

Curso Breve

Interpretación y narración

Dictado por Gabriel Levy

Tercera reunión

28-02-2020

Bueno, empecemos, ¿qué tal? Antes que nada, ¿cómo vamos? Quiero decir, ustedes, ¿qué pueden decir? Tuvimos dos reuniones, esta reunión es la última. El hecho que se trate de un curso breve impide que la asistencia, es decir, la presencia de ustedes se ritualice.

Les decía que la cuestión que propuse, les aseguro —lo único que les puedo asegurar— es que abre un campo extraordinario de trabajo. Seguramente podremos aprehender muchas cosas del psicoanálisis en tándem con lo que proviene de la literatura y la crítica literaria. En este caso tomamos como referencia algunos textos de Piglia como uno de los maestros fundamentales y es impresionante las cuestiones tangenciales y lo que se puede aprender del psicoanálisis por esta vía. Sabemos que nada termina de funcionar. Se trata siempre de la cuestión de la causa y del deseo de cada uno. Causa, ¿qué significa? Que ustedes sean objetos de los textos, que los textos los tomen a ustedes como objetos. Por ejemplo, a mí me pasa con todos estos textos, y paso de uno en otro, a partir de mi interés me ocurre, les decía, la necesidad de compartir con ustedes simplemente algunas reflexiones. Es lo que vamos a hacer hoy, compartir con ustedes algunas reflexiones. Todos estos textos son fantásticos —no porque lo diga yo— pero como soy una persona difícil para leer, en el sentido que es muy difícil que los textos me atrapen. Entonces, cuando me ocurre, es cierto, tengo una cuota de entusiasmo y es lo que pretendo transmitirles a ustedes, ¿sí?, que esto está hecho con lecturas, restos de cuestiones y el saber acumulado de la enseñanza del psicoanálisis durante tantos años. Bueno, entonces, esto puede interesarle tanto a alguien que no se dedique a la práctica del psicoanálisis como analista, como a

aquellos que se dedican al psicoanálisis como analistas, quizás de otro modo, y ese es un poco el objetivo de la cuestión.

Por eso, no sé cómo venimos —más bien sé cómo venimos— lo que me gustaría saber es qué les ha suscitado las dos reuniones anteriores; ¿son cosas que les han interesado?, ¿les parece que vale la pena meterse en un terreno como este?

Oyente: pensaba, a raíz de lo que vos dijiste de dejarse tomar por el texto, las lecturas de Piglia, sobre todo, lo que a mí me causa por lo menos, es que vuelvo a leer las novelas o un cuento, y es como que ya no lo lees de la misma manera porque incorporás ciertas herramientas, como ciertas herramientas de lectura. (...) Me parece que son textos que te da herramientas para leer, entonces, nunca más abordás una novela de la misma manera, como que vas cooptando ciertas estructuras, ciertas cuestiones que, no sé cómo que, a mí me causa eso, me cambian mi posición de lector. ¿Se entiende?

Gabriel Levy: sí, hay una entrevista a Piglia que se llama “Cómo lee un escritor”; allí, entre otras consideraciones, respondiendo a la pregunta ¿cómo lee un escritor? propone tres maneras de leer, tres modos de leer de un escritor: **primero** tiende a ver la construcción antes que la interpretación, a un escritor le interesa más como está hecho un libro que preguntarse qué significa; la **segunda** manera de leer es lo que llama la lectura estratégica, si quieren la lectura política, nunca es inocente; y, la que **más le interesa**, la lectura donde el escritor reflexiona en las mismas novelas lo que la propia literatura dice sobre los escritores, sobre los críticos, sobre las novelas mismas y da el ejemplo de Arlt, *El juguete rabioso* como un texto que dice sobre la circulación de la cultura.

Por otra parte, diferencia la lectura del escritor del modo de leer de un crítico. Son dos posiciones distintas respecto del saber.

Oyente: no me acuerdo dónde específicamente, pero me parece que a lo largo de todos los textos transmite eso de que te da herramientas, distintas herramientas; aunque no lo diga expresamente, pero él todo el tiempo está buscando una lectura del texto. O esta cuestión del *Mac Guffin*, por ejemplo, de encontrarlo no solo en las

novelas, cuando ves una serie o una película, ¿no? Es como que son conceptos generales que cambian la forma de abordar cualquier cosa que se pueda leer, un texto escrito, también un discurso.

Gabriel Levy: está bien, sí. El asunto es este: lo que quiero saber es si les ha despertado el interés, de lo contrario, me lo dicen, no hay ningún problema. Puede ser que siga yo solo con esto, lo reserve como parte de mi intimidad. A mí me interesa enormemente, pero muchas veces doy por sentado que el mismo interés que me despierta a mí, les despierta a ustedes y después constato que no es así. Por más esfuerzo que haga en transmitirles, hacer pasar los textos, en transmitirles la importancia que pueden tener, efectivamente, siempre hay una dimensión de falta porque nunca se puede decir todo lo que uno pretende transmitir. Entonces, hay una parte de ustedes que tiene que..., eso es muy, muy importante. Entonces, yo a veces doy por sentado que tienen que tener un interés que es el mío y no es así.

Bueno, nosotros estuvimos viendo, a partir de la cuestión de “Los adioses”, la diferencia entre **secreto**, **enigma** y **misterio**, de modo muy general. La vez pasada pusimos el énfasis en el secreto y nos apoyamos en el texto de Borges “La secta del Fénix”. Creo que eso quedó claro. Entonces, vamos haciendo un tándem —un poco orientado por algunas cuestiones de Miller—, con todo esto que es de la literatura, la crítica literaria. Les decía que hay dos términos que son el **saber** y la **verdad** que ordenan —siempre ordenan— cualquier cuestión que uno pretenda transmitir del psicoanálisis. Hoy vamos a agregarle un tercer término que es muy importante. Entonces, tenemos el **saber**, la **verdad**.

En principio, vamos a ocuparnos de cuestiones en la perspectiva del **saber**. Vimos más cuestiones relativas a la perspectiva del saber; por ejemplo, el secreto como un saber sustraído, en términos de **no dicho**, no **sabido**, **lo imposible de saber**, que, tratándose de psicoanálisis, concernía al sexo. ¿Se acuerdan? Tanto en el sentido de la relación de cada uno al partenaire, al otro, como a sí mismo. Entonces, hay un secreto que concierne al sexo, que es algo muy general, acuñado en el aforismo “no hay relación sexual”. De allí pusimos el énfasis en este eje, el saber. Eso es lo que a mí me interesaba.

Hoy van a ver ustedes que hay algo, voy a tratar de transmitirlos en todas las referencias que tome —referencias que pueden ser cuestiones simplemente bajo la forma de “Hitchcock dice esto...”, y ese tipo de cosas, son cuestiones sencillas —, el tercer operador que hoy agregamos es el **tiempo**. El **tiempo**. Cuando les decía, por ejemplo, que hay una pregunta muy obvia que es por qué el psicoanálisis transcurre en sesiones, la dimensión que está en juego es el **tiempo**. Por eso, hay una parte de ese desarrollo que está en el curso de Miller que se llama *Los usos del lapso* porque, efectivamente, entre una sesión y otra transcurre un lapso de tiempo. Eso se puede establecer ya sea cronológicamente por días, semanas, meses, quizás un año, hay un lapso... Entonces, es el **tiempo** la tercera coordenada.

Obviamente, el **tiempo** es un término esencial del psicoanálisis, en diversos sentidos. Entonces, vamos a seguir en esta línea muy importante, el **tiempo**. Por ejemplo, la pregunta que se hace Miller, que va a derivar en la relación entre el inconsciente y el tiempo, ¿por qué un análisis transcurre en sesiones? Lo que les decía la vez pasada. Por ejemplo, hay una pregunta que se deriva de eso, y es la siguiente: ¿una sesión se corresponde con una unidad semántica, por ejemplo? ¿Entienden? Si uno establece un corte entre una sesión y otra, ¿ese corte supone que esta sesión es una unidad de significación, es una unidad semántica? Quiero decir, ¿el sentido se estipula en función del corte que se establece en la unidad de una sesión?

Son preguntas, incluso, obvias; quizás, por eso mismo, buenas preguntas que derivan en una serie de cuestiones prácticas, clínicas.

