

## EL DOLOR: ENTRE LO PROPIO, LO AJENO Y LO ANÓNIMO

Carlos Moguillansky<sup>1</sup>

*"El camino a recorrer quedará circundado por dos términos que dejarán entre sí un intervalo: el analista tratará de "ni consentirla" "ni sofocarla". Estos dos significantes negados enmarcan un espacio que el analista deberá soportar, tratando de "dejar subsistir necesidad y añoranza como fuerzas pulsionantes del trabajo y la alteración...la pasión del paciente debe soltar su rollo e inscribirse en relación a un marco, que le sirve de contorno simbólico".*  
D. Rodríguez, 1994.

### Introducción

El anonimato es la paradójica precondition que tienen dos modos opuestos de las defensas ante el dolor. La manía y la simbolización requieren del pasaje del dolor propio a un estadio anónimo como condición para el desarrollo de sus respectivas estrategias. H. Segal (1992) da una posible respuesta a esa extraña similitud; ella señaló que la dirección de la motivación psíquica explicaría los distintos destinos defensivos: sea evitar el dolor o asumirlo con la ayuda de un símbolo. Parafraseando a Rodríguez, el paciente *"debe soltar su rollo"*, ese rollo está dirigido a un oído que deberá responder su razón o su porqué. En el marco del análisis se buscan esas respuestas; pero ese contorno es también un lugar de preguntas, pues *"no se llama a un espíritu... y se le envía allá abajo sin inquirirle nada"* (Ibíd. 1994:582). El dispositivo analítico propone un marco que trasciende a un contorno vacío y neutro. En el vacío de la sesión algo inquiere. No es el analista quien toma esa iniciativa. En todo caso, la pregunta de un analista no será tan inquietante como la que hará el silencio del marco, por su sola presencia. En ese silencio, una mirada surge desde el otro lado de la escena y pregunta. Al modo de un jaque de ajedrez impone una cuestión a ser resuelta: *"¿qué está haciendo allí, por que está allí, que lo ha llevado allí y aún peor, qué le espera?"*.

Las preguntas por la razón del sujeto se acompañan de dolor. Nadie responde con seriedad a ellas sin hacerse cargo de la cuota de dolor que acompaña a una respuesta por la propia condición humana. Ese dolor que va de la mano con la exposición personal al riesgo de un contacto. En ese trance, en la decisión de compartir con otro, se arriesga lo que ha estado protegido en la intimidad a una ofensa narcisista o a una injuria en la represión. Tras esos riesgos conocidos viene el

---

<sup>1</sup> 1425 ATE Av. Las Heras 3745 11 C. Capital. Telefax (5411) 4801 4561. cmoguillansky@gmail.com

otro, que surge del marco establecido por el psicoanálisis, en una mirada vacía que habita dentro de ese marco. Esa mirada pregunta desde un lugar anónimo, sin sostenerse en un rostro, conocido o no, que tranquilice con su deseo definido. Es simplemente aquello que está e inquiera, desde el fondo del vacío, más allá de las cortesías de cualquier intercambio (Didi-Huberman, G. 2006).

El anonimato está presente a ambos lados del dispositivo analítico: en la pregunta muda que surge tras la presencia del analista y en la respuesta del paciente a su dolor: sea como la defensa maníaca<sup>2</sup> que lo desmiente anónimamente, sea como un estadio anónimo en el curso de su elaboración. Cada uno de estos anonimatos tiene sus peculiaridades, tal como se detalla en la discusión siguiente.

### **Antecedentes**

El dolor tuvo una temprana aparición en la teoría psicoanalítica (Freud, S. 1895). Tenía un doble carácter: como expresión del incremento de la tensión psíquica –definido como displacer– y con una cualidad afectiva que permitiría reconocerlo como tal. Freud definió al dolor en *Aflicción y melancolía* (1915) y en el *Apéndice de Inhibición, síntoma y angustia* (1926) como el afecto que surge ante la pérdida de investidura del objeto. A su turno, Bion elevó al dolor a la categoría de un "elemento del psicoanálisis" (Bion, W. 1982). Como corolario de su estudio de la reversión de la perspectiva, señaló que "la perspectiva revertida es evidencia de dolor; el paciente revierte la perspectiva para convertir una situación dinámica en estática". (Ibíd.:85). Bion evoca una emergencia del dolor que resulta implícita en todo cambio, en una situación dinámica y destaca el dolor ante lo imprevisto, que exige una respuesta impensada; lo que he llamado: debut. El dolor es un elemento, pues "no puede estar ausente de la personalidad" y un análisis no puede no ser doloroso, pues si no lo es, "no puede ser considerado como enfrentando una de las principales razones por las que el paciente está en análisis" (Ibíd.:87). Esta apuesta es tan importante para Bion, que llega a decir que "la experiencia analítica aumenta la capacidad del paciente para sufrir, aun cuando paciente y analista puedan desear disminuir el dolor mismo" (Ibíd.:87). La capacidad para tolerar el dolor (*paining*) tiene estrecha relación con la

