador de enigmas. Una de las mayores representaciones modernas de la figura del lector es el detective privado del género policial. No es alegórico; se refiere a leer palabras impresas, escritas en un papel. Dupin mismo se lo presenta como un hombre de letras, un bibliófilo. Justamente ese rasgo como lector es lo que lo define, tanto en su figura como en su función. Poe inventando una nueva figura, inventa un género, cuya clave es la invención del detective.

En el caso de la novela policial es el detective. Piglia va a decir, Edipo era un investigador. ¿Qué enigma quería develar Edipo?

Oyente: el de la esfinge

Gabriel Levy: sí, el de la esfinge. Pero la investigación, ¿en qué estaba planteada? Vamos a volver a ver *Edipo en Colono* si no... Bueno.

Oyente: el crimen

Gabriel Levy: claro. Un crimen. Solo que se encuentra que el criminal es él mismo. Después bueno, la esfinge, la quimera, son figuras que representan el enigma, el oráculo.

Entonces, en el género policial el detective, el investigador tiene como función descifrar un enigma que otro va a plantear, que otro construye, en la misma narración.

Acá en “Los adioses” hay un narrador que es al almacenero y unos auxiliares de narradores, que son el enfermero y la mucama, que le aportan información, van trayéndole elementos que complementan al narrador. Hay algunas cosas que son

verdaderamente extraordinarias y que hacen mucho a la lógica pueblerina. ¿Todos leyeron “Los adioses”?

Oyentes: Sííííí.

Gabriel Levy: Porque si no voy a hablar en el aire. Bueno. Podríamos decir. ¿Con qué lee el almacenero?

[intervención inaudible]

Gabriel Levy: claro. Hay un basquetbolista que llega como forastero a un lugar que supuestamente es un lugar, un pueblo de provincia, donde todo indica, se deduce perfectamente, que la gente va a curarse de tuberculosis.

Entonces está el almacén, el hotel (que es el sanatorio), la casa de las portuguesas, el correo. Entonces, aparece este personaje me refiero al basquetbolista que despierta una intriga. Un personaje al cual visitan dos mujeres, una mayor y una joven. Hay una serie de cartas. Se va deduciendo que el tipo ha sido un famoso basquetbolista, etcétera. Se van tejiendo conjeturas acerca de este intrigante personaje. Lo mismo que ocurre en cualquier comarca: viene alguien que no es de la comarca y se empiezan a establecer conjeturas acerca de él: “¿Y este quién será?, ¿a qué se dedicará?” Si es lindo, bueno, las chicas van a posar su mirada sobre él. En este caso, se deduce que lo visitan dos mujeres, una joven y una mujer bastante mayor que la joven en cuestión. Entonces, inmediatamente, se empieza a conjeturar qué tipo de cosas vinculan a esas mujeres con este recién llegado forastero.

Obviamente las conjeturas que el narrador va estableciendo, conciernen al plano sexual. Eso es un ejemplo de la pregunta sobre el secreto y el coito, sobre la relación sexual. ¿Qué tipo de relación vincula a estas mujeres con este personaje? Entonces, todas las conjeturas, del narrador, consisten en imaginar relaciones amorosas, que tipo de lazo los vincula, primero se piensa que la joven es la amante y la otra, la esposa, por ejemplo.

Entonces, una cuestión muy importante. Piglia llama prejuicios, al imaginario que determina las hipótesis que establecen respecto del basquetbolista. Obviamente el

almacenero, va a leer a partir lo que ve, y de lo que no ve, lo que le cuentan, la mucama, el enfermero, —está ciego respecto de muchas cosas—, dicho más precisamente lee con su fantasma. Los fantasmas o lo que llamamos prejuicios son la manera de cubrir el enigma que suscitan las relaciones de otro, con aquellos que imaginamos como partenaires, en este caso el basquetbolista con esas dos mujeres. Después se deduce que una de las mujeres es la hija.

Entonces el narrador, el almacenero, va a cubrir, va a leer aquello que no sabe, con el fantasma. Fantasma significa —para el caso los prejuicios pueblerinos— es intentar cubrir el enigma que suscita la relación que hay entre dos; para el caso, el basquetbolista y esas dos mujeres que lo visitan. El fantasma siempre va tender a hacer copula. Me estoy refiriendo obviamente a “Los adioses”, donde incluso en un determinado momento, una vez que se constata que una de las mujeres es la hija, y el personaje se recluye con ella en la casa de las portuguesas, donde muere, una de las suposiciones es que tenía una relación incestuosa con la hija. Pero siempre el fantasma, o sea la manera de leer del narrador, va a intentar hacer relación. Y el enigma es lo que va a romper cualquier idea de relación. Hoy no vamos a tener tiempo porque hay que desarrollar la novela.

