

Curso Breve

Interpretación y narración

Dictado por Gabriel Levy

Primera reunión

14-02-2020

Gabriel Levy: Buenas noches. Les doy la bienvenida a los que no conozco, aquellos que no concurren habitualmente, que por lo visto son muchos, en nombre de Colegio Estudios Analíticos.

En principio, este curso es en realidad —cómo les diría— inédito porque nunca hemos hecho un curso durante febrero. Con lo cual, teníamos actividades regulares como suele ocurrir en las instituciones y siempre empezábamos ritualizadamente en marzo. Entonces se me ocurrió —como dicen ahora— “tuve un impulso”, del cual en un segundo momento me arrepentí un poco, de proponer un curso en febrero. Un impulso... Cuando entré un poco en la vastedad de la cuestión dije: “¿dónde me metí con todo esto?” Y después de cierta conversación con mi nieta, me reconcilé con la idea y dije que sí, me decidí a hacerlo. Digo con ella porque es una nena de cuatro años, mi nieta... tremendamente —cómo les diría...— original.

Generalmente me asombran algunas cosas que inventa, me sorprende que a esa edad hable de esa manera. No podía entender cómo una nena de cuatro años podía inventar esas cosas. Entonces, como un abuelo descreído, no muy lúcido, le pregunté: “¿Antonia, de dónde sacaste esto ?, me responde 'del cerebro'. ¿Cómo del 'cerebro'? Sí, el 'cerebro'”. De allí, tuvimos una conversación sobre el “cerebro”. Me enteré de su teoría —bastante generalizada— que todos tenemos un “cerebro”; y que ya a los cuatro años localizaba un lugar donde podría surgir cualquier invento, cosas inverosímiles para esa edad. Dice: “vos, por ejemplo, tenés un 'cerebro'. María del Rosario tiene un “cerebro””.

Entonces, advertido del riesgo de que la mayoría de las personas en el futuro se dediquen a las neurociencias, me decidí a dictar este curso, dado que estamos en el psicoanálisis, hagamos algo porque si no... Así se justifica. Hagamos algo que demuestre, donde podamos argumentar que se trata del lenguaje y no del cerebro. Entonces eso me animó, me reconcilió un poco con el hecho de avanzar con este curso.

Por otro lado, también es asombroso el uso del lenguaje porque, tras cartón de esa conversación, también esta nieta, me dice que tenía una especie de adivinanza para contarme. Entonces, me dice “que están el cuchillo y el tenedor, aparece un tercer personaje: la cuchara. El tenedor y el cuchillo llaman a la cuchara, una vez ¡cuchara, cuchara! la cuchara no responde, otra vez: ¡cuchara! Nada. Entonces me dice: parece que 'no es-cuchara'”. Como ven, no es necesario ser muy sutil para advertir la presencia de la homofonía en los inicios del uso del lenguaje en los niños. Es un buen ejemplo de homofonía porque ustedes ven que “es cuchara” y “escuchara”, fonéticamente, no se pueden distinguir. La diferencia solo es perceptible a nivel de la escritura, “es cuchara” y “escuchara”. Cambia la función sintáctica y gramatical de los términos. En este caso se trata de un sustantivo y un verbo. Ustedes ven que hay una **función de escrito en lo dicho**, una diferencia que solo es perceptible al escribirla, que está presente pero imperceptible en lo dicho, es esa función de escrito lo que nos hace posible leer lo que se dice. De lectura y escritura, es de lo que vamos a hablar en este curso.

Voy a compartir con ustedes los antecedentes de esta propuesta: comienza con mi encuentro con Piglia, precisamente, con el texto que se llama *La forma inicial*.¹ En ese entonces empecé a leer algo de lo que hoy nos vamos a ocupar: el último capítulo que se llama “Secreto y narración”. Me pareció sorprendente y, como en otros casos, el texto me encuentra, soy tomado por el texto. Siempre consideré que los textos no se buscan, más bien nos encuentran, somos causados por ellos. No me ocurre con tanta frecuencia la experiencia de ser tomado por un texto, que se produzca cierto encuentro, cosa que sí ocurrió en este caso. Me pareció

¹ Piglia, R. (2015). *La forma inicial*. Argentina: Editorial Eterna Cadencia.

sorprendente e inmediatamente pensé que era un buen recurso para transmitir ciertas cuestiones del psicoanálisis, apoyarse en la crítica literaria, tal como la considera Ricardo Piglia.

Ahí me encontré con un cierto ejercicio de maestría, de su parte, me refiero a Piglia. ¿Qué significa un maestro? Bueno, el que efectivamente puede leer y transmitir con claridad una serie de cuestiones que no son nada sencillas tratándose de literatura, contando con la vastedad de la producción literaria, así como la variedad de la crítica literaria, a la retórica que eso exige, etcétera. Entonces, dije, la función que tiene este curso, más que nada, es hacer pasar algunos textos y si eventualmente algo de lo que comento les interesa, mejor.

El horizonte es el de una investigación que empieza hoy. ¿Qué significa? Que no puedo calcular a dónde puede llegar todo esto de antemano. Lo único que sé, es que me interesa. Es algo que despierta profundamente mi interés. No es fácil encontrar maestros y considero a Piglia un maestro (por la lectura, no lo he conocido personalmente).

Ustedes tienen una lista que dice bibliografía; en realidad, son textos de referencia². Son textos generales, hay otros que no he puesto en esta lista que después se los voy a comentar. Pero en principio los dos textos a los que me voy a referir hoy, y quizás la reunión que viene, es *Teoría de la prosa*³ que es también de Piglia y *La forma inicial*.

Bueno, no sé si alguno de ustedes ya habrá empezado a leer estos textos. ¿Pudieron ubicar de dónde sale el título? Quiero decir, dentro de *La forma inicial* hay un capítulo donde aparece “Modos de narrar”.

Oyente: el momento en el que se empezó a narrar

Gabriel Levy: ¿Cómo es tu nombre?

Oyente: María Petinelli

² adjunta a la clase

³ Piglia, R. (2019). *Teoría de la Prosa*. Argentina: Editorial Eterna Cadencia.

Gabriel Levy: Bien.

Efectivamente, el título *La forma inicial* surge de un capítulo (que no está numerado) que se refiere a los modos de narrar.

En “Los modos de narrar”, Piglia se ocupa mucho de la vinculación entre los modos de narrar y el lenguaje, los usos del lenguaje, como punto de partida. Entonces, vamos a hablar todo el tiempo de la cuestión del lenguaje. (De manera tal de evitar que en el futuro todos sean neurocientíficos y no intenten localizar en “el cerebro” cuestiones que provienen de otro lugar).

Entonces, la investigación. Vamos a trabajar de este siguiente modo: estas tres reuniones que simplemente van a tener una función de desencadenar, de motivarlos a que se encuentren con los textos libremente tal como ustedes los elijan. Y posteriormente, tratar de establecer algo así como una comunidad de trabajo.

Sumado al hecho de que es inédito un curso en febrero, voy a tratar de practicar el hecho de que podamos establecer una comunidad de trabajo. ¿Qué significa? Que los que están presentes, si quieren, pueden agruparse: tres, cuatro, cinco; me voy a reunir cada tanto con cada uno de los grupos y vamos a preparar informes. Informes, quiere decir, informes del estado de trabajo de cada uno que quiera en cada uno de los grupos. Solamente les voy a dar la perspectiva general que está cernida dentro este título “Interpretación y narración”. Los informes van a ser escritos y haremos llegar a todos los que participan en todos los grupos. Una comunidad de trabajo. Cosa que en verdad todavía no hemos practicado de este modo. Son inagotables las referencias a textos y para cada cuestión hay textos — digamos— específicos, pero puede haber otros que cualquiera de cada uno de los grupos pudiera aportar. Una comunidad de trabajo.

Para entrar directamente en tema, en relación a la crítica literaria vamos a ocuparnos, más que nada, a partir de Piglia, de la *nouvelle*. Es decir, la novela breve, donde se asienta el propósito de Piglia: ver qué relación existe entre el cuento y la *nouvelle*; la ruptura que existe en la historia de la literatura a partir de la aparición

de la *nouvelle*, y que tiene aristas de todo orden, en la que la aparición del género policial, por ejemplo, es una de ellas.