---

<sup>2</sup> Las defensas maníacas tomaron su nombre de la psiquiatría, pero tienen una profunda raigambre en la literatura analítica. Freud introdujo la noción en *Aflicción y melancolía* (1916-7) y ella luego ganó mayor especificidad asociada a la defensa de desmentida (1917, 1925, 1927 y 1940). Esta correspondencia permite su uso en campos aparentemente ajenos, como lo son las creencias y la desmentida de la realidad. M. Klein amplió este territorio teórico al hablar de defensas maníacas como una negación de la realidad externa e interna, que evita la persecución o el dolor, y llega a la completa negación de la realidad psíquica. En este texto, las defensas maníacas son entendidas como un complejo repertorio defensivo ante la emergencia de dolor, de pérdida o efracción. El anonimato maníaco es tratado en Moguillansky, C. *El dolor y las defensas maníacas*, 2005.

idea de una creciente capacidad de contención del dolor. Bion es un antecedente importante para ubicar la función del marco: la contención del dolor transforma la evitación en una tendencia a modificar sus condiciones de aparición y a reconocer su presencia irremediable. La relación del dolor con la relación continente-contenido llevó a Bion a pensar el mito, especialmente el mito edípico, como un elemento narrativo que contiene al dolor. *"Los mitos nos proveen de un enunciado sucinto de la teoría psicoanalítica que tiene que ver con la ayuda que le brindan al analista para percibir el crecimiento y los problemas que tienen que ver con el crecimiento"* (Ibíd.:89).

Esa idea ilumina la relación del dolor con la palabra; ella resulta el continente por excelencia del dolor. La palabra expresa, pero su función más importante es contener el dolor y permitir su presencia –ahora limitada- en la memoria y en la anticipación del futuro. El dolor, cobijado antes en las cubiertas tegumentarias y en el resguardo de la vida visceral, encuentra en la palabra un vehículo de expresión que protege al sujeto de sus excesos expresivos.

La figuración del dolor<sup>3</sup> surge en aquellas situaciones donde predomina la ausencia de cualidades. El yo experimenta dolor cuando una pérdida lo obliga a renunciar a esa presencia y a aceptar que su pretensión posesiva era vana. El dolor surge también cuando la vida tiene una magnitud incalificable o imposible de ser comprendida. En ambas situaciones el dolor es un sinónimo de vivencias sin cualidad. El dolor mismo parece carecer de cualidad, aunque tiene elementos que lo distinguen de otros afectos. ¿Se puede figurar lo que carece de cualidad? ¿Cuáles es el modo de presentación del dolor y cómo lo encontramos en su presencia clínica?

Usualmente se considera que la evacuación proyectiva del dolor y la falta de un contacto consigo mismo son defensas patológicas. Sin embargo, Meltzer señaló: *"Bion ha sido quien nos ha enseñado que gran parte de nuestra vida es vivida fuera del área en la cual las experiencias emocionales son aceptadas y se piensa acerca de ellas mediante la simbolización del significado de las emociones evocadas"*. (Meltzer, 1990:19) ¿Cómo distinguir esas distancias? ¿Cómo diferenciar entre las distancias simbólica y maníaca? El alejamiento del dolor va de la mano de pausas, distancias, disociaciones, desmentidas o como se llame a la estrategia para desarmar el vínculo entre el dolor y quien lo padece.

En la pérdida el dolor se dirige desde la nostalgia por el objeto perdido hacia el reconocimiento de su ausencia definitiva. Junto con el objeto cae una constelación de creencias asociadas a su presencia habitual y por ellas también se duela. En la experiencia insoportable, el dolor surge cuando lo vivido se aparta de lo esperado y

---

<sup>3</sup> La noción de figuración del dolor expresa el modo en que el dolor gana representación psíquica y puede ser distinguido de otras respuestas afectivas.

creído. Este dolor surge en la efracción de un sistema de creencias que hace de nicho vital micro climático.