Entonces, es lo que podríamos llamar la vida pública, los prejuicios pueblerinos, no son otra cosa, que la puesta en escena de fantasmas compartidos.

En psicoanálisis hay una afirmación que dice “que la verdad tiene estructura de ficción”, Piglia acá va a —no solamente acá, en *Crítica y ficción*— va a fijar posición acerca de lo que es la ficción. Entonces ¿Qué quiere decir que la verdad tiene estructura de ficción? ¿Cuál es la definición que da Piglia de ficción? Dice que la **ficción significa desacomodar lo cotidiano.**

Hay muchos discursos que consisten en un análisis realista, quiero decir, que rechazan la ficción. Es decir, se alejan de lo que sería la estructura de la verdad. ¿Qué es? El informe. El informe semanal, es lo más tedioso, lo más realista, anti-ficcional que conocemos.

Entonces, va a cubrir, lo cual es un intento —el relato del informe— un intento de obturar la dimensión de la verdad, que en el caso que el sujeto se deje llevar por la

ficción, desacomodar por completo lo cotidiano, podría tocar contingentemente. Me refiero a la verdad.

Miller por ejemplo dice que cuando alguien llega y dice “mmm no sé de qué hablar”, eso es fecundo, porque anticipa que puede aparecer algo sorprendente, inesperado. Pero, a su vez, alguien puede decir no sé de qué hablar e intentar llenar eso con un informe acomodado de lo cotidiano. Se puede cubrir “no sé de qué hablar” con lo que, en algún momento, Lacan llamaba “palabra vacía”: “Bueno... estoy preparando el viaje. Porque mi hija está en el sexto mes de embarazo y vive en Alaska. [Risas] Me compré una campera porque hace mucho frío. La semana que viene me voy a Mar del Plata”.

Es muy importante esta definición de ficción. Se los destaco por algo, es “desacomodar lo cotidiano”. Es incluso un arte —digamos así— del analista, que es deshacer lo cotidiano. No es fácil, no es sencillo. No es sencillo sin caer en una descortesía tal que el sujeto no lo tolere. La ironía es un recurso muy interesante como para producir estas cosas.

Después, va a tomar una definición de Deleuze que es monumental. Deleuze dice: “el que narra no es el que escribe, y el que escribe no es el que es”. Extraordinario, mejor definición de lo que es el sujeto dividido... entonces, cuando se dice que un analista lee es porque hay una función de lo escrito en lo dicho. Pero ahí viene la pregunta de ¿quién escribe? Porque si el que escribe no es el que es, entonces, la función de escrito en lo dicho —que es un cierto tipo de enunciación— ¿a quién le corresponde?, porque si el que escribe no es el que es, ¿quién es?, ¿quién escribe?

Vieron que Lacan se pregunta muchas veces ¿Quién habla? Eso —si siguiéramos un desarrollo— llegaríamos muy bien a precisar quién habla, a quién le habla, si habla solo, le habla a otro, bueno, no importa. Pero si el que escribe no es el que es hay una función de escrito que es posible de leer que no le corresponde al yo, al que habla. Y aparte, ¿qué significa una función de escrito en lo dicho? Se ve muy bien en relación a la homonimia: si yo digo “alta la vara, tengo muy alta la vara”, ¿qué escuchan ustedes?: “muy alta la vara”

[intervención inaudible]

Gabriel Levy: si, pero podría tratarse de otra cosa. “Alta la vara”, una cosa es lo dicho y otra cosa es lo escrito. Si yo digo “la avara”, cambia por completo y, sin embargo, suena igual. Porque la duplicación de esta “a” que solo se reconoce en lo escrito, en lo dicho no se reconoce “la-avara” ¿sí? Por ejemplo, “odiosa”, “¡oh! Diosa” ¿es lo mismo? Pero solo se puede reconocer en la diferencia entre lo dicho y lo que está escrito. Homonimia es la diferencia que existe entre lo dicho y a nivel de lo escrito va a tener una distinta función gramatical. Lo de el ejemplo de mi nieta —que mañana voy a ver si me enseña alguna otra cosa—. No la puedo hacer hablar últimamente, esta media chúcará. No, es tremendo. El otro día quise y no hay manera. Estaba no de muy buen humor, pero cuando está de buen humor... es muy sensible a las homonimias. ¿Les conté del chiste la vez pasada? Que están el cuchillo y el tenedor y va un tercero, entonces se supone que es la cuchara, entonces el tenedor y el cuchillo llaman a la cuchara: “cuchara, ¡cuchara!”. No responde. Otra vez, la cuchara no responde. Dicen parece que “no es-cuchara”. No es lo mismo, ¿qué es una “cuchara” a nivel de la sintaxis? ¿Fueron al secundario? [risas] “cuchara” y “escuchara”, ven tenemos un sustantivo y un verbo, que a nivel de lo escrito, cambia la sintaxis.