Volviendo a nuestras referencias, si se trata de un texto literario, de la literatura, en comparación con el psicoanálisis, en la literatura tomamos como referente un texto escrito. Primero que en la literatura siempre tenemos como referencia un texto escrito, en la forma que ustedes quieran. Nosotros tomamos dos formas fundamentales: el relato policial —que es lo que vamos a ver un poco hoy— y la *nouvelle*, la novela corta; pero siempre se trata de textos ya escritos. Cualquier texto literario, se corresponde con un tiempo, y lo enunciamos, ya **está escrito**, editado.

Puede parecer una obviedad, pero es de una importancia fundamental. Ya está escrito, se corresponde a un **tiempo**.

Oyente: establecido

Gabriel Levy: establecido. Está...

Oyente: pensado

Gabriel Levy: pensado no, formalmente...

Oyente: materializado

Gabriel Levy: bueno, se puede decir de ese modo. Está escrito, y materializado en un objeto llamado libro.

Oyente: Editado

Gabriel Levy: ¡Editado!

Un análisis también es un relato hablado y no está escrito ya, se va escribiendo, a medida que transcurre, hay una transmutación de lo dicho en escritura, de allí que podemos leer en lo que se dice, hay algo que se escribe en lo que se dice. Aquello que se dice, aunque sea algo repetido, siempre tiene el tiempo presente, que indica que no estaba dicho aún, es **inédito**. Puede incluso parecer una verdad de Perogrullo, sin embargo, es un detalle que tiene suma importancia.

De paso, ¿tienen idea de dónde viene “la verdad de Perogrullo” ?, o perogrulladas, es decir, un enunciado obvio que concierne a una verdad sabida. La existencia de Pero Grullo es incierta, no se sabe si existió o no. Aparentemente, se refiere a un personaje llamado Pedro Grillo o Pero Grillo, siervo de San Hilario, que aparece en un documento de 1460, titulado “Profecía”, cuyo autor firmaba bajo el seudónimo de “El Evangelista”. Se trataba de un relato breve y satírico donde, aquél lanzaba profecías del tipo “El primero día de enero que vendrá será el primer día del año...”; “Las mujeres serán todas hembras”; “los mudos se mirarán unos a otros callando, que no habrá sordo que los oiga”. Parece a su vez que el término “perogrullada” fue inventado por Francisco de Quevedo, donde hace que Pero Grullo se presente a sí

mismo como el “gran profeta”, en el que produce una mixtura entre su prosa y las profecías a las que llama perogrulladas del estilo de:

Volarse con las plumas,
andarse con los pies;
serán seis, dos veces tres,
por muy mal que hagas las sumas

Volviendo..., es **inédito**, quiero decir, aún no editado. Entonces, ustedes ven que hay un tándem entre lo que ya está escrito y lo inédito, lo aún no editado. Esto tiene que ver mucho con, lo **aún no editado**, es inédito porque **aún no** se ha dicho. Aunque sea lo mismo que lo que ya se ha dicho, nunca se ha dicho porque se dice en el momento en que se lo dice. Ese **aún no**, es el tiempo que le corresponde al analizante. Tanto en la literatura como en el psicoanálisis, tenemos lo escrito, solo que en el psicoanálisis —cosa que no ocurre en la literatura— tenemos una transmutación de lo dicho en escritura. De allí decimos que el analista lee. Todas esas son cuestiones a revisar; los quiero llevar a ese terreno, a los que se dedican al psicoanálisis a ese terreno y, a los que les interesa por otras razones la literatura, se darán cuenta que se trata de la misma cuestión. Este es más o menos el contexto de lo que vamos a tratar. Entonces, la tercera coordenada es **el tiempo**.

Bueno, retomando cosas que hablamos la reunión anterior, ¿qué dijimos sobre qué es el suspenso?

Por eso les digo que a veces vienen ritualizadamente. Y si bien, por ejemplo, el mismo Piglia transmite que una narración lo único que hace es despertar, bueno, esto no tiene nada que ver con una narración porque a lo mejor los duerme. La vez pasada les di una definición, una simple cosa que dice Hitchcock, muy breve, acerca del suspenso. Por favor, ¿cuál es tu nombre?

Oyente: María. Tenía que ver con esto del espectador en el caso de Hitchcock, sabía que algo iba a pasar.

Gabriel Levy: son enunciados un poco obvios, pero Hitchcock dice **que el suspenso es que todos queremos saber lo que va a pasar y eso es el suspenso**. Bueno. Entonces, ustedes pueden intuir, que de una sesión a otra para que alguien se mantenga despierto respecto de lo que puede llegar a saber —lo que puede llegar a saber que no va a salir más que por su propia boca— lo mantiene en un suspenso, en un suspenso de sí mismo. Porque, ¿cómo va a saber lo que va a pasar si aún no lo ha editado, no lo ha dicho? Entonces, toda esta cuestión entre lo inédito y lo dicho es el contexto en el que voy a hablar.

Hay un texto, este libro [hace el gesto de abrazarlo] es un libro que se llama *La escritura y el arte nuevo de la sospecha*. ¿Cuál es el arte nuevo de la sospecha? Es una recopilación, se ve que hay un tomo uno, este es el tomo dos, así que hay que conseguir el tomo uno. *La escritura y el arte nuevo de la sospecha* ¿a qué se refiere el arte nuevo de la sospecha?

Me doy cuenta de que no están despiertos porque yo les dije la primera reunión — no es un reproche, entiéndanme que estoy prudente, muy bueno, estoy mucho mejor que años anteriores— no los voy a poner en el compromiso de preguntarle a alguien leíste, no leíste, no nunca más, pero como les di una lista de referencias y nadie pidió las referencias, me doy cuenta que muy despiertos, mucho interés, no deben tener.

Bueno, esto se refiere al género policial, que nace, como les decía, con Poe, cuyo ejemplo canónico es “Los crímenes de la calle Morgue”, pero es amplísima la cuestión. Entonces, es una recopilación de varios autores. Y hay un trabajo dentro de este texto que se llama “La ficción paranoica: el enigma de las palabras” de alguien que se llama Sonia Matalía. Que es una..., bueno, hay algunas posiciones personales, es un poco más amplio, pero van a encontrar, de alguna manera, todas las referencias fundamentales de Piglia acerca de lo que Piglia llama “la ficción paranoica”.

Hay un capítulo en uno de los dos libros que les di, en *La forma inicial*, que se llama “*La ficción paranoica*”, donde Piglia desarrolla sus hipótesis como respuesta a algunas preguntas que le formulan Jeffrey Lawrence y Camilo Hernández.

Entre otras cosas que dice Piglia es que, en el caso del relato policial, se puede ubicar precisamente el nacimiento del género en 1841 con “Los crímenes de la rue Morgue” de Poe, en el que están condensadas todas las líneas futuras de transformación del género. En principio aparece un narrador que está en posición de **no saber**, un narrador que no termina de conocer la historia que va a contar, en la que se trata de resolver un crimen, un enigma. Nace con Poe, el desdoblamiento entre un narrador anónimo, en el caso de Dupin, y el que investiga. Un desdoblamiento entre el narrador y el que investiga. Piglia llama “ficción paranoica” al estado del género policial y también a su origen. Él aclara bien que no se trata de ningún modo de una categoría psiquiátrica, se refiere al tipo de relato, donde están en juego la amenaza, la persecución, el exceso de interpretación; es decir, cualquier cosa hace signo, la tentación de encontrarle a toda una razón, una causa. Entonces hay una vinculación intrínseca entre lo que llama “ficción paranoica” y el nacimiento del género policial. Antes de eso esto no existía. Hay un punto muy importante que Piglia destaca, y que es un rasgo común entre el gótico y el género policial, que es la “seducción del mal”. Empieza a aparecer un mundo ciertamente diferente que el mundo cotidiano, un mundo ciertamente más inquietante que el mundo cotidiano, incluso hace una referencia al psicoanálisis, dice que el gótico lo tenemos todos, enunciación que le atribuye a la aparición del psicoanálisis, que se ocupa en el decir de Piglia, del subsuelo de cada uno.

Por otra parte, les quiero recomendar un libro al que me he referido muchísimas veces. Es un libro extraordinario, según mi opinión, se llama *El mito de la pena*; especialmente, el trabajo de Sergio Cotta acerca del concepto de inocencia en el derecho. Ustedes dirán, ¿qué tendrá que ver la inocencia en el derecho? Muchísimo.