Bueno, la cuestión de los géneros literarios la vamos a considerar, a hablar de eso. Los géneros literarios nos permiten, a veces tangencialmente, a veces estructuralmente, vincularlos al psicoanálisis. O vincular esos géneros con el psicoanálisis a partir, en este caso, de la lectura de Piglia y, en otros casos, ya buscaremos las mejores referencias para encarar la cuestión de la comedia, por ejemplo, que tiene numerosas referencias en la enseñanza de J. Lacan. El año anterior nos ocupamos de algunas comedias de Moliere a propósito del tratamiento de la neurosis obsesiva. Particularmente, la comedia moderna; aunque la comedia moderna no va sin la referencia a la comedia antigua, al corte que se produce y al contexto en que la comedia moderna, cuyo representante mayor como sabemos es Molière, pero hay otros. Y efectivamente, es algo que toca muy directamente al psicoanálisis.

Vamos a trabajar con algunos términos. Estoy presentando los textos que tomamos como referencia de donde iremos desprendiendo algunos términos que se corresponden con algunas formas en las que se codifica la información en el interior de los cuentos. En primer lugar, la distinción que Piglia establece entre **secreto enigma y misterio**.⁴ Vamos a agregar el **suspense**, la **sorpresa** y la **sospecha**.

Ustedes ven que tenemos seis términos **secreto - enigma – misterio - suspense sorpresa y sospecha**. Por ejemplo, en relación al suspense vamos a tomar este libro, que es el libro canónico acerca de la cuestión, que es *El cine según Hitchcock* de Truffaut. Es una conversación entre Truffaut y Hitchcock, entrevistas, y de allí se pueden desprender algunos comentarios interesantes. Y después, estos dos libritos que son *Hitchcock por Hitchcock* y *Nuevamente Hitchcock*, particularmente referidos al **suspense** dado que era reiterada la demanda que se le dirigía, responder acerca de qué es el **suspense**.

⁴ *Op cit.*, Cap. "Secreto y narración". (pp.249-260). En *La forma inicial*.

También tenemos una función del **suspense** y la espera o expectativa correlativa, que concierne a la práctica analítica. En algún momento —no pude volver a ubicar la cita—, en algún lugar, Jacques-Alain Miller se pregunta: “¿Por qué un análisis transcurre bajo la forma de sesiones?”, ¿dónde está eso?

Oyente: En *La erótica del tiempo*.

No estoy seguro, si bien *La erótica del tiempo*, que es un texto de J.-A. Miller publicado en el 2003, también será una de nuestras referencias. No crean que va de suyo el hecho que un análisis transcurra en sesiones. Porque ustedes no vivieron un tiempo donde reinaba la psicoterapia y existían lo que llamaban “las prolongadas”; ¿alguien sabe en qué consistían las prolongadas? Claro, son jóvenes ustedes. Las prolongadas consistían —como un ejercicio de la psicoterapia— en reuniones grupales, que duraban horas o días completos en sesión, en las que no se sabía si era una orgia, un fogón de corazones abiertos, una abreacción generalizada, un complemento de las sesiones de psicoterapia individual o una mezcla rara de todo eso. El hecho es que las llamaban prolongadas. Bueno, el psicoanálisis no tiene nada “de prolongadas”. Hay una razón lógica y estructural que determina que se desarrolle en sesiones. Y efectivamente es un hecho obvio que si alguien lleva adelante un análisis durante cierto tiempo, años, visitando una y otra vez al analista, eso debe responder a alguna razón que hace que el analizante vuelva una y otra vez, y quede suspendido entre el corte y la escansión que se produce entre una sesión —que es una cuestión con el tiempo— y otra. En el caso que no experimente esa **espera**, donde por así decirlo quede suspendido durante el lapso de tiempo que corresponde entre una sesión y otra, si eso no se produce, difícil que pueda analizarse. Quiero decir, que hay un suspense que es muy particular. Es decir, que el **suspense** es una cuestión esencial a la práctica del psicoanálisis.

Entonces, ¿qué vamos a ver? Cuestiones generales de la interpretación y la narración y, simultáneamente, la cuestión de la interpretación en psicoanálisis que es un tema que me ha interesado siempre. Pero intentaré encararlo guiado por el ideal de la maestría; es decir, con cierta claridad y cierta simpleza.

La referencia que vamos a tomar para la interpretación en psicoanálisis es esta revista, la *Revista Lacaniana* N° 25 que se llama *La palabra que hiere*, donde hay un texto de Jacques- Alain Miller que se llama “La palabra que hiere”, precedido por una pregunta: ¿hay reglas para la interpretación? Obviamente no las hay; en el caso que las hubiera sería una técnica. Siguiendo a Miller, la interpretación no se trata de una técnica sino de una **ética**. Sabemos que el psicoanálisis nace en un contexto donde la interpretación estaba como fondo y contexto de su práctica. Es decir que el analista sabe que su práctica tiene como perspectiva, siempre, la interpretación. Por eso, así nace y esa es un poco la ficción sin la cual nadie emprendería un psicoanálisis.

Vamos a ver este texto y otro, que no está en la lista, que se llama *La interpretación al revés*. De todos estos textos y de los que aparecen en la lista de referencias trataremos de tener un ejemplar en la biblioteca. Ustedes pueden hacer uso y abuso de la biblioteca. Es un tipo de abuso permitido, incluso recomendable.

Vamos a trabajarlo en tándem con otro texto que se llama —esto le agradezco a Ana Santillán que me ha regalado este libro que estuve buscando— *La escritura y el arte nuevo de la sospecha*— particularmente, un texto de Sonia Mattalía que se llama “La ficción paranoica: el enigma de las palabras”.

Ustedes ya pueden intuir que si, efectivamente, el psicoanálisis nace sobre ese fondo de la interpretación, la cuestión paranoica, en el sentido de ser interpretado, ya les tiene que producir cierta resonancia. Incluso, la cuestión de la interpretación llamémosle “salvaje”. Cualquier graduado de psicología sale con un *furor interpretandis*, entonces toma como objeto a cualquiera, a alguien de la familia, en una reunión social, por ejemplo, a algún partenaire y les destila interpretaciones. Imagínense que eso tiene que producir una paranoia, necesariamente, y tiene como efecto no querer saber absolutamente nada ni con los psicólogos, ni con los psicoanalistas, ni ninguna cosa que pueda oler a tufillo de algo *psi*.

Y después vamos a tomar un texto, que ya tomamos acá, de Miller, que se llama *La transferencia negativa*. Eso fundamentalmente para ver la relación que existe entre **la sospecha y el saber**.

No pretendo abrumarlos con los textos de referencia, pero vamos a centrarnos en *La forma inicial* y *Teoría de la prosa*. Las referencias literarias son abundantes, amplias y, efectivamente, lleva mucho tiempo poder ocuparse de cada una de ellas, pero la referencia central para apoyarse en el tipo de narración que es la *nouvelle* —la novela corta— es Onetti.

Hoy nos vamos a ocupar particularmente del capítulo último de *La forma inicial*, “Secreto y narración” y una referencia, así muy lateral, a “Los modos de narrar” y a los primeros cuatro capítulos de *Teoría de la prosa*, que tengo ya establecidos con anotaciones, donde hay innumerables referencias a lo que es el secreto.

¿Qué es un **secreto**? Ahora vamos a hablar de eso y dejemos, por un instante, a Piglia, ¿Qué es un **secreto**?

Oyente: Algo que alguien sabe y no lo dice

Gabriel Levy: ¿Quién habla?

Oyente: Analía

Gabriel Levy: Bueno, tiene sus variables la cuestión del secreto, pero no hay manera de considerar cualquier secreto por fuera de lo que podemos llamar el campo del **saber**. Algo que alguien sabe y no dice, de allí la expresión “guardar un secreto”. De ahí viene *secrétaire*, ¿alguno tuvo un *secrétaire*?, ¿saben, etimológicamente, de dónde viene *secrétaire*?, ¿cómo es la historia de ese mobiliario? Bueno, todas son cuestiones... alguien puede, por ejemplo, hacer un informe sobre la historia del *secrétaire*.