Esos dos modos predominantes del dolor delimitan un continuo entre dos puntos extremos. En ambos la ausencia obliga a la recomposición de las expectativas, pues no se será el mismo luego de ella. La cualidad del dolor, si se puede hablar de ella, forma parte de la experiencia dolida, en el borroso límite entre una pérdida y sus consecuencias. Por ello, el dolor corresponde al deslizamiento de cualidades presentes en el momento inicial de la experiencia de pérdida: el horror y el desgarrar que acompañan a la pérdida o a la efracción de una creencia<sup>4</sup>. Al final del proceso, nada de eso queda y sólo persiste el mudo y crudo dolor. Esa vivencia es solitaria; otras veces, las menos, es necesario comunicarse y presentar la cara del dolor a otros.

### **Relato del dolor, de la presentación testimonial a la representación anónima**

Una presentación suele ser testimonial e intenta dar una versión comunicable de la evidencia que arraiga en la vida misma del testigo. La verosimilitud de ese testimonio se dirime en el acuerdo del lector, que lo juzga en un mismo plano con su experiencia. El lector completa, da crédito y agrega elementos de su propia cosecha o, siguiendo un procedimiento idéntico, lo rechaza a medias o totalmente. El pasaje de la presentación de un hecho a la representación que lo hace compartido vale por igual en este texto y en la sesión psicoanalítica. En ambas situaciones, lo real de la vida debe lograr ser una ficción narrativa y promover un contacto entre lo vívido de uno y de otro: autor y lector o bien, paciente y analista.

Luego vendrá la interpretación que cada uno hará de lo ocurrido en una operación de selección y puesta en narración de lo compartido. En ese movimiento lo vivido muda su naturaleza al ser comunicado; pasa de crudo a cocido, de caso individual a genérico y de vivencia idiosincrásica a situación compartida. La vivencia inicial pierde su condición originaria a favor de una narración que pueda comunicarse. Esa pérdida vivencial es fuente de discrepancias entre lo vivido y lo dicho y entre el testimonio y el crédito que éste logra.

La presentación hace circular un hecho propio de la vida del testigo. Sin embargo, si el testimonio es verosímil, ese hecho pierde su autor y se vuelve anónimo y genérico. Sólo en esa condición encuentra la debida acogida en el oyente, quien se apropiará de él –lo hará propio- y le dará un significado desde su propia referencia. El pasaje de lo propio a lo ajeno y de lo ajeno a lo propio tiene un paso intermedio

---

<sup>4</sup> Freud alude a la efracción como el dolor que surge cuando falla una barrera de contacto. Por analogía, cuando caen las creencias, surge una efracción del dolor de la vida que ellas contribuyen a evitar. cf. Moguillansky, C. *El dolor y las defensas maníacas*, 2005.

anónimo y ficticio, alejado de la vida práctica. Vale decir, ingresa en el terreno narrativo y anónimo del mito.

W. Benjamin señaló las diferencias entre dos ámbitos; el práctico de la vida y el narrativo histórico. Las diferentes reglas que imperan en sus tiempos y en su construcción se verifican en la mudanza de lo vivido a lo narrado. Esa narración conjuga dos matices contradictorios; debe ser un relato salpimentado con el color personal del narrador y a su vez debe resultar lo suficientemente anónimo como para que el oyente se haga su propia composición de lugar. Si no se logra la coloración autoral, el relato pierde interés y es aburrido; y si no se logra la dosis de anonimato, el relato es rechazado porque amenaza con una pérdida de la propia subjetivación del oyente. En su descripción del complejo del semejante, S. Freud (1895) señaló que el grito ajeno se compara con el grito propio; y en un segundo momento se comprende el estado interno y ajeno del semejante al reconocer los hechos asociados al grito propio. Ese juicio comparado de los dos gritos y del propio estado afectivo permite abducir el estado afectivo ajeno.

Ese sencillo esquema muestra que la comunicación sólo es posible si media una ecuación entre dos hechos disímiles: cada grito es proferido por diferentes autores en distintas circunstancias, pero la comprensión los agrupa apelando a su carácter común de grito, abstraído de las condiciones de cada caso. El grito genérico pierde la cualidad que lo hacía reconocible como propio de él, de ella, de aquél. Se ha vuelto anónimo. Sobre esa condición genérica y des apropiada se realiza la siguiente apropiación que hace de ese grito anónimo un reflejo de mi propio modo de gritar. G. Steiner (1961) ilustra el grito genérico en el mudo alarido congelado del caballo del *Guernica* o en la interpretación teatral de Helene Weigel del grito contenido, silencioso y desgarrado de la *Madre Coraje* ante el cadáver de *Schweizerkas*<sup>5</sup>. Tanto el caballo como la actriz pierden su condición de seres con una vida ordinaria y se elevan al rol de arquetipos heroicos que experimentan y expresan una condición vivencial universal y compartida (Castellucci, R. 2004).