Oyente: lo dice en “Deuda y existencia”

Gabriel Levy: sí, sí, pero no importa eso. No importa tanto. Por otro lado, uno de los mejores trabajos sobre psicosis es el de Alphonse de Waelhens acá, pero no importa. Lo importante es este trabajo de Sergio Cotta que se llama —les voy a decir exactamente— “La inocencia y el derecho”, vamos a ver si llegamos a esto.

Entonces, “La escritura y el arte nuevo de la sospecha”, ¿a qué se refiere?, ¿cuál es “el arte nuevo de la sospecha”?

Oyentes: La novela policial

Gabriel Levy: La novela policial, digamos, de modo muy general. Es apasionante, entretenido y tiene mucho que ver con el psicoanálisis. Entonces, está este texto, al cual no me voy a referir porque es muy..., toma las cuestiones fundamentales de Piglia acerca de lo que define como la ficción paranoica que nace con el género policial. El género policial establece un corte en la literatura, en el que podríamos decir, antes del género policial la literatura no se ocupaba, no llevaba sobre sí, no testimoniaba —si ustedes quieren, a su manera— de lo que sería la existencia del mal en lo social y en el hombre mismo, digamos. Entonces, ustedes ven que sospecha está en el lugar de género policial, por el solo hecho del mismo título.

Entonces, teniendo todas estas salvedades, por dónde, por dónde poder..., a ver... Bueno, vamos a empezar por Hitchcock. Los voy a remitir a algunas cosas de Hitchcock y, a medida que vayamos citando, vamos a ir haciendo algunos comentarios.

Primera cuestión que dice Hitchcock sobre el suspenso..., ustedes saben que se lo reconoce como el maestro del suspenso. Todo lo que Hitchcock —dicho por él— llevaba al cine surge de su formación como lector. Entonces, a cualquier pregunta acerca de cómo surge un cineasta de ese tamaño, de ese calibre, etcétera, o de cómo se hace un escritor, leyendo. Y un analista, también. Podemos considerar distintos resultados de las formaciones como lector. Tenemos tres libros: el de Truffaut (que les dije la vez pasada) *Hitchcock por Hitchcock* y *Nuevamente Hitchcock*.

Vamos a hablar del suspenso, entonces, vamos a tomar algunas cuestiones, dos términos: el suspenso y la sospecha, y ver si hoy podemos llegar a que ustedes tengan la intuición de que tiene muchísimo que ver con el psicoanálisis, con el psicoanálisis desde la perspectiva de un eje que es ¿qué se entiende por interpretación en el psicoanálisis? Dado que la crítica literaria también interpreta,

que la interpretación no es algo exclusivo..., ya nos referimos la primera reunión a cuestiones generales de la interpretación en relación a las narraciones. Bien, entonces vamos a..., Hitchcock tiene una película que se llama...

Oyente: *La sospecha*. Yo la vi el fin de semana.

Gabriel Levy: ¿podrías más o menos compartir el argumento...? quiero ver si se puede deducir de tu relato las cuestiones de estructura que es necesario desprender. Ese es el ejercicio que a mí me interesa hacer. A ver..., hay una película que se llama *La sospecha*...

Oyente: Si, los personajes son Cary Grant y... el nombre de la actriz no me lo acuerdo...

Gabriel Levy: no importa

Oyente: La actriz es una hija de familia rica, muy cuidada por los padres, que escucha una conversación relativa a los padres que hablan de ella como solterona. Eso pareciera ser el detonante de un acercamiento que hace a un (...) que es Cary Grant, que la pretendía, pero ella se hacia la orgullosa. En cuanto escucha esa conversación de que va a quedar solterona y que no hay ningún problema porque tiene una enorme dote que le va a dejar el padre que es millonario...

Gabriel Levy: ¿la dote del padre decís vos? ¡Una enorme dote! [Risas]

Oyente: eso corre por tu cuenta, yo digo lo que dice la película

Gabriel Levy: claro que corre por mi cuenta. ¡La enorme dote del padre...!, no hay que ser muy imaginativo... [Risas]

Oyente: está muy bien. Entonces, ella lo empieza a llamar a él porque, evidentemente, se había hecho un poco la orgullosa, pero eso la lanza, digamos, a la casa de él que, en realidad, era un pretendiente de ella que pareciera ser un caza fortunas. Bueno, la cuestión es que en la película se enuncia tanto una cantidad de movimientos que él va haciendo relativos a que al principio era todo con la intencionalidad buena que ella le atribuía a su marido, porque se casan, ella se distancia de los padres que no están muy de acuerdo con ese matrimonio y ella

empieza a ver, porque él le confiesa que no tiene nada de dinero y que cuenta con todo el dinero de ella. Entonces, ahí empieza ella a mirarlo con otros ojos. Entonces, la película tiene, yo diría, el acierto de que efectivamente el espectador va compartiendo la sospecha de ella de una intención aviesa de él de que esta cerca y se casó y que pretende vaciarla y quedarse con todo el dinero. Bueno, hay una serie de hechos que hacen que él forme parte de esa sospecha

Gabriel Levy: Respecto de la sospecha, habíamos hecho referencia al texto de Miller *La transferencia negativa* y relevamos la vinculación entre la sospecha y el saber. Hablamos de un saber expuesto y un saber supuesto. Si estamos tratando el secreto obviamente es un saber supuesto, que no está expuesto. Les hablé de “La secta del Fénix”, les leí, les anoté en el pizarrón, bueno. Un saber supuesto.

La genialidad de Miller —que parecen pavadas, pero son cosas extraordinarias— en este libro que se llama *La transferencia negativa*. A los que no están en el psicoanálisis, la transferencia negativa, quiero decir, la transferencia no muy amorosa, más bien hostil, en la que prima más el odio, la agresividad, que el amor, digámoslo así para los que no están en el psicoanálisis. Entonces, el **eje** que toma para hablar de la transferencia negativa, a partir de una afirmación de Lacan que dice que la transferencia negativa es el drama inaugural de cualquier análisis — es más, hay análisis que transcurren exclusivamente en transferencia negativa, que es lo que vamos a ver si llegamos hoy— **es la sospecha**. En ese caso, ¿quién es el sospechoso? En este caso la cuestión empieza donde el sospechoso es el analista. Al cual se le supone, se sospecha de intenciones malévolas.

Oyente: Una pregunta, ¿siempre la sospecha es sobre alguna posible acción negativa?

Gabriel Levy: la sospecha tiene como condición la suposición de una intención malévola. Para el caso del relato breve, conciso, muy bien formulado de Flores, la intención malévola del film, ¿cuál era?

[Intervención inaudible]

Gabriel Levy: puede no ser así, pero se supone hasta que se verifica ¿no? Se lo pone al sujeto en posición de sospechoso, de sospechosos de intenciones siempre aviesas, malas intenciones. Entonces, la genialidad de Miller, es decir, bueno, no solamente la transferencia positiva, la vamos a entender en términos de la suposición de saber —porque la transferencia tiene un aforismo que es el sujeto supuesto saber—, se ama a quien se le supone saber, pero a quien no se le supone saber, ¿se lo odia? No. Quiere decir, que tanto la transferencia positiva como la transferencia negativa van a estar en el terreno de la suposición. ¿Por qué? Porque la sospecha es un saber supuesto y tiene que mantenerse siempre como supuesto. Supuesto en términos de atribuirle al otro una intención malévola. Pero suponerla porque sí; efectivamente, si no se la supone, se la verifica, ya no hay sospecha. La sospecha tiene mucho que ver con algo que es la..., todo esto nace al mismo tiempo prácticamente, el género policial, el psicoanálisis. De ahí vienen “los maestros de la sospecha”: Freud, Marx y Nietzsche. No importa todo eso, sino que todo nace cuando nos empezamos a ocupar de la existencia del Mal en el mundo, de ahí la ficción paranoica que es lo que tenemos que ver. Si a ustedes les interesa, en algún otro momento, una reunión nos ocupamos exclusivamente de eso y lo ordenamos.