Yo tuve un *secrétaire*; bah, tuve, más bien conocí ... estaba en la casa de mi abuela. Un *secrétaire*. Me fascinaba el *secrétaire*. Es un tipo de mueble que tiene una historia, donde se guardaban cartas comprometidas respecto de la vida amorosa o tenía un sector —digamos— oculto..., incluso es un tipo de objeto que tiene por así decirlo, una dignidad, una categoría especial como objeto mueble, incluso cierto rasgo “aristocrático”, lo que significa separado de lo común, de lo ordinario.

Lo que quiero establecer es esto: el psicoanálisis —y esto se los puedo garantizar— con estos dos términos se puede organizar cualquier cuestión que queramos tratar, que es el **saber y la verdad**.

Obviamente, la cuestión del **secreto...** bueno..., pero no interesa tanto la cuestión de “**un secreto**” sino de “**el secreto**”, como tal. Fíjense que uno puede hablar de un secreto, ese que alguien sabe y calla, guarda, y de lo que **es secreto**. Esa es una diferencia que hace Piglia. Eso aparece en Piglia. No es lo mismo “**un secreto**” que “**lo que es secreto**”. “**El ser secreto**” es un estatuto estructural del secreto que no tiene absolutamente nada que ver con un secreto en el sentido de un contenido oculto. Lo que es secreto —ahora vamos a hablar de eso— que no es lo mismo que el secreto; quiero decir, que esto es una dimensión estructural del secreto. ¿Cómo define Piglia la cuestión del secreto? A la compañera italiana...

Oyente: ¿A mí?

Oyente: como un lugar vacío

Gabriel Levy: No. Bueno no importa. Ustedes no tienen la obligación de haber leído a Piglia. Yo tenía la obligación porque tenía que hablar de eso, pero después el trabajo es de ustedes, cada uno lo toma por donde quiere.

Gabriel Levy: No inventen... es una definición

Oyente: es el sentido sustraído

Oyente: un vacío de significación

Gabriel Levy: Esa es una. No es la manera más económica de definirlo, ahora lo vamos a ver. No sé cuántas hay, pero acá en *Teoría de la prosa*, tengo por lo menos cuarenta menciones, sesenta, al secreto.

El secreto y esta es la definición de Piglia es: **un sentido sustraído**, reemplacemos sentido por saber, y tenemos **el secreto es un saber sustraído**. Me parece que el término **saber** es más adecuado al desarrollo que pretendo hacer. A su vez, el

saber es un término que funciona como operador; nos permite operar con aquellos términos que destaque al principio entre los cuales está el **secreto**. Lo que quiero es que ustedes perciban que un término que nos permite tratar con todas estas cuestiones es el **saber**. ¿Por qué me conviene? Porque el saber es algo que concierne directamente al psicoanálisis y, efectivamente, sin eso no se puede establecer ninguna precisión respecto de la crítica literaria. Tenemos entonces, el **secreto como “la sustracción de un saber”**. Eso puede, obviamente, alcanzar tanto a un secreto como lo que es secreto, que es a lo que quiero llegar.

Por ejemplo, si nos preguntamos ¿qué es la lengua? Bueno, la lengua lo que llamamos la lengua materna, en la que nos formamos, en la que entramos al lenguaje por la lengua, la lengua, conlleva en sí un secreto... Un secreto, pero en el sentido de lo que es secreto. Quiere decir que, ya la lengua misma, sustrae un saber que es imposible de alcanzar.

Todavía estamos con las referencias. Para ese tema, vamos a tomar un texto de Jacques- Alain Miller que está en la revista *Mediodicho* N° 32 que se llama “Cosas de familia en el inconsciente”. Entonces, Miller se pregunta, por ejemplo, qué es una familia, cómo se compone una familia, cómo lo considera el psicoanálisis. Y después se pregunta, ¿qué es lo que determina los lazos familiares?, ¿La familia está unida por lazos sociales, legales, obligaciones, etc.? Dice, no. Y esta es la hipótesis que va a embragar una cosa con la otra: “la familia está esencialmente unida por **un secreto**”, dice. Está unida por un **no dicho**. Se pregunta qué es ese secreto, qué es ese no dicho. Entonces, para que adviertan que hay algo de lo que es secreto, que es imposible de saber y que sin eso no habría ninguna posible transmisión de la lengua.

Pasemos al título del curso: “Interpretación y narración”. Vamos a hablar muy genéricamente de la interpretación: ¿qué se entiende por interpretación? Tenemos dos definiciones genéricas (nosotros vamos a ir de lo general a especificar, cada vez más, qué entendemos por interpretación). ¿Cuáles son las dos cosas más generales que se entienden por interpretación? como **lectura o como traducción**.

Hay un texto que se llama *Rutas de la interpretación* que es de Wolfgang Iser. Es simplemente una excusa para que puedan ir orientándose en relación a las cosas más generales de lo que se entiende por interpretación. Lectura y traducción, muy bien.

Las cuestiones más generales de la interpretación no pueden prescindir del intérprete. Quiero decir, que no se puede independizar la definición de la acción de interpretar. Así empieza el psicoanálisis. Freud era un interpretador. La obra mayor es *La interpretación de los sueños*. ¿Qué significa interpretar (en el sentido más general del término interpretación)?

Oyente: traducir

Oyente 2: darle un sentido

Oyente 3: es como si hubiera un sentido que no está explícito en lo que se dice y busca ese sentido

Gabriel Levy: ¿Qué es el sentido?

Oyente: el sentido sería un argumento

Gabriel Levy: No quiero ponerte incómoda, pero el sentido no es un argumento, necesariamente, aunque cualquier argumento por supuesto, es también un sentido... Son términos que usamos, pero no es tan sencillo definirlos. Tenemos el término sentido, que lo usamos para referirnos a cosas muy distintas: como orientación, cuando hablamos por ejemplo del sentido de una calle; el sentido común, que como sabemos es el peor de los sentidos; de la fisiología, el sentido de gusto, del olfato, es decir, los órganos de los sentidos, al campo psicológico, como la sinceridad de un sentimiento. Sentido, de un modo muy general, lo usamos como equivalente a significado. Distintas disciplinas se han ocupado de distinguir el referente de un signo de su significado o sentido; en términos de Frege, lógico alemán, la distinción entre el referente de un signo (*Bedeutung*) y su sentido (*Sinn*).

Volviendo a la definición del secreto, tenemos un **sentido** sustraído; un sentido es darle un significado a algunas cosas, que suponemos ocultas en el secreto.

Volviendo a la interpretación, nunca podemos prescindir del intérprete, que en principio tenía la función de comprender algo que no se entendía, por ejemplo, los onirocríticos.

En principio interpretar, por ejemplo, un texto es lo opuesto a representar algo. Por ejemplo, explicar algo no es lo mismo que representarlo. Alguien puede cuando habla tirado en diván representar algo, representar sus propias cuestiones. Por ejemplo, dice: “el estado de cosas es este”, y no interpreta nada. Está exponiendo algo representando un estado de cosas, que es el propio sujeto, pero esa es una manera de hablar, que no supone necesariamente interpretar algo.

A mí me gustó algo que encontré: “**interpretar un texto** —significa en una de las acepciones que encontré— **es hacerlo de uno**”. Es decir, interpretar un texto es hacerlo suyo. Qué es lo que pretendo como objetivo de este curso. No les puedo enseñar, por supuesto, lo que ya está mejor dicho por Piglia; me interesa simplemente hacerlo pasar, si quieren, transmitirlo.

Entonces interpretar es —es importante esto— es aprehender (con h). **Aprender es hacerlo de uno**. Por ejemplo, el estilo de Piglia es una manera de hacer suya, para el caso, la obra de Onetti, porque es el Onetti de Piglia, con todas las interpretaciones que supone eso.

Y después, hay otra condición —estas son cuestiones generales del término interpretación—, interpretación tiene una condición que es que **transforma algo en otra cosa**, y en el que al intérprete siempre se lo considera como un mediador. Por ejemplo, entre un texto y el lector.

El término que a veces es equivalente con el de interpretación, y es solidario, es el de hermenéutica. ¿Qué es la hermenéutica?, ¿de dónde viene? Tiene que ver con la exégesis de los textos y nace, particularmente, de los textos bíblicos.