Esa elevación se realiza a favor de un cambio de estado: el grito se vacía de su valor de descarga afectiva y gana carácter comunicativo. El recorrido del grito individual y desgarrado al grito mudo de las expresiones artísticas universales conlleva un recorrido paralelo de ganancia y pérdida expresiva, de despojamiento y apropiaciones y de variación en la extensión e intención representativas. En la mudanza de lo propio a lo ajeno y de lo individual a lo genérico, el grito migra desde una lógica de lo uno a una lógica de lo múltiple y de un estado idiosincrásico a un

---

<sup>5</sup> Se refiere a la representación realizada por el *Ensamble* de Berlín Oriental.

hecho anónimo y compartible. La figuración (Freud, S. 1900<sup>6</sup>) de lo unitario ilustra la complejidad de lo práctico, tal como se da en cada individuo, y la figuración de lo múltiple se reduce a un acto anónimo y neutro de cita y numeración, es decir, a una secuencia de fechas, casos y nombres. El problema analítico reside en cómo obtener la mudanza de lo vívido a lo comunicable, de lo que permanece en el trasfondo de la emoción individual a lo que circula en un hecho narrado, sin que por ello se pierda su dimensión emocional.

### Las sillas y el *mmshff*

a) Veamos algunos hechos prácticos que permitan ubicar el problema. El inefable Fernando Sendra ilumina la cuestión con gran economía de trazos en el siguiente chiste (Sendra F. 2009):



Sendra, F. *Clarín* 2-4-2009



*La silla con una pipa* de  
V. van Gogh. 1888.  
National Gallery, Londres.

La eficacia chistosa de este parlamento ilustra que hacemos propio un hecho y le atribuimos un sujeto en ausencia del autor. La vacilación entre Claudio, el autor ausente, y el sujeto que se hace presente en el anuncio de su ida, redobla su efecto de realidad sobre el reproche emotivo y subjetivo de la dama. La escena disparatada trastoca y pone en evidencia los elementos que están en juego. La silla vacía y el globo quedaron como referencias en la imagen del lugar enunciativo de un Claudio ya ido como persona, pero aún presente como sujeto de la enunciación. Esa silla se inscribe junto a otra –*La silla con una pipa* de van Gogh– en la serie de las sillas vacías que evocan el dolor de la ausencia, presente en su evocación de un lugar donde solían estar. La silla de Sendra propone un chiste disparatado sobre el dolor de un vacío y abre un vacío a ser llenado por el lector. La silla de Van Gogh evoca el dolor del pintor ante la ausencia de su amigo. El anonimato de la silla se despoja de sus referencias explícitas y la palabra propia del autor obtiene una condición invisible. *La silla...* se

<sup>6</sup> Freud, S. *Die Traumdeutung*. Wien. 1900. G. W. Bd. 2/3.

aleja de sus referencias al amigo del pintor y del pintor mismo; sólo así permite que, en un íntimo acto de apropiación, el espectador haga de esa silla un símbolo que evoque sus propias experiencias. Ese espacio genérico es apropiado y ocupado por la propia memoria del espectador.

Si la obra genera ese efecto repetidamente se convierte en un clásico, Castellucci señala que *"existe una conexión espiritual entre los clásicos y nosotros: a través de ellos es posible reconectarse con el individuo y lo universal del individuo, también es posible encontrar lo familiar y la soledad real"* (Castellucci, R. 2004<sup>7</sup>). Esa invisibilidad de lo individual del autor a favor de una condición genérica y anónima es la precondition para evitar la resistencia que se eleva en su interlocutor ante el riesgo de una invasión que altere su individualidad.

b) Veamos ahora los hechos desde la perspectiva de la versión imaginaria de un juego. La niña padecía de una intensa y adictiva succión de pulgar que prácticamente le había impedido jugar e iniciar el aprendizaje de la escritura. Luego de algunos meses de trabajo se produjo la siguiente escena de juego. Un grupo de títeres de dedo expresa su singular punto de vista sobre los hechos de una sesión psicoanalítica; aproximadamente se pudo reconstruir su evolución en los siguientes términos: el diálogo se desarrolla entre un ángel, un lagarto, un pulpo, una señora gorda y un señor de bigotes. El ángel, el lagarto y la señora gorda están en los dedos de una niña y el pulpo y el señor de bigotes en las manos del analista.