Lo que quiero decir es que la genialidad consiste en considerar que tanto la transferencia positiva como la negativa —que está articulada en términos de sospecha— van a estar siempre en la égida de la suposición, siempre en el orden de los fenómenos medianamente neuróticos, quiere decir, normales. Si ya la cuestión de la sospecha se traduce en un serio delirio de persecución ya es certeza, ya eso es creencia, no es suposición. Entonces, siempre en el terreno de lo que es la transferencia negativa en la neurosis. les diría que, en realidad, mis experiencias de análisis han transcurrido en gran parte en transferencia negativa..., pero como se mantenía en el terreno de la suposición, la cuestión anduvo. Momentos de relámpago de amor, pero bueno, eso ocurría una vez cada..., entonces, no se preocupen tanto. Obviamente es conveniente que más o menos al final eso caiga. En mi caso es así. Porque si no cae no conviene. Bueno, pero lo que quiero destacar es la sospecha, la atribución la suposición de una intención malévola, en otros términos, en el lugar de la pregunta acerca de lo que el Otro quiere, puesto que no

se sabe bien que es, en ese lugar tenemos la sospecha y la atribución de una mala intención.

Oyente: Una última nota: que el mérito de la película es que nos hace movernos, en términos que sospechamos, parece que tiene toda la intención y de golpe se resuelve.

Gabriel Levy: Bueno, pero eso es lo que el cine aprovecha.

Oyente: claro, con que no estaba equivocado, es decir, que lo que obraba era buenamente

Gabriel Levy: sí, va y viene. Pero si efectivamente se puede verificar que el sospechoso no es tal, si se verifica ya sea que es o no es, no tenemos suposición, ya no hay más sospecha, se cierra. Y, justamente, lo que Hitchcock transmite es que tiene que quedar siempre abierto, si lo cerrás ya no hay más suspenso, ni sospecha. Entonces, efectivamente, el espectador bascula y ese es el arte de Hitchcock. Bueno, hasta acá ¿me van siguiendo?

Bueno, entretengámonos un poco con Hitchcock, extraordinario personaje fantástico. Ustedes saben que, si quieren ustedes, la película está basada en una novela de Francis Iles que se llama *Sospecha*, que no sé si hay alguna versión en castellano. Miller cita, digamos, un texto que más o menos por los años cincuenta fue muy famoso en Francia, de una señora escritora que se llama Nathalie Sarraute, el texto en cuestión es “La era de la sospecha”, que hay una versión en castellano que se llama “La era del recelo”.

Oyente: [inaudible]

Gabriel Levy: bueno, entonces, la voy a invitar a María del Rosario, si conseguimos el texto, si puede presentarlo en algún momento, el texto ese de Nathalie Sarraute. Más o menos, cuál es la hipótesis, en función de dos o tres cositas que se puede deducir de lo que dice Miller. Bueno que, efectivamente, *la era de la sospecha* es el momento en la literatura donde —a diferencia de los relatos clásicos—, por ejemplo, Stendhal, o Balzac... Lo que quiero decir es que hay un corte en la literatura donde antes del momento de aparición, más o menos, de lo que se llama

la era de la sospecha, no había duda sobre la identidad de los personajes. Quiero decir, que un personaje era lo que era. A partir de ahí se empieza a dudar de la identidad de los personajes: “¿y si este no es el que es...?, no es el que dice que es...”. Es fundamental porque esto tiene mucho que ver con el psicoanálisis. Después hay muchísimas cuestiones, pero habría que tomar ese texto y ver un poco más, pero es una síntesis muy apretada de la cuestión, donde se empieza a dudar de la identidad de los personajes, que es una estructura que en cualquier ejemplo se puede aplicar: “¿y si este no es el marido que dice ser?” entonces, obviamente, ¿cuál es la base de la sospecha? La desconfianza.

De ahí —porque me quiero dar el gusto de leerles lo de *El mito de la pena*— la desconfianza. Fíjense este tipo, extraordinario, qué dice. Bueno. Ustedes saben que toda inocencia es inocencia perdida, quiero decir, que hay una pérdida de la inocencia. ¿Cuál es la figura de la inocencia? El que no es inocente, ¿cuál es la figura de la inocencia? Un inocente, ¿quién es? Por ejemplo, el analista no puede ser inocente. La figura de la inocencia es la de la buena fe. Lacan dice que “el error de buena fe es, sin dudas, el más imperdonable para un analista”.

Oyente: y para cualquiera

Gabriel Levy: el error de buena fe es el más imperdonable para el analista, esto es lo que dice Lacan. Obviamente, para alguno que no es el analista, no es el más imperdonable, tendrá las consecuencias de lo que es guiarse por la mala fe.

Bueno. ¿Qué dice Sergio Cotta acerca de la inocencia y el derecho?

Comencemos por citar textualmente a Cotta:

Todo el derecho es testimonio de la pérdida de la inocencia. Por cierto, nos es difícil definir exactamente a la inocencia pues, habiéndola perdido, hemos perdido también su sentido pleno y exhaustivo. Nos queda, sin embargo, (para servirme de una expresión célebre de San Agustín) *umbra et imago quaedam*, que nos permite darnos, *per speculum in aenigmate*, una representación o, mejor, una “figura” de ella. “La buena fe”, de la que hablara en términos tan penetrantes el profesor Panikkar, esta buena fe que no se interroga, que no se defiende o se

defiende solo por su debilidad, es muy probablemente la sombra más fiel que la existencia conserva de la inocencia.

¿Qué dice que es en primer lugar la inocencia?, es primeramente **fianza**. La inocencia es fianza. Fianza es una condensación entre fe y confianza. Entonces dice Cotta —vamos a leerlo textualmente— la fe y la confianza es bajo dos aspectos interdependientes:

Pues la inocencia se *fía en los otros* [¿qué quiere decir que se fía en los otros? Dice él] (es decir, se presta fe a los otros, *praestat fidem*) y se *confía en los otros* (...). Es un doble movimiento inescindible que liga entre sí al sujeto y los otros: en la situación de inocencia el sujeto se fía en los otros porque los considera inocentes [quiere decir que van a actuar de buena fe; todo nos demuestra que nada de esto se cumple]; se confía en los otros [es extraordinario esto] porque su inocencia le es suficiente [¿qué necesito?, “no, me basta su inocencia, su buena fe.” Confió porque me basta lo que me dijo, su palabra, lo que sea. De ahí viene la cuestión de *sola fides sufficit*, es en latín porque es un término del derecho.] (...) Siendo “fianza” en el sentido complejo que acabo de indicar, la inocencia no teme a nada ni a nadie [¿Por qué? No teme a nada ni nada porque no hay nada que temer, lo cual quiere decir, la inocencia es temible] y, por lo tanto, no se precave, no toma ninguna precaución, ningún cuidado, la misma idea de precaución le es extraña.

Muy bien. Por ejemplo, toma el ejemplo de los niños, que habitualmente se los considera inocentes y este dice, pero qué inocentes, son no acriminables, pero son unos hijos de puta, entonces, es decir, no son nada inocentes. Y que hay un ejercicio del mal en el niño (no tenemos más que remitirnos al sadismo con los animales y cosas más graves).

Bueno, entonces, dice que el derecho se va a situar en un plano muy diferente que el de la inocencia. Es la misma estructura. La interpretación de este tipo es lo mismo que se puede poner en tándem con la aparición de la sospecha en el género policial, la novela breve, etc., pero dice:

Pero mejor volvamos al derecho. Para mejor hacer sentir la distancia que hay entre el derecho y la inocencia, quisiera, en primer término, recordar una singularidad del lenguaje jurídico en relación al lenguaje común: en él [quiere decir, en el lenguaje

jurídico] el sustantivo predomina sobre el verbo [¿cuál es el asiento de esta lectura?
El lenguaje o el lenguaje jurídico]

Dice que en lo jurídico se dice “presentar una prueba” y no, “probar”. ¿Cuál es la diferencia entre presentar una prueba y probar? Él dice que en el lenguaje jurídico el verbo se vuelve siempre sustantivo, quiere decir, se desubjetiva la cuestión de la que se trata.

Bueno, entonces explica la cuestión de porqué el verbo se transforma en un sustantivo en la cuestión jurídica, porque es necesario siempre una acción volverla atípica de tal manera de poder establecer una ley que sea universal, quiere decir, independientemente de cualquier sujeto.