Pero tratándose del psicoanálisis, una pregunta primera, bien puede ser ¿quién interpreta? Les pregunto..., —nadie del auditorio responde—

“Me resulta fácil decirles por qué. Si me viera llevado a sostener ante ustedes algunas palabras sin encontrar más apoyo en su asistencia que su silencio, tendría la sensación de hacer el gesto de la sembradora. Pero no porque ustedes estén en fila se abren surcos y las semillas están seguras de encontrar un terreno donde brotar. Por eso me gustaría que algunas de las personas que se escalonan en este auditorio tengan la amabilidad de plantearme una pregunta.”⁵

Bueno, ¿Quién interpreta? Nosotros vamos a llegar a ese punto, porque a partir de la simple pregunta de quién interpreta podemos hacer todo el desarrollo de lo que es... tomando en cuenta que no hay una doctrina de la interpretación, ni es un concepto, pero sabemos que tiene una función, hablaremos de la función de la interpretación en psicoanálisis. Entonces, ¿quién interpreta?, ¿qué posibilidades tenemos?, ¿cuántas posibilidades tenemos?

Oyentes: dos, tres

Gabriel Levy: El analista, desde ya les digo: errado. El analista no está ahí... el analizante, acaso... hay que ver cómo funciona eso... ya vamos a llegar. Estamos hablando de cuestiones generales sobre la interpretación. Voy a abreviar. La hermenéutica. Bueno, desde ya la interpretación en psicoanálisis excluye la posibilidad de considerarla una hermenéutica. Dejémoslo ahí, por el momento.

Hablemos un poco de narración, ¿qué es una narración?

Oyentes: un relato

Gabriel Levy: Es un relato. A medida que avanza el sentido, el concepto moderno de narración significa, por lo menos genéricamente, relato. Después, tiene muchas variaciones. Algunos piensan que la narración se reduce al acto de enunciación,

⁵ Señala un cartel que está en el salón y lee ese párrafo, que corresponde a un fragmento del texto *Mi enseñanza*, de Lacan, del apartado *Mi enseñanza, su naturaleza y sus fines*. (p.80).

pero —yo les digo— el acto de enunciación, ¿qué es la enunciación? Que no hay narración si no hay efectivamente un acto de enunciación. Quiero decir, la posibilidad de que un texto sea leído; que de los enunciados uno pueda desprender un decir que no es exactamente el enunciado mismo, eso es lo que da la posibilidad de narrar.

Ahora vamos a ver, vamos a seguir con la cuestión del capítulo de Piglia acerca de “Los modos de narrar”, que es extraordinario. Bueno, a su vez, hay muchos tipos de narraciones. Piglia reconoce en principio dos grandes modos de narrar, que han construido en cada caso sus propios héroes. Uno es el Ulises de *La Odisea* de Homero, inaugura la gran tradición del viajero, del errante, del que abandona su patria. Incluso, tenemos allí una narración dentro de la narración. Quiero decir, está lo narrado por Ulises y la narración del Ulises. Bueno, hay muchos tipos de... quiero decir, cuando Ulises narra sus aventuras respecto de la posibilidad, de la nostalgia por la vuelta a la patria es un tipo de narración dentro de la narración, que es el Ulises de Homero. Es el ejemplo canónico que se da respecto de lo que es la narración, incluso como destaca Piglia, encarna una metáfora de la construcción de la subjetividad. Luego tenemos el otro héroe de la subjetividad, la gran figura que es Edipo.

Bueno, algunos superponen narración a discurso o enunciación, pero eso dejémoslo.

Bueno, *Teoría de la prosa*, ¿qué se entiende por prosa?

Teoría de la prosa, ¿qué es la prosa? La prosa es un cierto tipo de narración. La prosa es todo aquello que no es verso.

[Inaudible]

La prosa es todo aquello que no es verso, no verso en el sentido vulgar... Bueno, entonces, ahora vamos a lo que yo les prometí que es hacer pasar a Piglia y en la medida en que lo haga pasar, vamos comentando las cosas. Voy a tomar el capítulo de *La forma inicial* que se llama “Modos de narrar”, que es extraordinario.

Los maestros se definen por su claridad, es decir, son claros y nunca se pierde lo que es la concepción estructural de muchas cosas. Quiere decir que la claridad no supone pérdida de precisión.

Alguien me puede acompañar, si lo ha leído, qué plantea Piglia en “Modos de narrar”: dado que se trata de narración, ¿de dónde parte? Parte de los usos del lenguaje, donde la experiencia de la narración, es por supuesto, uno de los tantos usos posibles, y es una experiencia que nos es común. Quiero decir, él dice que la vida cotidiana, cuando usamos el lenguaje todos los días, nosotros realizamos una operación donde narramos, todos somos narradores: hemos ido a tal lugar; contamos dónde fuimos; el otro agrega una narración a otra narración: “pero cuando yo fui, vi tal otra cosa”. Quiere decir que narrar y los usos del lenguaje son prácticamente la misma cosa. O cualquier capacidad que podamos tener digamos fantástica porque se puede narrar algo que no se corresponde, absolutamente, con ninguna realidad. Por ejemplo, las invenciones de mi nieta. Entonces, en ese sentido, vamos a decir así, narrar supone un cierto desciframiento de algún sentido de cosas vividas o no vividas o inventadas, que están presentes en cualquier conversación.

Entonces, en los usos cotidianos del lenguaje va a estar la base de lo que podemos llamar la alta literatura. Después, podemos ver si Onetti se corresponde o no a la alta literatura.

Tomé solamente un pequeño párrafo de un pequeño cuento de Onetti que se llama “El álbum” para poder transmitirles un poco su prosa. Ustedes más o menos, ¿conocen la prosa de Onetti?, ¿qué les pareció?, ¿les gustó? Bueno, ¿conocen la anécdota esa, de que el ideal era Henry James y que entonces él estaba charlando con otro y le dice: “¿quién carajo es este Henry James?” Y ahí empezó a escribir para poder demostrar si efectivamente lo que él hacía era un poco mejor que lo de Henry James.

Este cuento, “El Álbum”, Piglia lo pone como un contraejemplo de lo que es la *nouvelle*. Es un contraejemplo en relación la función de la narración en el sentido de sostener un enigma o un secreto en algún lugar. El lugar donde se podía asentar

el secreto, en este cuento, es un baúl. Un baúl donde hay encerradas cosas que, en realidad, en el mismo cuento se sabe de qué cosas se trata, qué es lo que el baúl contenía. Es un contraejemplo respecto de “Los adioses”, en el que hay un lugar donde se puede ubicar un secreto —para el caso— en la casa de las portuguesas, una casa un tanto abandonada en un pueblo donde iban a curarse de tuberculosis, una casa donde habían muerto cuatro mujeres; se decía que una de ellas era virgen, pero no se sabía qué es lo que había ocurrido. Se sabía eso. Y nunca, en el desarrollo de la narración, se sabe cuál es el secreto que esa casa de las portuguesas, encerraba.

Veamos un párrafo que elegí al azar, de este cuento “El álbum”, dice: “Yo sabía que no era para mí —y tal vez por nadie, ni siquiera por ella misma— que la mujer se había sosegado en la vereda, inmóvil y ocre en el centro de la tarde de domingo, agregada pasivamente al calor, a la humedad, a la nostalgia sin objeto.”

Es bellissimo. Me pareció fantástico, especialmente, eso de “agregada pasivamente al calor”.

Volviendo, el punto de partida de la experiencia de la narración presente en los usos del lenguaje es que estamos siempre convocados a narrar: viene otro, nos cuenta algo y nosotros le agregamos una narración. Piglia se pregunta ¿qué es lo que podemos considerar un buen relato?

Oyente: que alguien lo quiera escuchar

Gabriel Levy: Sí, efectivamente, bastante cerca. Algo muy cercano a lo que dice Piglia. Dice que interese no solo a quien lo cuenta, sino a aquél que lo recibe. Pero no es lo que quiero destacar.

Entonces, la narración está siempre ligada al que recibe el relato. La narración tiene... cuando uno va a buscar definiciones sobre la narración, siempre en cualquier tipo de cuestión, van a definir los elementos de una narración. ¿Cuáles son los elementos formales de una narración? El narrador, los personajes —que son los seres a los que el narrador se refiere y a quienes les ocurren los hechos— y la acción. Esos son los elementos. Cuando Piglia comenta esta cuestión de “Los

adioses” se puede identificar perfectamente quién es el narrador, en ese caso el narrador no coincide con los personajes, por ejemplo.