El ángel dice: *"tengo hambre y quiero que alguien me prepare algo"*. La señora gorda se afana en cocinar en su enorme cocina llena de ollas, platos y plastilinas de color. La ayudan el lagarto y el pulpo. El señor de bigotes mira en silencio. La señora gorda tiene una actitud sabihonda y está convencida de su gran talento para la cocina. El lagarto tolera con paciencia sus órdenes y reproches. El ángel sabe que sus deseos son órdenes. El pulpo le dice al lagarto: *"debe ser duro aceptar reproches como esos"*. La señora gorda se enoja y, con la actitud de que ella es la única que sabe hacer las cosas en esa cocina, exige que el pulpo haga silencio: *"icállate!"*. El señor de bigotes señala: *"tanto el ángel como la señora no están acostumbrados a que se desobedezcan sus deseos"* y luego: *"debe ser difícil tolerar esa insolencia"*. El pulpo busca defenderse, pero no lo logra. La señora es diligente y eficaz y en pocos minutos tiene una rica comida. La presenta: *"hay ensalada, carne*

---

<sup>7</sup> Castellucci, R. Op. Cit. (*"A spiritual connection exists between us and the classics; through them it's possible to reconnect with the individual and with the universality of the individual, it is also possible to find the familiar as well as real solitude"*).

*con salsa y un mmmshff*” o algo así que resultó ser una comida exótica que nadie sabe pronunciar muy bien. Cuando la señora gorda explica que *mmmshff* es exótica, el pulpo pregunta: “¿qué quiere decir exótica?” y la señora gorda le responde: “es algo de otros países”. La escena parece virar hacia un programa de TV en el que la chef indica sus recetas y las anota en el pizarrón, mostrando las nuevas habilidades para escribir de la niña. El pulpo muestra su asombro por esas nuevas habilidades y la cocinera vuelve a decirle que debe permanecer callado. El señor de bigotes pregunta: “¿cómo se escribe *mmmshff*?” y recibe por respuesta que nadie sabe cómo escribirlo. El ángel dice: “es divertido cocinar porque nadie te dice cómo hacer las cosas”. El señor de bigotes le dice al lagarto: “*mmmshff* quizás es una cosa de grandes, de la tele, que nadie sabe bien que es, pero parece muy importante saber cocinarla”. El lagarto cambia de dedo y desde el lugar del analista dice: “yo me callo, porque me da miedo quedarme solo si me peleo con la señora gorda”. El juego se desdibuja hacia un gran desorden en el que la niña, que personifica a la señora gorda, arroja la comida al suelo con gran escándalo. El señor de bigotes dice: “la comida por el suelo es una gran protesta de la señora que se siente sola y sin saber qué hacer para ser tenida en cuenta”.

Los afectos y los lugares circulan en el grupo en una espiral de sucesos. Los lugares de la invención y de la dependencia afectiva oscilan y ganan alternativamente el predominio de la atención, exponiendo sus posibilidades. En ese circuito, el *mmmshff* circula y sostiene su enigma, que nadie sabe pronunciar bien. En su anónima presencia llama a ser sostenido como una cuestión que nos concierne a todos. Es interesante que el dedo que aún sirve como una estrategia de poder adictiva para resolver su ansiedad, ahora participe de un juego simbólico, representativo, y que algunas de las cuestiones que están condensadas en su succión de pulgar se desplieguen en un *mmmshff* metafórico. Esa metáfora aspira a comprender en su ambigua significación a aquel efecto de sentido que estuvo sostenido precariamente por la estrategia adictiva. Ella despliega sus circuitos de nuevos significados y abre la puerta a identificaciones, desplazamientos y conjugaciones que, en su conjunto, traman una red simbólica. Los personajes imaginados del pulpo, el lagarto, el ángel, la señora gorda y el señor de bigotes disfrazan al dedo en crudo y lo transportan a una escena mítica, cuyos personajes anónimos construyen una historia de comidas y países lejanos, fecunda en remisiones a una escena ideal, llena de misterios. Los personajes obedecen a un libreto simbólico, donde las letras mandan, que transporta en su *mmmshff* las razones que originaron otra obediencia, la de un dedo dócil disponible para la succión tiránica.