Y acá hace consideraciones sobre el lenguaje dice: “el sustantivo es netamente definido, el verbo es polisignificante; El sustantivo es (más) cerrado y el verbo es (más) abierto” entonces dice:

Nítidamente, entonces, el derecho se inclina hacia el campo de lo cerrado, es el ámbito de la intención, de la voluntad, de las acciones formalizadas. [Entonces dice] (...) Prosigamos aún nuestro análisis aproximando muy rápidamente inocencia y derecho. Por cierto este no es “fianza” [el derecho, porque el derecho tiene su base en no fiarse de nada. Quiere decir, que tiene su base en la suspicacia. En no fiarse de nada]: en la actividad jurídica, en efecto, jamás se fía en los otros, ni se confía en los otros [si no existiera la desconfianza no habría derecho] por el contrario, se toman precauciones, se aseguran garantías en relación a los otros [cuando uno va a alquilar se necesita una garantía porque no se confía que el otro vaya a cumplir] para evitar ser perjudicado por ellos o perjudicarlos, provocando así su reacción.

El derecho siempre va a tratar de mantener, en relación al ejercicio del mal en la sociedad, una cierta legalidad, que fracasa, siempre fracasa. Después, la cuestión es qué lectura hace uno de ese fracaso. Por ejemplo, el caso más rimbombante, “el crimen de Gesell”. Bueno, he escuchado lecturas de todo tipo, interpretaciones de todo tipo, más, menos psicológicas, todo tipo de cosas acerca de eso.

Volviendo a Cotta, es necesario concluir que el derecho es desconfianza. Dice, esto es lo que quiero destacar: “si el derecho es desconfianza, esta desconfianza no se

dirige solamente a los otros, sino también a nosotros mismos”, es una cosa que parece una obviedad, no lo es. Quiero decir, no solamente que existe el derecho por la desconfianza hacia los otros, sino que se desconfía del hombre como tal. Porque si no existiera ese mal, ¿para qué el derecho? Entonces, esa desconfianza de sí mismo es —mal dicho—, de alguna manera, a lo que alguien que transcurre medianamente por un análisis tendría que llegar, pasar en el caso que se trate de la transferencia negativa, de que el sospechoso sea el otro a sospechar de sí mismo. Cosa que no ocurre siempre, puede haber alguien que esté veinte años tirado en un diván y siga pretendiendo hacerse pasar por bueno y rechazar cualquier dimensión donde pueda dudar de sí mismo en relación al mal que lo habita.

Entonces dice: “no se desconfía de los *otros*, sino del hombre”, del hombre como tal. Y lo que, bueno, va a terminar de concluir es lo que va a dar su fundamento a la existencia del derecho como tal. Entonces, ahí tenemos la desconfianza.

Vamos a ver qué es lo que dice Hitchcock sobre el suspenso. La primera definición parte de una condición, aquella que dice que el espectador quiere saber qué va a pasar, si quieren favorecer que gocen del suspenso. Obviamente, en el caso que se trate de un espectador es una cosa, si se trata del sujeto de la acción es otra. Porque el espectador, pese a que quiere saber lo que va a pasar, está seguro en su butaca y sabe que no se trata de él. En esto insiste mucho Hitchcock. Entonces dice acerca de la ficción policial, creo que es Hitchcock quien lo dice, “todas las películas deben tener una acción veloz”, que la cuestión cumbre para la cosa policial es la velocidad. ¿Cuál es la dimensión que pone en juego?

Oyentes: **el tiempo**

Gabriel Levy: no se equivocan nunca: saber, verdad, tiempo.

Bueno, entonces, dice que lo que más se asemeja al cine como arte es el relato policial. Dice, por ejemplo, si uno quiere leer una novela policial uno puede estar un mes, un año, dos meses, pero que al espectador de cine en una sentada tiene que ocurrir lo que tiene que ocurrir.

Bueno, entonces, dice que el relato cinematográfico y el guion cinematográfico tienen en común la unidad y la velocidad, con una condición: que ambos precisan —tanto el relato policial como el guion cinematográfico y tratándose de un cine policial— un final inesperado. Esa es la diferencia entre suspenso y sorpresa. Un final inesperado. El ejemplo que da es el de *La sospecha* y dice que, tanto la esposa como el público, piensan cada vez más que el marido es el asesino. Después supone que la quiere envenenar, ¿no?

Oyente: tal cual. Con algo que empieza a hablar con una escritora de novelas policiales y empieza a indagar si ese veneno no se detecta en los humanos y a él se lo ve tan interesado que uno ya empieza a pensar que algo le va a poner en su leche nocturna.

Gabriel Levy: el tiempo. Bueno, entonces, acá dice leer páginas 55 y 56. De *Nuevamente Hitchcock*. Vamos a leer y a comentar un poquito por arriba. Dice Hitchcock:

¿Por ejemplo, [¿a qué está referida esta cuestión? A la velocidad] a lo largo de *La sospecha* la esposa y el público creen cada vez más que el esposo es un asesino. La novela original disponía de tiempo para incluir soliloquios y cavilaciones. De ese modo, cuando se prueba que el esposo es de verdad un asesino [¿en dónde? En las cavilaciones, en la novela] el hecho resulta correcto y adecuado desde una perspectiva psicológica. Pero esa conclusión no habría sido la apropiada en una película, en un relato. [Porque si se sabe que es el asesino ¿Dónde está el suspenso?] Si se desarrolla el personaje para que sea un asesino, con todos los trucos del oficio y, luego se confirma que sí, es un asesino, el público responderá con un aburrido: “¿y qué?” [Pero ustedes ven que la estructura es la misma, si uno piensa que es un asesino y es un asesino ¿qué ocurre? Lo mismo que decía Sarraute, que no se duda de la identidad, la base es que el asesino puede no ser un asesino. Siempre llévenlo al psicoanálisis a partir de que ese que uno piensa que es, puede no ser ese] desde el punto de vista estético, el desenlace de la novela es perfecto, en una película sería simplemente flojo. No, tiene que haber un giro

¿Cuál es el giro? Siempre mantener el hecho de que aquel que se supone que es, no es. Si no, no hay ni suspenso ni sospecha. Da un ejemplo, bueno, él dice una

cosa extraordinaria que es que el suspenso no se da solo en relación a novelas de asesinato, sino también en el orden del amor. El orden del amor y el querer saber, ¿sí? Vamos a ver si llegamos a ese punto. Da un ejemplo, el ejemplo de *La sospecha* que es este, el que comentaba acá Analía Flores. Dice: “hacia el final de la película, Grant le lleva a la señorita Fontaine —que ya nos presentó acá, Flores— un vaso de leche que ella cree que está envenenado”. “Cree”, ¿qué quiere decir?

Oyentes: sospecha

Gabriel Levy: Sí, la sospecha ¿dónde la ubicamos? En relación al saber. Cree. Si cree, y nunca va a dudar de lo que cree, está chiflada. Eso es una creencia. Pero cree que esta envenenada, es decir, sospecha. Es decir, supone. Todas estas cosas que vemos acá lo llevamos a la estructura subjetiva.

En mi opinión, lo lógico sería que ella lo bebiera para ponerlo a prueba [lo cual sería una estúpida] porque toda sospecha, sospecha de la sospecha, y exige un contexto de verificación [pero si va a verificar si esta envenenada tomando la leche es una pelotuda. La verificación termina con la sospecha, con ella y con..el film, son cosas quizás un tanto obvias y magníficas a su vez; Hitchcock no es quien es porque sí, es sensible a cuestiones que se corresponden con la estructura subjetiva. Si él de verdad deseaba matar a su fiel esposa [como ocurre acá con muchas personas de la sala], entonces, ella se querría morir, y si ese no era el caso, perfecto, las sospechas se disiparían y tendríamos nuestro final feliz. Filmamos ese final

¿Qué está diciendo?

Oyente: que se revierte la sospecha

Gabriel Levy: Claro. Si ella verifica no hay más sospecha. Pero siempre la misma estructura, quiere decir, tiene que quedar eso —para que avance la cuestión— abierto. Lo mismo en un análisis.

“Ella vació el vaso y esperó la muerte [filmamos el final, chau, ya sabemos si muere o no muere, terminamos con la intriga] nada pasó, salvo la exposición inevitable y tediosa de la inocencia del esposo”; quiere decir, para que el público no se duerma, ¿qué es necesario mantener? En un análisis lo mismo. Alguien puede pasar por un

análisis y dormir, y pasársela durmiendo. De allí que toda la cuestión de lo que podríamos llamar la concepción de la interpretación, a medida que avanza la enseñanza de Freud y de Lacan —que eso es lo que tenemos que organizarlo como una enseñanza ordenada — es que no se trata del contenido de la cuestión, ni se trata de qué es lo que se interpreta, sino que la interpretación, la función que tiene, es despertar, mantener despierto; es decir, mantener al sujeto vivo. Por ejemplo, yo no estoy seguro de que todos ustedes estén ahora, en este momento, despiertos.