¿Y en un análisis? en un análisis, ¿quién narra?, ¿es una narración sin sujeto?, ¿los personajes? Bueno, un análisis ¿acaso no es una narración, que se desarrolla en tantos capítulos como sesiones podemos contar? No es acaso, me refiero al análisis, una historia, dentro por así de otra historia que es la vida de cada uno, solo que después de pasar por un análisis, el sujeto no es el mismo que al comienzo, entra uno y sale otro. Es la historia de un análisis. Es un relato muy particular. Uno olvida que es un relato, pero lo es. Todavía no llegamos al elemento que yo quiero destacar. Esto no lo olviden, la narración tiene narrador, personajes, acción, se desarrolla en un tiempo; obviamente, **el tiempo** de hablar, y ese tiempo no es el mismo en un análisis, que el tiempo de una obra literaria, una obra escrita, siendo que en ambos casos se trata de narraciones. Porque una obra escrita está escrita de una vez y ya... ¿qué tiempo tiene? No está planteada en el tiempo, porque está escrita, no se desarrolla en un tiempo. A su vez cualquier obra literaria, está ya editada, y en un análisis, aquello que se habla, es aún inédito, se edita en el mismo momento que se dice.

La narración es algo opuesto a la información. Por ejemplo, es completamente usual que cuando alguien en un análisis no está muy dispuesto a narrar, informe, ¿no? El informe ocupa el lugar de cubrir una narración. Quiere decir, relatar algo. Por ejemplo, informa: “en la semana llevé a Pucci a la veterinaria (el perro, para el caso) y bueno, en el camino a la veterinaria se hizo caca. Tuvo un problema con un vecino (¡ah, interesante!) (¿qué come el perro? ¡Ah!, bien). Eso fue el lunes; el martes, me volví a encontrar con el vecino...” bien. Informa. El informe semanal es algo del recurso más usado para no narrar, contando con el hecho que siempre podemos encontrarnos con la sorpresa del relámpago, irrupción del inconciente. Pero ustedes ya van viendo... estoy haciendo pasar a Piglia, esto lo dice Piglia: que la narración es lo opuesto a la información. No es información, ¿por qué? Por la vinculación que tiene la narración con la enunciación. Quiere decir, si alguien informa no hay nada que leer. No hay nada que leer en aquello que dice. Lo único que podemos

leer es que no quiere hablar. Pero eso no es lectura de relato alguno. Entonces, ahí empieza con los distintos modos de narrar. Obviamente, van a ver bien que los distintos modos de narrar van a terminar en lo que son los géneros literarios. Nosotros nos vamos a ocupar de la *nouvelle* y de la comedia, que es lo que a mí me interesa. Muy bien.

Entonces, los modos de narrar no solamente se refieren al contenido de la narración sino a la forma que el que establece la narración, digamos, el autor, a la forma que el autor le da. Entonces, vamos a ver... ¿qué forma? Las formas son los géneros. Los géneros son el objeto de interpretación de la crítica literaria. Es lo mismo que decir la novela corta tiene tales y tales rasgos e interesan por tal, tal y tal cosa. Tienen como rasgo el hecho que mantienen un enigma, y que una buena narración, tiene como resultado, en el lugar de la conclusión, que produce otra narración, que nunca tenemos un sentido concluido.

Entonces, rasgos de la narración, dice: “la narración alude”.

Tienen en los textos de referencias, uno que elegí un poco arbitrariamente, un manual de retórica (¿cuál es el manual de retórica? A ver si está incluido...) *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* de Forradellas Figueras y Marchese, etcétera. Busquen lo que es alusión. ¿Qué es una alusión? Bueno, la narración alude y comporta un continuo desplazamiento. Quiere decir, nunca termina de decir nada directamente. Quiero decir que precisa del lector, el lector forma parte de ese desplazamiento.

La narración tiene como condición que nunca define cuál es el sentido. Esta forma de la *nouvelle* se define como narración por no terminar de establecer directamente cuál es el sentido de esa narración.

Bueno, ¿qué es una alusión? Obviamente, es una figura retórica. Quiero decir, es una figura retórica preponderantemente de carácter lógico que evoca alguna cosa sin decirla, a través de otra cosa que hace pensar en aquella primera. Por ejemplo, hay un momento en las consideraciones de Lacan acerca de la interpretación donde dice la interpretación conviene que sea alusiva. Es decir, que nunca diga

directamente. Nosotros vamos a centrarnos en una definición de Lacan de la interpretación que más bien la ubica entre el **enigma y la cita**.

Por ejemplo, si digo es un Don Juan, ¿qué evoca?, ¿nunca salieron con un Don Juan, ustedes?, ¿nunca las sedujo un Don Juan? Bueno, evoca mujeriego, digo Don Juan. Es una alusión a mujeriego y, efectivamente, ustedes ven que la alusión atenúa la violencia que supone decir mujeriego, que tiene un tono mucho más acusatorio o más directo. Bueno no sé por qué acusatorio, casi podría ser un privilegio, ¿por qué no?...

Oyente: un ganador

Gabriel Levy: Bueno, puede ser un mujeriego perdedor, qué tiene que ver... ¿cómo qué no? Y si es un mujeriego que solo puede conseguir... en fin, mujeres no muy apreciables por el ideal de la época, es un perdedor que es mujeriego. Es más, sería un verdadero mujeriego, porque el mujeriego que solo —digamos— se ocupa de conquistas de mujeres bellas, no se podría decir que es un verdadero mujeriego porque ya ha segregado a las otras, ¿no? Bueno, hay muchas cosas sobre el mujeriego, pero lo que quiero decir es que, si digo “Don Juan”, es una alusión a mujeriego. La narración alude. Vamos a ver la alusión y la homonimia fundamentalmente, que es lo que me interesa llegar a eso.

¿Por qué uno de los rasgos de la narración es la alusión? Dice: “la alusión es una metáfora enigmática” (metáfora quiere decir la sustitución de un término por otro); quiero decir, en la que el término final lleva a adivinar lo comparado por uno o más elementos comunes. Quiero decir, efectivamente... por eso se considera que en realidad la eficacia de una narración precisa compartir una lengua, un contexto simbólico, de manera que sea posible establecer la comparación entre el término final con el término que es aludido. Obviamente, la alusión es una manera de decir que prescinde de cualquier intervención que se dirija al yo del que habla, *ad hominen*, a su persona.

Entonces, ¿qué es la alusión? Es una figura retórica, es un recurso lingüístico y es un rasgo... todo esto se puede desprender de las consideraciones de Piglia. Es un

rasgo, como figura retórica, decisiva en la narración. Quiero decir, hace referencia a algo sin mencionarlo directamente y, a su vez, es una figura retórica que embellece el discurso, en muchos casos. Por ejemplo, Piglia dice que en los tiempos de la dictadura se había establecido, como rumor, una ficción...

Oyente: La del tren

Gabriel Levy: La del tren a ver..., adelante

Oyente: era que en una localidad de (...) decían que el tren ese que pasaba llevaba ataúdes vacíos hacia el sur. Entonces, eso se decía, digamos, era el comentario del pueblo, y también se lo tomó como una cuestión premonitoria porque, después, hacia el sur, en el sur sucedió lo de Malvinas. Esos ataúdes eran para los soldados.

Gabriel Levy: Eso era, digamos, el rumor que se corría que no dejaba de tener una relación a la verdad, pero no en el sentido de poder constatar si efectivamente era verdad que había ocurrido que un ferrocarril transportara féretros vacíos. Llenos de ataúdes. No sabemos si es verdad. Ese es otro rasgo de la narración: prescindimos de la verdad.

Oyente: En *Crítica y ficción*, él habla de “zona de detención”. También en la época de la dictadura, que estaba ese cartel de un pasaje calmo de esas calles y decía “zona de detención”, entonces él dice bueno, se dice explícitamente lo que no se dice. No se decía que se detenía gente, pero el cartel público era “zona de detención”.

Gabriel Levy: Sí, sí. Ese tipo de ejemplos son pertinentes a lo que estamos hablando. Bien. Entonces, la narración: ¿qué es la narración según Piglia? Uno de los modos más estables del uso del lenguaje.