El *mmmshff* sostiene una cuestión enigmática a ser resuelta: sólo se sabe que es exótica –“de otros países”– y nadie sabe pronunciarla bien. La invención ha permitido localizarla como un *mmmshff* y mantener en ese vocablo una primera definición de ella. *Mmmshff* es un vocablo anónimo y aún sin significado, pero se ubica como epicentro de una cuestión a desplegar. Su sola presencia naturalmente da por tierra con la soberbia actitud de la señora sabihonda, quien no duda en decir que nadie sabe bien qué es ni cómo pronunciarlo; ni siquiera ella. Propone una nueva diferencia entre distintos: ya no se trata de amos y sometidos, de chefs famosos de la TV y de niños asombrados que los miran; ahora se trata de los que saben decir *mmmshff* y los que no, de quienes habitan países lejanos y conocen experiencias exóticas y de aquellos que se conforman con tener una idea aproximada de ellas y sólo aparentan que saben lo que en verdad ignoran. El inocente vocablo introduce la cuestión del enigma de “lo que saben hacer esos”: los adultos, los padres, los habitantes de otros países... Si cometiésemos el error de decir que *mmmshff* es algo más que eso y tratásemos de ampliar o precisar su significado, perdería su preciosa cualidad y se volvería una palabra común. Quien regaló el huevo de oro de la creación lúdica se volvería la gallina corriente de una palabra más que da a conocer al paciente las teorías del analista. Cuidar el anónimo valor de *mmmshff* es la cuestión que está en juego, pues su modo genérico de dar sentido permite que juguemos con él. En el juego nos indica la dirección hacia el tesoro de los significados que se desarrollarán en su deriva. El sentido tiene su propio modo de desplegar sus significados. Los países lejanos aluden a un espacio ajeno en el que se alojan significados aún imprecisos y, aún más, aún no asumidos por el paciente.

La silla vacía deja de significar una ausencia perdida y evoca una ausencia que se anuncia. El dolor por lo perdido retorna como esperanza y recupera en el símbolo algún trazo de ese sentido anunciado. El temor a no ser tenido más en cuenta deja su lugar a un nuevo hecho; se anuncia una nueva experiencia cuya única definición provisoria es un *mmmshff* mal pronunciado. Ese término propone en el terreno discursivo una suplencia a un hecho difícil de comprender: su ambiguo significado permanece en cierta latencia suspendida a la espera de una transformación que le dé significaciones posibles futuras. Se originó como una cuestión novedosa que insiste en su pregunta: ¿Qué es? ¿Cómo se escribe? ¿De dónde viene? ¿Quién sabe de ella? El mito la proyecta a exóticos lejanos países donde el viajero peregrino sabrá encontrarla y luego, traer de ella su relato (Benjamin, W. 1936). *Mmmshff* releva al peregrino de su viaje real a favor de una deriva lúdica donde encontrará nuevas luces y colores. La latencia en este caso corresponde a un tiempo de estructura en el que se despliega la transformación en significaciones. Esa transformación implica desarros, soledades,

cambios de estado y reencuentros desde nuevas perspectivas; esos tiempos que el rito del debut ha sabido sostener como una costumbre grupal (Freud, S. [1934] 1938). La metáfora *Mmmshff* resume en su economía de un más de decir una curiosidad infantil tan difícil de explicar como de señalar.

### **Los esclavos, el dominio, la manía y la adicción**

Cuando Giorgio Agamben (2006<sup>8</sup>) hizo la distinción entre lo animal y lo humano abrió una discusión sobre la naturaleza de la emoción y de su rol en el vínculo humano. Su principal intuición lleva directamente al corazón de nuestro tema: la economía del dolor distribuye dos órdenes diferentes en la relación emocional. Si se sostiene la relación de dependencia de deseos entre semejantes y se respeta la mutua emergencia del dolor se produce una escena íntima y concentrada. Si en cambio, se desplaza la dependencia de deseo a una relación consumista, sensual o tiránica, tanto el sujeto como el objeto pierden su derecho a desear en libertad. En la relación de deseo sólo es posible tener libertad si se la concede y se desprende que la conducta humana signada por el poder padece de una patología de la libertad.

Las conductas consumistas y adictivas desplazan el dolor de la vida emocional al terreno del abuso de un objeto que no se resiste, porque es inanimado o porque se lo somete a una condición animal. Allí no hay vencedores ni vencidos, pues no se trata de un acto de mala fe (Baranger, M, 1969). El consumidor y el consumido se hunden en un mismo engaño. Se desatiende la letra chica del contrato fáustico en la ilusión del vínculo incondicional. Cuando la esclavitud muestra su evidencia y el vínculo adictivo se torna irresistible, la suerte ya está echada. La débil reacción del Yo fáustico no puede quebrar un contrato tan exigente.