Oyente: ¿y vivos?

Gabriel Levy: no, tampoco. [Risas] Bueno. Alguien me decía hoy una enunciación extraordinaria: “que se comía la vida” ..., para decir que fue, comió qué sé yo, que se comía la vida, a partir de una cuestión relativa a que alguien le decía —algún familiar, etcétera— le hablaba siempre de muertes, de muertos, dice “se comía la vida”. ¿Se puede comer una vida? Pero bueno, no importa, está muy cerca de eso.

Nada pasó, los espectadores de prueba lo abuchearon y no los culpo. [Si se deduce] dijeron que era una estúpida por beber voluntariamente algo que la podría matar. [En el caso que se hubiera resuelto de esa manera] En lo personal, no estuve de acuerdo con ese dictamen, pero si estuve de acuerdo en el que medio rollo que seguía a la supervivencia de la esposa era realmente mortífero [es decir, iba a matar a los espectadores] bueno, [sonrió Hitchcock] ya se acabaron nuestros problemas para bien o para mal. A juzgar por el tiempo que ha estado la película en cartelera, creo que para bien

No se durmieron. Muy bien. Entonces, fíjense la estructura que es extraordinaria. Dice: “Prefiero sin dudas que una historia pierda veracidad al final y no en el medio” bueno...,

(...) no nos vamos a enfrentar a estos problemas en mi próxima película

¿Qué va a hacer?

A.H. Un relato de persecuciones

Entonces, están siempre los términos: la ficción paranoica, porque la paranoia siempre se vincula al perseguido, a la persecución, perseguirse con ideas, que es lo que el cine aprovecha.

Bueno, vamos a ver lo que dice Piglia acerca de la ficción paranoica. Ah, ustedes que leyeron los libros, ¿a qué llama Piglia “la ficción paranoica”? Dice, bueno, yo voy a llamar ficción paranoica (eso lo tienen muy bien sintetizado en este trabajo) a un estado del género literario y a su origen. El origen, lo ubica en el nacimiento de la novela policial, que se divide en el policial clásico y la novela negra de Estados Unidos. Piglia se dedica a establecer las diferencias, en el que en el policial clásico va a aparecer el científico en el sentido de un investigador que va a representar la lógica pura, la deducción pura; y en la serie negra americana, aparece el detective que es un duro, que le pasa de todo, es lo más lejano que hay a un razonador aséptico, lo cagan a trompadas. Si no tienen, ¿cómo se llama la de Nicholson, la del barrio chino?

Oyentes: *Chinatown*

Gabriel Levy: *Chinatown*, bueno, le pasa de todo y que, en realidad, es alguien que va a poder deducir incluyéndose él y a partir de su experiencia y de su dureza, donde ya bascula entre el delincuente y el detective, no importa.

Entonces, dice “ficción paranoica no se trata de una categoría psiquiátrica” este es un punto importante porque seguro vamos a poder —si se investiga— confirmar en qué momento la psiquiatría toma esta cuestión, cómo nace esa categoría de paranoia en términos de una entidad psiquiátrica y al servicio de qué está. Seguro que si, efectivamente vamos a la historia de la psiquiatría, las correspondencias en torno a esta cuestión de la literatura se van a poder establecer perfectamente bien. Pero lo que él dice, que Piglia no se va a ocupar de la ficción paranoica —que sería el delirio paranoico a nivel de la psiquiatría, como una categoría psiquiátrica— si no como un tipo de relato que trabaja con la amenaza, con la persecución y, esto es extraordinario, con el exceso de interpretación, que es la tentación de encontrarle a todo una razón, una causa. A nivel psiquiátrico, sería aquel sujeto que todo le hace signo, ¿no? No hay ningún tiempo en el que, enfrentado a un vacío de saber, no lo

llene con un sentido. Si ustedes tienen mucha vocación de sentido, quieren encontrarle el sentido a todo, son paranoicos —según la definición de Piglia— Paranoicos. ¿Me entendieron bien?

Entonces, dice acá, leer página 175 de *La forma inicial*. Esto es lo que yo hago, voy de un lugar a otro, que es lo que pueden hacer ustedes, extraordinario. Entonces, qué dice Piglia acerca de la ficción paranoica. Bueno, dice que en la ficción paranoica hay relaciones básicas a nivel de los relatos policiales, que es el detective, el asesino y la víctima. Bueno, es interesante ver cómo, en general, por ejemplo, en la interpretación que se hace de la manada y los rubgiers y eso, como en general, lo que se podría llamar los medios —que van a representar a lo social como tal— siempre van a ver ustedes que se van a ubicar como representantes de valores morales, siempre. Con lo cual los exceptúa de entrar dentro de lo que sería la cuestión de la existencia del mal. Porque, digamos, que se puede deducir que hay un punto donde ese hecho, eso que ocurre, primero no es lo mismo para los diez o para los ocho o lo que sea, pese a que funcione como una masa y, segundo, que hay una cuestión de la violencia que es sin por qué. Entonces, podríamos decir, que ustedes ven que hay una proliferación de la ficción paranoica. Piglia se va a ocupar mucho de lo que es la diferencia entre el relato, la narración, el relato bajo la forma breve, el relato policial y la información pura de los hechos. La ficción paranoica ¿por qué?

Oyente: porque le dio sentido a un hecho, a un evento que efectivamente fue de violencia, pero cargaron de sentido, es decir, que era una campaña de persecutoria. porque estigmatizaron a Gesell mismo incluso, como si Gesell fuese el lugar del mal.

Gabriel Levy: sí, pero es importante que cualquiera que se vaya a ubicar en relación al representante de la moral se exceptúa de aquello que..., ¿no? Bueno, no importa. Hay muchas cosas, porque las interpretaciones basculan. Son paranoicas, ¿por qué? Porque proliferan las interpretaciones. ¿Qué dice Piglia? El exceso de interpretación. ¿Y qué hay respecto de los rubgiers en esa información? Es un exceso de interpretación. “Y ahora convocamos a la licenciada Chiringulo... a ver

Licenciada Chiringulo” ¿no? Dice: “si Freud dice que la puta que lo parió y que la masa, la manada y qué se yo”, y empieza, y empieza. Ustedes juntan todas las interpretaciones y, obviamente, son completamente incompatibles unas con otras. Entonces, lo social es paranoia, que es lo que dice muy sintéticamente Piglia. Que la novela policial va a representar lo que es una situación política, social. Entonces dice, “no se trata de usar criterios psiquiátricos sino de hablar de un tipo de relato que trabaja con la amenaza, con la persecución, con el exceso de interpretación, la tentación paranoica de encontrarle a todo una razón, una causa”, ¿no? Bueno, entonces, después sigue y el entrevistador, que tampoco es ningún tonto, le dice, les voy a leer el párrafo entero porque vale la pena:

CH: Aquí parece apuntar a la relación entre el género y la lectura. Porque el género parece haber creado una especie de lector, un lector paranoico. [Porque está buscando constantemente la interpretación]

Bueno, Borges se ocupa mucho de la cuestión del género policial y se va a oponer..., digamos, hay una famosa polémica entre Borges y Caillois acerca del género y también acerca del género policial, en el que también Borges incluye a Poe por supuesto. Entonces, dice:

Borges decía que Poe había engendrado un nuevo tipo de lector, alguien que llega al *Quijote* y lee “en un lugar de la Mancha” y empieza a sospechar, empieza un juego de suposiciones... Y que luego lee “de cuyo nombre no quiero acordarme” e inmediatamente se pregunta: ¿por qué no quiere acordarse el narrador de este lugar? [Cuando en realidad es algo completamente impropio para una novela como *El Quijote*] ¿Me está intentando engañar? Y se responde a sí mismo: ¡bueno, porque sin duda este narrador es el culpable o el asesino! Entonces podría pensarse que se crea una especie de lector delirante. Y paulatinamente ese lector delirante, que está pensando todo el tiempo que el texto lo está engañando, se transforma en el lector que ahora es común. Es decir, uno lee cualquier texto y activa todos los mecanismos de la sospecha.