Bueno. *La forma inicial*, ¿de dónde viene el título? De lo que Piglia llama “la prehistoria de los modos de narrar”. Dice, quizás, los orígenes del lenguaje, comienza con narraciones. Quiero decir, a alguien le ocurre algo y lo transforma en relato. El narrador como el primer lector de signos. Esa es la forma inicial. Prehistoria de la narración. Que toma dos modos básicos en su origen, ¿cuáles son?

Oyente: el adivinador, como el que reconstruye...

Oyente: no, la novela y el cuento.

Gabriel Levy: No, en ese punto, los dos modos son el viajero, el viaje (uno va a intentar narrar respecto de un lugar donde estuvo) y la investigación. Tanto la cuestión del viaje como la investigación, después, van a desembocar en géneros literarios.

Obviamente, la cuestión del investigador con el género policial, eso es fundamental. Entonces, etimológicamente, narrador quiere decir “el que sabe”, “el que conoce”. Por ejemplo... bueno, ustedes vieron que hay un narcisismo respecto de los viajeros, ¿no? Que conoce tal cosa, y la comida de tal lugar, y: “yo estuve en el Japón, en un monte que no había nadie y nunca nadie llegó ¿no? con un gurú que nadie conoce y nosotros llegamos por absoluta casualidad”. Es decir, intenta atenuar un poco el narcisismo respecto del que sabe, conoce. Incluso, toda narración puede suponer un invento.

Sigamos. Piglia dice que la historia de una narración es la historia de un sujeto que se piensa a sí mismo. Porque, efectivamente, el viajero tiene que evocarse a sí mismo en otro tiempo y en otro lugar para poder narrar.

Son todas cuestiones interesantes. Entonces, vamos a decir, la narración está emparentada con lo que es la historia de la subjetividad, en el sentido de pensarse a sí mismo. Pero, ¿cuál es la operación de un sujeto pensándose a sí mismo? Porque historia de la subjetividad y narración ya les resuena que tiene una tangente con el psicoanálisis. Quiero decir, que el sujeto para pensarse a sí mismo tiene que desdoblarse. Entonces, la subjetividad supone un desdoblamiento; al menos, que es esa cuestión del pensarse a sí mismo, hablar de sí mismo, etcétera.

Lacan en el desarrollo de su enseñanza se ocupa de precisar la posición del que habla. En el año 1954 al comienzo de su enseñanza en uno de sus Escritos (7) dice J. Lacan: “Puede reconocerse aquí la fórmula por medio de la cual introducíamos en los comienzos de nuestra enseñanza aquello de lo que se trata aquí. El sujeto decíamos, empieza su análisis hablando de **sí mismo** sin hablarle a usted, o

hablándole a usted sin hablar de él. Cuando pueda hablarle a usted de **sí mismo**, el análisis estará terminado.”⁶

Hay un texto que no les mencione todavía, que es *El ultimísimo Lacan*, de Miller. Ahí se plantea que la posición analizante consiste en una posición de hablar **para sí**, ni siquiera el que habla le habla necesariamente al otro. Podría hablar solo, en vez de sí mismo, hablar **para sí**, sin necesidad de saber lo que digo, prescindiendo por completo de comprender, nada para entender.

Entonces, está el que habla, habla de sí mismo y a quién le habla. ¿Le habla al otro, le habla de él, del otro que es? Todo eso está en el centro mismo de la cuestión de la narración y de la lógica de lo que es un análisis, que va teniendo, obviamente, sus desarrollos, porque la idea de la interpretación es simultánea a lo que es el concepto de inconsciente en el psicoanálisis, que varía según el momento de la enseñanza de Lacan en que lo consideremos.

Tienen también el libro de María del Rosario, *La equivocación del amor*, que les puede allanar mucho la cuestión del inconsciente como equivocación.

Entonces el viaje y... bueno, siempre el ejemplo canónico del viajero ¿quién es? Ulises es el viajero. Es el que partió del hogar, el errante, el que abandona su patria el que está fuera de su hogar, vive en la nostalgia de lo que perdió.

La cuestión de la nostalgia es fundamental. En algún momento, Piglia va a decir que en una narración es completamente importante ver el mapa, los lugares referidos en la narración. Adviertan que cuando alguien habla va a hablar de determinados lugares. Para el caso, en el cuento de “Los adioses”: el almacén, el hotel que es la clínica en donde se recuperaban, un basurero, el correo, la casa de las portuguesas.

Bueno, en el caso de los análisis, también es, y lo decía en alguna reunión (me parece que a Luciano) que es fundamental esa cuestión. Ver los significantes de los lugares de los que alguien habla. Y van a ver, por ejemplo, que uno de los lugares

⁶ Lacan, J. (1954). Nota al pie página en el texto Introducción al comentario de Jean Hyppolite. (p. 358). *Escritos I*. Argentina: siglo XXI editores. (1988).

más comunes, más reiterados, conlleva la nostalgia por la casa de la infancia. O la nostalgia respecto de lugares relativos a una nostalgia, ahí está, el que uno ha sido, como dice ahí, entonces la narración se funda en una nostalgia respecto de lugares de la infancia que incluyen el que uno cree que ha sido, el que ha sido, dónde ha estado, vinculado a cierta cuestión en muchos casos afectiva, y marcada en un tono de nostalgia, respecto de algún ser querido. Por ejemplo, la casa que puede ser nombrada como la casa por el nombre de la calle, “la casa de Garibaldi”. La quinta donde mi padre, antes que muera, hacía tal cosa, tal cosa, tal otra.

Me acordé de un ejemplo de mujeriego, pero dejémoslo... vamos a dejarlo ahí. En verdad está relacionado con esto que estoy hablando. Hace a la cuestión. Un señor que, entre otras cosas, una de “las adicciones” que padece es respecto de las mujeres; un mujeriego, entre otras cosas. Y la segunda vez que me viene a ver... recuerda la nostalgia que le producía uno de los lugares de su infancia. Porque, un poco presionado por mí, me habla primero acerca de sus posesiones, entre ellas es coleccionista de armas, le encantan las armas; es un cazador, cosa que practica habitualmente, me relata cierta práctica de la caza, acompañando al padre, iba a cazar con el padre, a quien también le gustaban las armas, antes de ejercer una profesión que ejerce actualmente había trabajado en una armería. Bueno, mujeriego con muchos problemas que esta situación con las mujeres le ha traído y algunos otros que no son problemas. Entonces, empieza a evocar asentado en significantes de lugares: uno de ellos referido a la nostalgia por un abuelo, que era de un pueblo o una ciudad de la provincia de Buenos Aires. Y empieza con la cuestión de la casa, los campos, el abuelo y, hete aquí, que el abuelo..., mujeriego. Es importante esto de los lugares. Entonces dice que era mujeriego y que un vecino, que era el esposo de la mujer, que a su vez era una de las amantes del abuelo, una de ellas. En fin, en cierto momento este esposo, su vecino ¿qué hizo? Lo mató. Lisa y llanamente, lo mató. Porque los significantes... es decir, la lengua es la que hace con uno algo. Un término: nostalgia. Una nostalgia tremenda por este abuelo. Que uno puede decir bueno, hay algo que sabe y algo que no sabe. ¿Qué es lo que no sabe? En que se funda esa nostalgia, la nostalgia por un abuelo que no termina de perder, al cual amaba. Se trata de alguien un poco, podríamos decir, impulsivo, casi maníaco.

Se lo ve un poco afectado, cuando me relata eso. Y entonces, las mujeres ahí, ¿cómo ofician? Supongamos que estamos delirando, inventando una narración. Son acaso las mujeres, acaso encarnan la causa de la muerte de este abuelo (no de la pérdida porque seguramente no lo perdió, sino de la muerte). Entonces, podríamos decir, su adicción con las mujeres, que no se corresponde con ninguna cuestión de excitación sexual porque se deducía de lo que decía que no se trataba de algo del cuerpo, de la excitación sexual, sino de alguna satisfacción de otro orden —si uno se guiara por las indicaciones de Piglia— tendría que colegir hacer una lectura y tentar un sentido posible. No que ese sea el sentido sino inventar uno. Podría decir, bueno, él no me transmite ningún sentido solo me narra esto. Entonces, uno podría construir algo, decir, quizás, su cuestión con las mujeres es una manera de identificarse con ese abuelo de forma tal de no perderlo. Se trata quizás de vengarse en las mujeres, que encarnan la maldición que funcionó como causa de la muerte del abuelo, al menos en el mito familiar que me presenta. No importa si es así. Pero me interesa tomarlo como un ejemplo del funcionamiento de una narración, y un sentido que no está, o si ustedes quieren algo que no está dicho aún. Esta es la idea.