Esto es a propósito de la afirmación el **que escribe no es el que es**. Obviamente, acá se refiere a que el que escribe no es el que narra porque el que narra, en este caso, es el almacenero y, se puede decir, que Onetti es el que escribe, que a su vez no es seguro que Onetti, sea aquel que cree ser...

Bueno, entonces, dice Piglia —con esto termino porque estoy cansado— dice Piglia, que hay una, si el que escribe no es el que es —esto es fundamental en la crítica literaria y tiene mucho que ver con el psicoanálisis—, hay **una impersonalidad de la enunciación**. Quiere decir, la enunciación no se corresponde con la persona. Es como el antecedente, estrictamente, de cómo considerar la lengua o el inconsciente. Es impersonal, ¿qué significa?, ¿quién escribe? Hay algo escrito que el sujeto encarna, pero no es el sujeto. Es lo que Piglia llama impersonalidad de la enunciación.

Bueno, ya vimos “La secta del Fénix”. Si quieren decirme algo —más allá de la catarata de mails que voy a recibir a la manera de María Emilia— que vos agregaste el de Mark Twain, después lo vamos a comprar para la biblioteca.

Oyente: Gabriel, una pregunta, pensando en las novelas de Onetti, ¿hay una relación también entre secreto y muerte? Porque en muchos de los cuentos parte del misterio está vinculado con una muerte, con un enigma.

Gabriel Levy: sí, eso sería lo que Piglia considera como “los temas de Onetti”. Lo cual, quiere decir que el escritor también siempre escribe con su fantasma. Porque los temas de Onetti, bueno, la presencia de las prostitutas, el crimen, la muerte. Eso es lo que se puede considerar como los temas comunes en el desarrollo de la obra de cualquier escritor, en el caso Onetti. Tenemos esos temas.

... ¿Santillán?

[intervención inaudible]

Gabriel Levy: no, es lo que dice Piglia.

Santillán: pensaba que, justamente esta cuestión (...) es lo imposible de modificar porque el escritor que está escribiendo no conoce su enunciación. Entonces, (...)

Gabriel Levy: sí, siempre Piglia insiste mucho en que no es seguro que Onetti — Onetti mismo— sepa o tenga un sentido del secreto.

Santillán: Tal cual. Entonces, en ese sentido, hasta para sí mismo, esa enunciación es desconocida, hasta para sí mismo.

Gabriel Levy: porque hay una definición digamos de la narración que es que la narración lo único que produce es otra narración

Santillán: que a su vez es lo que lo causa al propio narrador en su narración, un secreto para sí mismo.

Gabriel Levy: sí, por supuesto. Como dice...bueno, no me acuerdo en este momento. No me acuerdo como lo dice Piglia, pero es eso. Que una buena narración, digamos, lo único que produce es otra narración. Que el secreto actúa,

quiere decir, lo no narrado actúa. Actúa es: causa el movimiento. Para el caso de una trama, de un relato hablado... "Lo de la secta de Fénix" es muy bueno, eh.

Oyente: creo que está en *Teoría de la prosa*, creo que es en un diálogo que cuando alguien (...) por una narración el que responde es con otra narración.

Gabriel Levy: sí, da el ejemplo del viajero en ese punto. Alguien viaja y le cuenta... siempre el viajero es una de las representaciones más auténticas en lo que es el narrador, intenta decir qué es lo que vio. Y el otro le contesta con otra narración: "cuando yo estuve en qué sé yo y qué sé cuánto". Por ejemplo, yo le cuento a mi nieta: "ayer di una clase con la gente", ella me dice: "que suerte que no estuve". No, un chiste..., pero claro responde con otra. Tiene mucho que ver con un ejemplo donde no hay ninguna comunicación. Uno habla y el otro habla de lo que habla.

¿Qué más? Bueno, la vez que viene es la última... son reuniones de pequeños puntos, esto es muy vasto, amplísimo. Si hay algún otro grupo, me escriben. Se trata, como les dije, de una comunidad de trabajo donde prevalece el deseo de cada uno. Obviamente, con alguna orientación. Lo único que se puede hacer es precisar un poco qué es lo que quiere investigar cada uno y orientarse un poquito en eso, nada más. Lo demás lo hace cada uno. Ya son grandes. Bueno, bien. ¿Nos vemos la próxima, entonces? Perfecto. Hasta la próxima. Buen fin de semana.