En cambio, el respeto por el mutuo dolor y la libertad de desear pone en un lugar destacado lo propio de la persona, su singular y auténtica manera de investir los hechos de la vida con un espontáneo compromiso con su propio deseo. Ese respeto se da y se exige, en el seno de una escena que debe ser necesariamente íntima.

Finalmente, se destaca el valor del oyente impersonal. Muchas veces la confesión se realiza con alguien cuyo rostro está oculto, tras una reja, una máscara o aún más, ante alguien por completo desconocido, un transeúnte ocasional o un compañero de viaje que ofrece su oído para esas cosas que no se dirían a nadie que luego pudiera recordarlas. El testigo debe morir con la confesión. Ella se dice en un ámbito clandestino o secreto, en un clima disociado del ser oficial del confidente. Si el material de una sesión adopta el tono de una confesión, ese hecho marca la realidad

---

<sup>8</sup> Agamben, G. *Lo abierto. El hombre y el animal*. A. Hidalgo. Bs. As. 2006.

transferencial. Su secreto a guardar se aleja de la intimidad elaboradora hacia el camino a una escena clandestina. En un análisis es decisivo diferenciar ambos regímenes, pues si la intimidad exige reserva para proteger del dolor, la clandestinidad exige complicidad para sostener la desmentida disociada.

Sin embargo, la máscara es un recurso frecuente en la práctica representativa. Al igual que el juguete y los títeres presentados en la viñeta, cumple un papel de mediación entre el actor y el personaje, pero también entre el personaje de la escena y el hecho crudo puesto en representación. El anonimato es necesario para hacer de él un hecho genérico y alejado de los hechos originarios.

El descubrimiento freudiano mostró el hiato entre el autor manifiesto de un acto y el sujeto implícito que surge del sentido de su enunciado. Autor y sujeto son dos efectos discursivos que no coinciden. En su deriva, el autor busca apropiarse del efecto que surge de sus actos. Esa deriva ilustra la sujeción del autor a la siempre futura intención de un sujeto cada vez que emprende un acto. El autor impone su *intentio auctoris*, pero no evita enfrentar la *intentio opera* y la *intentio lectoris* que se generan cada vez que se propone hacerlo (Eco, U. 1990). La coexistencia de las tres intenciones genera un autor de la enunciación y un sujeto atribuido del enunciado. Esa divergencia funcional entre el autor y el sujeto encuentra en el anonimato la encrucijada de dos caminos contrarios: en uno, el anonimato participa de la defensa maníaca y en el otro, forma parte del contorno elaborador que aloja el dolor en un espacio que lo sostenga y signifique.

La manía desarticula la relación entre el autor y el dolor al minimizar el *efecto sujeto* asociado al dolor. La elaboración encuentra en el contorno anónimo la expresión de un sujeto genérico que sostiene un dolor común y compartido y se abre a la comunión e identificación de distintos autores en torno a él. Allí hay una encrucijada de intenciones que adoptan vías divergentes y contrapuestas. La manía se auto engaña al dar importancia al consumo de objetos insignificantes. Se embriaga más con esa confusión que con las sustancias que consume y su eufórica sensación de poder surge al manipular objetos que no se resisten. Su confusión entre lo humano y lo animal va de la mano con su confusión entre la excitación sexual y la exaltación maníaca. En cambio, la tarea elaboradora del dolor se encamina en una ruta diferente; busca un juego simbólico que aloje el dolor al mismo tiempo que lo reconoce. El ilusorio poder de la manía reside en la confusión entre un semejante que desea y un objeto que no desea ni se resiste. Esta cuestión es crucial en la experiencia analítica, pues la falta de resistencia del juguete analítico se ofrece por igual a dos significados emocionales opuestos de la transferencia: a) la falta de deseo del analista es confundida con el lugar de un objeto fetiche y b) la instrumentación

abstinente y concentrada que usualmente realiza el analista de su técnica. Un modo de distribuir las dos facetas del juguete, sea éste un objeto simbólico o un fetiche.

La relación del anonimato con la economía del dolor se expresa en el camino de ida, desde la intolerancia exquisita hacia la defensa que mitigue el dolor, y en el camino de vuelta, desde el dolor anónimo hacia una ligadura que lo reconozca y lo contenga. Lo anónimo participa por igual en la defensa maníaca, que desarticula el vínculo entre lo propio y el dolor, y en la ulterior constitución de un contorno que aloje sin condiciones ni presiones su demanda de reconocimiento.