RP: Es buenísima esa idea. Es decir, que ciertos protocolos y ciertos usos de la discusión sobre las fronteras culturales no son sobre aspectos literarios, que

están ligados a Paul de Man, a Derrida, a lectores muy sofisticados, en realidad serían como ejercicios involuntarios del efecto del género policial.

Entonces, el género policial. ¿Qué produce?

Oyentes: un lector, paranoico

Gabriel Levy: a ver si alguien lo puede decir como lo dice Piglia. ¿Qué produce el género policial?

Oyente: Un lector paranoico

Gabriel Levy: “un lector que sospecha, que desconfía y busca pistas”. ¿Qué produce el género policial? Un lector paranoico. Se trata siempre de que alguien que pasa por un análisis no se convierta en un lector paranoico. Que es lo que ocurría, lo que dejaban como síntomas ciertos tipos de análisis, cuyo resultado era que esa sed, esa paranoia se extendía a lo social, a punto tal que eso generaba socialmente una paranoia respecto de los psicoanalistas, “yo no quiero ni acercarme porque me va a interpretar”. Por eso nunca es conveniente tener alguien así en la familia. Imagínense. Pero era el resultado de lo que quedaba. Eso es palpable, cualquiera que venga de otros análisis, uno de los resultados más habituales es el sentido y el sentido y el sentido, es decir, un paranoico.

Entonces dice Piglia: está la novela policial y el género policial. Los géneros ¿qué función tienen los géneros literarios, particularmente el género policial? “discuten a su manera las mismas cuestiones que discute la sociedad.” ¿Cuáles son? Los que había dicho antes. La amenaza, el delito, a partir de la experiencia del nazismo, la inquietante presencia de las masas —eso es un tema muy muy considerado, que es lo que resulta a partir de la experiencia del nazismo, de los posibles agresores— centrado en esa cuestión que es la ficción paranoica. Bueno, leemos alguna cosita más y pasamos a otra cosa. Entonces, dice Piglia, que no le gusta mucho considerar el corte entre los géneros cronológicamente, que esos cortes, esas periodizaciones..., dice que el relato policial se puede ver surgir con claridad en 1841, con “Los crímenes de la calle Morgue”. Esto es algo, supuestamente, yo no me autorizo a decirlo, pero de lo que he leído, prácticamente aceptado por todos.

Aunque tengan posiciones distintas, es aceptado que el género empieza con Poe. Porque dice que tiene su origen ahí y va a condensar todos los tipos de transformaciones que se producen en la literatura a partir de ahí, ese es el modelo. Digamos, entonces dice, tenemos la ventaja que ahí vemos “surgir un género en toda su plenitud”, y que hay una transformación muy importante en los modos de narrar. Entonces dice, bueno, que eso tiene muchas consecuencias en las grandes narraciones del siglo XIX, Joyce, Proust, Kafka; y que cambian los modos de narrar, dice, aparece un narrador —el narrador, quiere decir, que va llevando adelante el relato— que está en una posición de no saber. Digamos, un narrador que no termina de conocer la historia que va a contar. Ya sea un crimen, un enigma. Y ahí ya, vamos a leerlo, se refiere a la cuestión de *Apocalypse Now*, ¿ustedes saben en qué está basada?

Oyente: Conrad

Gabriel Levy: Conrad en *El corazón de las tinieblas*. Y que siempre, dice, eso tiene un núcleo opaco, enigmático. Y hay un texto de Henry James que se llama *The House of Fiction*, que parece ser muy importante, del que Piglia toma un ejemplo, dice

“The House of Fiction”, es la de un novelista que pasa frente a una casa, ve una ventana iluminada y en esa ventana ve una escena, y luego trata de imaginar qué sucede ahí. No está tratando de construir una historia propia. Sino que, de pronto, algo le llama la atención en un lugar [es la misma estructura que La ventana indiscreta, y efectivamente tiene mucho que ver con... bueno no importa, dejémoslo así]. Y le parece un poco enigmático y empieza a tejer especulaciones a partir de allí.

En *La ventana indiscreta* ¿de qué se trata? O en general, el voyerismo respecto del marco de la ventana, etcétera, ¿qué es lo que en general se explota?

Oyente: la mirada

Gabriel Levy: sí, pero la escena ¿Cuáles son las escenas más habituales?

Oyente: las sexuales

Gabriel Levy: o sexuales o de crímenes. Pero en las escenas sexuales, el enigma es qué ocurre, qué pasa entre ellos, qué tipo de relación, en el caso de “Los adioses” por ejemplo, ustedes ven que el almacenero lee con el fantasma, es decir, imagina. Bueno, entonces, imaginar relaciones, se proliferan las interpretaciones acerca del enigma que supone qué es lo que hay entre ellos, entre esos dos. Y, obviamente, ¿el fantasma qué hace? Va a hacer relación; cualquier interpretación que haga donde no la hay. Eso es lo que aprovecha la cuestión. Entonces dice:

O en muchos casos empieza a investigar. Y esa línea de modificación de la narración luego se condensa en una serie de pequeñas obras maestras, como las de Conrad o incluso las *nouvelles* de Onetti. (...) [Esto es importante]. Entonces es como si ahí se produjera un desdoblamiento

Entre el narrador, ¿y quién? Entre el narrador y aquel que el narrador hace investigar; que para el caso es el detective, o el Watson de Holmes, es el que va a la historia y vuelve con los datos. En el caso de “Los adioses” es la mucama, el enfermero, son los investigadores los que le aportan los datos para que el almacenero narre con su fantasma.

Entonces, en el caso del análisis el desdoblamiento se produce en el mismo sujeto. El que narra es el que aporta los datos. Es al que le toca, de alguna manera, aportar los datos e investigar. Porque está hablando de la estructura del sujeto, que es lo que percibe, lo que palpa, Piglia. El que narra y el que investiga es el mismo sujeto, pero no es el mismo. Al menos se puede decir que hay una división que lo afecta, porque si efectivamente es exclusivamente un narrador, no hay desdoblamiento alguno. Y existe el analizante exclusivamente narrador, ya les dije, es el que informa de los hechos. En lugar de largarse a hablar, qué sé yo, bueno, tenemos que provocar al otro a que diga: “bueno, si no tiene nada que hablar dejemos acá”. “Ay qué duro que es usted” ¿no? “¿me amenaza con no atenderme más?”, es bravo.

Oyente: yo tengo entendido que el narrador no es el informador

Gabriel Levy: por eso, pero ¿en el caso del análisis? No tenemos un narrador y un investigador, es el mismo sujeto. Entonces, ahí hay algunos que se pueden ubicar en posición exclusivamente de informador, digamos, porque el que narra también

es el mismo sujeto. De informador. Entonces, se convierte en un periodista de sí mismo por decirlo así, informa de los hechos.

Oyente: ¿y en el análisis el investigador cómo sería?

Gabriel Levy: “Bueno, la otra noche fui a casa de..., volví, una tormenta tremenda. Y empezó a caer granizo, imagínese. Entonces tenía que entrar a mi casa, no tenía la llave...”; es una mujer que tiene una cuestión muy seria con unos vecinos, hay un vecino que le pone la camioneta, en su puerta de forma tal que le es imposible entrar con su coche. Entonces, le pone la camioneta en la puerta y en la otra entrada que da a otra calle los vecinos le impiden que pueda hacer una obra, un garaje donde pueda entrar, porque en esa calle no sé qué cosa, no se permite, aparentemente porque la envidian por el hecho de que esta mujer ha establecido allí un lugar donde recibe huéspedes europeos y produce dinero. El vecino es el que va a encarnar la ficción paranoica por naturaleza. El primer perseguidor es el vecino, el más próximo. Y el más próximo es el prójimo, ¿Quién es el prójimo? Uno mismo. Pero vaya hacerle entender a un vecino que él es el prójimo. [Risas] Entonces, dice: “bueno estaba el vecino, ahí ya me saqué”. Tiene peleas con el vecino. Entonces, le toca el timbre al vecino. Sale el vecino. Dice: “¿por qué no me atendiste?”, y el otro responde: “porque me estoy bañando, ¡loca!”, se putean. Cae granizo. Bueno, entonces, cuenta toda esa cuestión que ya es reiterada. Si uno le dice algo de la cuestión con los vecinos dice: “¡pero ya se lo dije la primera vez que tengo problemas con los vecinos!”. Bueno, después logra entrar a la casa. Adentro de la casa también, cuenta un relato de un señor con el que salió y tuvo una discusión por algo anodino, el tipo estaba un poco subidito de tono, entonces, a ella no le gusta y se retira. Bueno, los hechos. Entonces, la cuestión es qué interrogación puede producir acerca de eso, ninguna. Es decir, uno puede intentar llevar la cuestión a una enunciación. Por ejemplo. ¿Cuál podría ser una enunciación de un relato como ese? Alguien que ha decidido encerrarse así, eh. Quiere decir, ha decidido como un estilo de vida buscarse un lugar medianamente paradisíaco, que lo usa como un lugar de turismo. Es alguien que nos comunicamos por *WhatsApp*, con la condición de que venga a verme a partir de cierto período de tiempo.