Volviendo a Piglia va a decir, la narración lo único que produce, cuando efectivamente mantiene un enigma, la narración lo que produce no es un sentido sino otra narración. **Entender es volver a contar.**

¿Cuál es, en psicoanálisis, el paradigma de lo que es el investigador? Porque tenemos el viajero y el investigador...

Oyente: Edipo

Gabriel Levy: Edipo, ah vos lo leíste. Bueno, ¿qué dice? Está muy bien.

Oyente: Dice que es descifrador de los enigmas.

Gabriel Levy: ¿Y que más dice?

[Inaudible]

Quiere decir que la estructura de la narración como investigación es lo que Edipo podría encarnar como descifrador de enigmas. La otra figura es el detective. En el nacimiento del género policial que canónicamente, me voy enterando de todas estas cosas, se ubica con Poe en “Los crímenes de la calle Morgue” tiene incluso varias versiones en el cine. ¿Conocen más o menos “Los crímenes de la calle Morgue”? Bueno, no importa. Después está la figura del detective.

Y, ¿qué pasa con Edipo, entonces, como investigación? Bueno, la figura es la quimera, la quimera como la figura que encarna el enigma. Entonces, Edipo es el investigador el que intenta descifrar el enigma de un crimen, donde resulta que el mismo es el criminal.

Bueno, pero lo más importante —porque me queda media hora— que la narración es una forma, un modo de dar a entender, siempre tiene como condición un sentido que no se cierra nunca. Esta idea, del sentido que queda abierto, es uno de los axiomas donde se sostiene la práctica del análisis. Porque el problema..., bueno, ya vamos a ver los problemas que esto trae, me refiero a cerrar un sentido. Entonces, van a ver que esto lo va llevando al horizonte de indicaciones para el analista de cómo intervenir de forma tal de mantener siempre un sentido abierto y esto es un punto de contacto con ese rasgo de la narración. Quiero decir, no terminar de fijar un sentido, pese a que, en un determinado momento del desarrollo de la teoría de la interpretación en psicoanálisis, más precisamente lo que llamamos puntuación, tiene como función fijar un sentido. El hecho de mantener siempre un sentido abierto lleva a dos cuestiones: al hecho de que eso le hace posible al que se analiza seguir narrando y lleva siempre a la cuestión de: “y ¿dónde termina eso?, ¿cuál es el sentido último?, ¿qué encontramos en ese lugar?”. Son todas cuestiones esenciales de la práctica.

Entonces, la narración ¿qué produce? Otra narración. Eso nos va a llevar, en el caso que lleguemos, a lo que es la repetición. La repetición no es otra cosa que una narración que siendo lo mismo, es otra cosa. Siempre hay una dimensión creacionista que dice que, aunque vuelva a narrar lo mismo, se trata de otra cosa.

Por eso Lacan dice la repetición no es una rememoración, quiere decir, siendo más de lo mismo, nunca es lo mismo.

La significación se va construyendo, dice Piglia, en una cadena de relatos más allá del sentido que se pueda encontrar en esos relatos. Bueno.

Otra pregunta que Piglia se formula es: tratándose de crítica literaria, “¿qué quiere decir entender un relato?”. En el caso del psicoanálisis, un relato es correlativo a la historia de un análisis. Porque en el análisis no importa tanto la historia del sujeto, porque la historia del sujeto es la que se construye en la historia del análisis. Lo que importa es la historia del análisis. Por eso les recomiendo a todos que siempre que se trate de personas que —en mi caso es muy frecuente— han pasado por otros análisis poder averiguar un poco la genealogía de eso: cómo ha sido la historia de esos análisis. Generalmente, alguien que ha pasado por un análisis antes de llegar a un análisis x lo que ha resultado de eso son síntomas. Todo análisis que un sujeto relate por el que ha pasado, necesariamente siempre, deja un síntoma, obviamente eso no es de Piglia.

¿Qué quiere decir entender una historia?

Oyente: Entender es volver a narrar.

Gabriel Levy: Exactamente. Bueno. Entonces, a ver ahora que dice Piglia... la narración es un modo de transmitir algo. No se puede plantear ningún enigma si no es en el horizonte de... ¿qué?

O por ejemplo ¿Qué es lo que mantiene a un espectador en suspenso respecto de lo que llama el género de suspenso, que es lo que vamos a ver con Hitchcock? Bueno. Que no sabe, ¿qué?

Oyente: En qué momento va a suceder.

Gabriel Levy: Eso es la sorpresa.

Oyente: El final.

Gabriel Levy: Y el final, ¿qué le va a dar?

Oyente: La verdad.

Gabriel Levy: La verdad. Siempre ustedes se pueden orientar con estos dos operadores: el saber y la verdad. Siempre el saber está en la perspectiva de la verdad. Por eso es que las grandes narraciones, ¿cuáles son canónicamente las grandes narraciones? La Biblia y *Las mil y una noches*, que es narrar y volver a narrar y volver a narrar en el sentido de que tienen como horizonte la perspectiva... Pero, ¿cuál es la cuestión de lo esencial? Un punto de capitón nuestro acá. Quiero decir, la narración supone un dar a entender, alusivo, en el que nunca se da por terminado un sentido. Es muy lacaniano Piglia. Entonces, en ese punto pasamos al capítulo último de *La forma inicial* que se llama “Secreto y narración”, que tienen el beneficio de que está circunscripto casi totalmente al comentario del cuento de Onetti “Los adioses”.

“Los adioses” es, aparentemente, el segundo cuento de Onetti. Se podría decir que soy un iniciado en esto, como cualquiera de ustedes. Entonces, estoy seguro de esto, toda esta reunión y la próxima, lo que quede, vamos a hablar esencialmente del secreto. Muy bien.

Piglia va a intentar establecer a partir de la forma *nouvelle*, del cuento corto, la diferencia entre **enigma, misterio y secreto**. Esto ya lo hablamos en algún momento. Enigma: ¿qué significa? Es, etimológicamente, “dar a entender”. Quiero decir, dar a entender algún elemento, texto o situación, que en sí mismo conlleva un sentido que es posible descifrar.

Después alguien puede —si forman esos grupos y quieren seguir estas cosas— solamente hacer un informe sobre qué significa descifrar y qué relación tiene con la cifra. Porque descifrar conlleva en sí mismo cifra. ¿Qué es algo cifrado? Por ejemplo, Borges dice: “lo que se cifra en el nombre”. Creo que en un tal Jacinto Chiclana. ¿Qué se cifra en el nombre?, ¿hay algo enigmático? En principio, lo más enigmático es que alguien se identifique con un nombre que le es dado. Ustedes, si se lo ponen a pensar, es absurdo. Que uno se identifique con un nombre que le es dado, donde hay algún enigma al respecto... bueno, no importa eso.

Acá hay alguna diferencia con el psicoanálisis. María del Rosario me decía que el misterio, en el psicoanálisis, es algo ligado al cuerpo hablante, por eso se habla del misterio del cuerpo hablante. Piglia considera que el misterio es algo que se corresponde a un orden completamente extraño al orden habitual; por ejemplo, los muertos que regresan, la ciencia ficción, todo ese tipo de cosas sobrenaturales. Quiero decir, que la explicación es un orden que no tiene nada que ver con un orden —llamémosle— de la realidad o el orden habitual.

Y lo más importante: **el secreto** —y esta es la función que cumple la narración— “**es un vacío de significación**”. Algo que se quiere saber y no se sabe. Que al igual que el enigma y el misterio, hay algo que no se sabe, pero Piglia dice, en este caso es algo que supuestamente alguien sabe y no dice. **Porque podría ser que el secreto sea secreto para sí mismo**. No necesariamente algo que alguien sabe y no dice, porque podría haber un secreto que ni el mismo sujeto sabe que es secreto para sí mismo. Por ejemplo, cuando decimos que lo que une a la familia es un secreto, bueno, es algo que podría alguien no saber y es secreto. Entonces el secreto no es exclusivamente un vacío en el saber de algo que alguien sabe, guarda, conserva y no entrega. Esa es una dimensión del secreto. Podría ser **algo que es secreto...** esa es la dimensión que más me interesa.

Efectivamente, en el psicoanálisis, importa esa dimensión estructural del secreto, lo que no es posible saber, y es algo que concierne al sexo. Sí, al sexo. Que es completamente ambiguo. Si yo digo no tiene sexo, ¿qué les evoca? ¿Usted tiene sexo? Sí, si hago el amor con..., en fin, seis veces por semana. (Un poco exagerado, digo para los matrimonios presentes, un poco exagerado). Bueno se refiere tanto al ejercicio sexual, como a la identidad sexual y al malentendido de los padres, que da lugar a la existencia de cualquier sujeto. Entonces hay algo relativo a un secreto, si ustedes quieren, un vacío en relación a la significación. También hay un enigma respecto del sexo. Pero no es lo mismo el enigma respecto del sexo que el secreto respecto del sexo en el sentido de lo que es secreto para sí mismo, un no saber radical, lo que es imposible de saber.

Y acá viene una función que tiene muchísimo que ver con el psicoanálisis (todo esto se va a explicar en el texto de Onetti, “Los adioses”) dice: “el secreto es un sentido sustraído por alguien”, destacamos comporta **la sustracción de un saber** —si ustedes quieren— de un sentido. Bueno, entonces dice que el secreto es esencial al desarrollo de un texto x, por ejemplo, la *nouvelle*. Quiere decir, que va a privilegiar —en esto es muy lacaniano — **ese secreto como algo no dicho**. Lacan hace un juego entre la función de lo no dicho, y el dicho que no. Pero ¿qué es eso no dicho? no hay desarrollo del relato sino es en función de eso **no dicho**. Que en este caso de “Los adioses”, el secreto está ubicado, materialmente, en la casa de las portuguesas. El texto gira en el vacío de eso no dicho y funciona como motor de la trama.

Acerca de la etimología del secreto. Secreto viene del latín ¿Qué quiere decir? Algo separado, aislado. A propósito de esta función del secreto, Piglia hace referencia al *McGuffin*. El *McGuffin* es un término inventado por Hitchcock que no se sabe qué significa. Es un recurso que permite el desarrollo de cualquier trama, aunque no se sabe qué es. Por ejemplo, hay un montón de ejemplos en el cine de Hitchcock del *McGuffin*, que en realidad no es nada, o más bien, es nada, una nada que funciona. Por ejemplo, unos documentos, una cartera con documentos que no se sabe qué son, que nunca se sabe qué son, pero esos documentos, en el “Corresponsal extranjero”, por ejemplo, que nunca se sabe qué son, que son secretos, y funciona como el nudo de toda la trama.

Oyente: Los que sostienen la trama

Oyente: Que además no aportan a la trama. Es un sostén.

[Intervención inaudible]

Gabriel Levy: No, no aportan nada, en el terreno del sentido. Es un vacío. Cuando le preguntan a Hitchcock, por el *McGuffin* responde: “pero lo que importa es que he conseguido aprender a lo largo de los años, que el *McGuffin* no es nada. Estoy completamente convencido, pero sé por experiencia que resulta muy difícil

convencer a los demás”⁷. Bueno, lo vamos a ver después cuando veamos la parte de Hitchcock. “¿Qué es un *McGuffin*?” conocen la anécdota ¿Cómo es la anécdota? “Un *McGuffin* es algo para espantar los leones en Escocia”, entonces le dicen: “pero si en Escocia no hay leones. Entonces, no es un *McGuffin*”.

Entonces: **enigma, misterio, secreto, suspenso, sorpresa y sospecha** son siempre formas que determinan el desarrollo de cualquier trama, y nosotros lo vamos a ver una por una.

La **sospecha** está íntimamente ligada al saber. La vamos a considerar vinculada a la transferencia negativa, a partir del texto de Miller. Más precisamente, en el horizonte del Sujeto Supuesto Saber.

El **saber** es el uno de los operadores que nos van a permitir considerar cualquiera de los términos que destacamos, en este caso la **sospecha**. Entonces, lo que va a demostrar, por ejemplo Miller, en ese libro sobre la transferencia negativa, a partir de una afirmación de Lacan que dice que la transferencia negativa es el drama inaugural del análisis, es que no solo la transferencia positiva la definimos a partir del Sujeto supuesto saber, va a incluir también la transferencia negativa en aquellos casos donde no se transforma en certeza. Para captar en qué consiste la transferencia negativa, parte del término sospecha, no sacarle los ojos de encima al analista, vigilarlo sospechar de él. En un principio el analista —tratándose de la transferencia negativa— va al lugar del sospechoso dice Miller: “La sospecha se manifiesta cuando uno no está seguro o, para decirlo en francés, cuando uno no está [*sûr et certain*] de algo, seguro y cierto de algo o de alguien, cuando hay algo que no se sabe pero que se anticipa como malo, negativo. De esta manera, la sospecha sería de un grado inferior respecto del saber desarrollado que se podría formular en los siguientes términos: [sé que usted me desprecia]. La sospecha es entonces un grado inferior de saber, es un saber no demostrable porque no dispone de pruebas, y es tanto más insistente por ese motivo. Cuando se dispone de

⁷ Truffaut, F. (1966). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Editorial Alianza. (2010).

pruebas se puede cerrar el asunto; la sospecha, por el contrario, deja un margen abierto.”⁸

La sospecha es una creencia sustentada en la desconfianza, que al igual que la confianza, supone la anticipación, va más allá de lo que se sabe y de lo que se puede probar. De todos modos, conviene que lean el texto de Miller.

También Miller recomienda un libro, que es un ensayo, incluso lo podríamos incluir también dentro de la crítica literaria, de Nathalie Sarraute, “La era de la sospecha”, que en su versión castellana apareció como “La era del recelo”, ensayo que se publica en 1956. Su tesis consistía en que era necesaria una reforma radical del género narrativo, mucho más a partir de Freud, Marx y Nietzsche, que no era posible ya sostener las reglas y las convenciones tradicionales de la novela, y que se inicia en la literatura la edad de la sospecha. Sostenía que una profunda desconfianza había caído sobre la novela. Era necesario reinventar la novela, y quizás concebir novelas sin narradores, ni personajes ni argumentos, tal como aparecían en la novela clásica; nace la corriente de la *nouveau roman*. Tal como lo considera Miller, esa sospecha no era otra cosa que la pérdida de la creencia en la identidad como fenómeno cultural masivo, reflejado en el arte de la novela.

Entonces, la vez que viene vamos a ocuparnos —ustedes ya lo van a tener leído— de “Los adioses”; vamos a leer el cuento que se llama “El álbum”, es muy breve, son cinco hojitas. Una pequeña historia de la seducción de una mujer que aparece en un pueblo respecto de un joven y el detalle a considerar, un baúl. Vamos a ver “El álbum” como contraejemplo de “Los adioses”, en relación a lo que es la función del secreto que siempre va a estar asentado en algún elemento material. En este caso, un baúl; que no es lo mismo un baúl que se mantiene siempre cerrado que un baúl que, como en el caso de “El álbum”, en algún momento, por el desarrollo de la trama, es abierto y se puede perfectamente saber qué es lo que contenía, develándose el secreto que de mantenerse cerrado el cuento hubiese mantenido, paradójicamente abierto.

⁸ Miller, J.-A. (2000). *La transferencia negativa*. (p.16). Buenos Aires: Tres Haches.

Bueno, ¿me fueron siguiendo? ¿Entendieron el espíritu del curso? Les pido, por favor, o hacen una lista o mandan a la secretaria los mails si se forma algún grupo, o más de uno —cinco, tres, cuatro, cinco personas—, me avisan cómo es el grupo. Recién hemos visto algo, que es un átomo, un pequeño punto en estas cosas interesantes que vinculan la crítica literaria y el psicoanálisis. ¿Me fueron siguiendo? Bueno. Gracias. Espero que les haya despertado el interés.