Entonces, si uno le dice: “bueno, está bien si no tiene más nada que decir.”, entonces, reacciona: “¿cómo?, ¿para eso? ¡No llegamos a nada!”; entonces uno le dice, bueno, “le puedo decir, lo que yo entiendo de lo que usted está hablando”. Me dice que sí, que le diga. Bueno, puede ser una manera “¿usted acepta?”, “sí, por supuesto”, le digo: “usted dice que esta tan encerrada afuera como adentro, encerrada a la intemperie, sometida al granizo, la agresividad con el otro, y adentro lo mismo, en las escenas amorosas por ejemplo”. La enunciación. Entonces, me dice: “pero yo ya le dije, desde la primera vez, que no me llevaba muy bien con los otros”, cuando, en realidad, se trata de la decisión de encerrarse. Ustedes saben que quedarse encerrado afuera, el encierro no es adentro necesariamente. Por ejemplo, si uno sube a la terraza y se le cierra la puerta, quedó encerrado afuera. Y es un encierro peor que el de adentro, que es encerrado en la intemperie. Fundamentalmente, por el desamparo, ese un encierro sometido al granizo...

Lo que les doy es un ejemplo de alguien que pretende..., entonces le digo: “bueno si esto no le da ningún resultado, puede consultar con otra persona”, y: “¿qué? ¿usted me amenaza con no atenderme más?”. Es alguien que..., en la histeria esto es muy muy frecuente: el intento de insistir sobre reducirse en un informador de hechos —para decirlo así— en la que la cuestión de interrogarse algo de eso no se abre, entonces todo se encierra más.

A Piglia no se le escapa la cuestión del encierro, dice que el crimen en el cuarto cerrado es un rasgo, un movimiento fundamental del género policial. Los asesinatos en la *Rue Morgue* suceden en un cuarto cerrado con llave por dentro. allí se localiza el primer crimen, allí comienza el género. El sujeto está amenazado en el centro mismo de la intimidad.

¿Adónde voy?, al desdoblamiento entre el que narra y el que investiga. En el caso del analizante, narra y es el que le toca establecer una investigación, digamos, ni siquiera sobre sí mismo, ya vamos a ver, eso es lo que tenemos que tratar en la cuestión de la interpretación en el psicoanálisis.

Entonces, dice:

Poe logra que el narrador se desdoble y encuentre esa figura extraordinaria del detective, desde el punto de vista de la pura inscripción de los procedimientos narrativos, ha encontrado un camino nuevo. [Cosa que no ocurría antes de la aparición de eso] Desde luego, el detective tiene otro tipo de funciones, pero tiene una muy nueva en la economía narrativa.

Muy bien. Entonces eso es, más o menos, algunas de las cuestiones acerca de la ficción paranoica. Volviendo a la cuestión del suspenso, Hitchcock ¿qué dice? Hitchcock dice “somos adictos al suspenso”. Y ¿cómo explica nuestra adicción al suspenso?, ¿qué dice? Bueno, dice en principio, el hombre se va a preguntar acerca de cómo empiezan las narraciones, hay diversas teorías al respecto. Entonces dice, el hombre es un narrador por naturaleza, y el suspenso es un elemento fundamental de las historias. Y ahí es donde empieza, dice “el suspenso no solamente se va a referir al melodrama sino que es posible también utilizarlo en las historias de amor”

Bueno. ¿Ustedes saben de dónde viene la palabra suspenso? (...) ¿Qué significa suspenso? Colgado de un precipicio, de ahí viene, según Hitchcock. Incluso, dice Hitchcock, que no hay chiste que funcione como tal si no conlleva un cierto tipo de suspenso.

Entonces, dice: “el suspenso consiste solamente en la tarea de preparar al público para que reciba el mayor placer posible de cualquier episodio o situación”. ¿Qué quiere decir? Que el espectador goza del suspenso. El analizante no goza del mismo modo del suspenso, aunque hay un goce con esa espera. Por eso, suspenso va a tener cierta afinidad con *souffrance*, que significa a la espera. Y *souffrance* tiene que ver con sufrimiento y esperar. Y eso supone una satisfacción. Por ejemplo, en el caso del guion cinematográfico es la satisfacción que tiene el espectador de saber lo que los personajes ignoran, cosa que en un análisis no ocurre porque no hay tal espectador.

Bueno, por ejemplo, dice un hombre que está por apuñalar a otro, pero la víctima no lo sabe, entonces dice, el suspenso surge del deseo del espectador de advertir a su amigo, el personaje que lo van a apuñalar, de la amenaza.

Bueno, les leo algo más. Les leo esto, la última cita de Hitchcock y con esto terminamos esta serie y después vemos. A ver si está bien esto. Leer *Hitchcock por Hitchcock*. Bueno después va a hablar del miedo, del placer del miedo. Hitchcock pesca muy bien que en el temor —esto es extraordinario— hay algo paradójico: hay un placer en el miedo. Entonces, Hitchcock dice que disfrutar del miedo es algo paradójico. Y miren lo que pesca: dice que hay una forma indirecta de conectarse con el miedo. ¿Cuál es la forma indirecta de conectarse con el miedo? El cine, el teatro, etcétera. Porque se disfruta en la película lo que causaría horror, dice Hitchcock, en la vida real. Porque dice, el espectador no va a pagar el precio. ¿El precio de qué? De aquello que el miedo suscita, y lo sabe.

Bueno, esta cuestión es fundamental, la idea es que hay un placer en el miedo que es aquello que el temor resguarda.

Como dicen el miedo no es sonso. Si pudiera hablar, el miedo diría: “todo lo que haría, todo aquello que podría hacer de no tener miedo”, pero efectivamente, ¿el miedo qué hace? Me resguarda de todo aquello que podría hacer de no tenerlo. Entonces, hay una cuestión, efectivamente, paradójica en eso y da **ejemplos; diferencia entre el miedo, la sorpresa, el terror, etcétera**. Pero bueno, Hitchcock lo dice mejor. Dice, y con esto termino, pero es una definición extraordinaria, dice: “el temor es algo que a la gente le gusta sentir cuando está seguro de estar a salvo”, el temor resguarda. Cosa que se ve perfectamente en relación a la dimensión indirecta entre el espectador el guion y el film. Bueno, me cansé. Terminamos con esto. Lean estas cosas que después las podemos organizar mejor o hay muchas derivas de esta cuestión.

Bueno, cualquier cosa el que le interesa después se conecta y vemos cómo seguimos, ¿sí? Ya hay un grupo y algunas personas sueltas que me han mandado alguna cuestión respecto del interés. Yo igual voy a organizar cada tanto alguna charla siguiendo estas cuestiones, pero ya bien organizada, más como clase. Bueno, dejamos acá entonces, salvo que quieran comentarme algo o hablar ustedes.

Oyente: hay un cuento de (...) que se llama “La amnesia”, donde vos relatabas esto de que siempre se sospecha que alguien puede ser, pero no es, la verdad es que es muy atractivo porque todo el tiempo el personaje dice ser otro y no sabemos — los lectores—, si, efectivamente, está haciendo una trampa o si, efectivamente, sufre de amnesia. Y tiene también al final un desenlace que, bueno, es de sorpresa.

Gabriel Levy: si, bueno, después se pueden ver todas las variantes que hay sobre la misma cuestión.

Oyente: hay una relación que Lacan hace entre síntoma y la novela policial. No me puedo acordar dónde dice, si es en el Seminario XXII, XXIII, que dice algo así como que el síntoma es más interesante que una novela policial. Lo voy a buscar y te escribo.

Gabriel Levy: no, bueno, hay derivas múltiples. Bueno, muy bien.