La euforia maníaca es obra de la desmentida. No desmiente la pérdida del objeto; eso sólo ocurre en casos extremos, donde el dolor por la pérdida dispara la desmentida de la experiencia dolida. Salvo ese extremo, la pérdida se acepta en grado variable. Lo que *se desmiente es que no se pueda sustituir todo*. Cuando el Yo reemplaza, niega lo que es propio del objeto y ha impregnado con su sello a sus diferentes experiencias. Niega su estilo singular que en verdad no se puede reemplazar. La manía evita el dolor al sustituir lo perdido mediante la negación defensiva de su cualidad única, que lo distinguía de los demás. La sustitución maníaca pretende un objeto anónimo. En la manía, *la sustitución del objeto determina que el anonimato caiga del lado del objeto*. Consume objetos en serie en su condición de seres anónimos. Esa marca distingue su plena disponibilidad, a resguardo de su deseo propio que obstaculice la omnipotencia del Yo. El objeto maníaco se ofrece sin condiciones y su deseo colma el deseo del Yo, aún a riesgo de desnaturalizar la naturaleza humana y emocional de la vivencia. Esa exigencia maníaca participa en la adicción a objetos fetiches, deshumanizados, animalizados o inanimados. El objeto no debe ser un sujeto independiente que se resista.

La defensa maníaca también fuerza *el anonimato del lado del sujeto*. El sentido se distingue de la sensorialidad por ser un efecto asociativo de la condición parlante. La condición humana se eleva al nivel de experiencia allí donde el autor humano se hace responsable de ser el sujeto de un sentido. En esa posición se apropia de sus vivencias y las articula con su registro de memoria. Constituye una narración singular y la considera propia de sí, en lo que experimenta como su más auténtica manera de ser en la vida y en el mundo. En contraste, la banalidad sensorial del consumo adictivo carece de raíces en la experiencia personal. Al alejarse del registro personal gana analgesia respecto del dolor.

En resumen, la tolerancia al dolor permite que la memoria asociativa dé sentido a la experiencia e impregne las vivencias con emociones específicas y personales, lo que se puede definir como la tarea de interpretación que realiza la transferencia (Moguillansky C., 2009). Esa tarea cuida respecto del dolor: la

concentración y la abstinencia evitan el desarrollo de un dolor excesivo. En el otro extremo la manía evita el dolor: desactiva la memoria asociativa y ofrece un registro conectivo sensorial de consumos sin la emoción de la experiencia consumada. La distracción, la elación y la euforia son el complemento de una vivencia sensorial y sin sentido personal pues lo propio fue desactivado. En la manía se busca no ser reconocido para evitar el compromiso emocional; la incontinencia y el anonimato son inevitables. Encontramos *el anonimato maníaco en su otra variante, ahora del sujeto, una vez que éste ha perdido activamente sus raíces con aquello que lo hace original y le ofrece un nombre propio y una historia propia.*

En la manía, el sujeto se desvanece al usar el modelo de la copia; el consumo adocena y desubjetiva al objeto consumido y al consumidor. Desaparecen las emociones junto con los sujetos y surgen en su lugar la exaltación y la tiranía que exigen obediencia. Ambas buscan desesperadamente que el dolor no emerja y encubren su temor (Meltzer, D.1968) con los disfraces de la euforia y el poder.

## **Conclusión**

Se puede establecer una diferencia entre los modos de eludir el dolor de la manía y la dolida aceptación del duelo. Sin embargo, el anonimato surge por igual en el frenesí y en las figuras silenciosas de Aizemberg (2003) en el *Parque de la Memoria*<sup>9</sup>. Allí el anonimato es diferente. Si la conducta maníaca busca en el anonimato una huída que alivie el dolor, la elaboración apela a él como un estilo expresivo genérico para un dolor que aspira a ser compartido. Ese propósito diferente redundante en una estrategia discursiva que difiere en su meta y en el dispositivo que emplea. Son distintos los lugares del autor manifiesto de la conducta y del sujeto del sentido que emerge en su producción. La superficialidad maníaca contrasta con el contorno vacío que, silencioso, memora las víctimas NN mancilladas. Si la manía es ciega al desmentir el dolor, el contorno vacío nos mira desde el indefinible punto visual que creamos en él al mirarlo (Didi-Huberman, G. 2006).

Hasta aquí hemos visto la función defensiva del anonimato asociada a la defensa maníaca del dolor; ahora es necesario abordar el anónimo camino de vuelta del dolor en la busca de su reconocimiento. Tanto las vivencias catastróficas como el duelo necesitan un contorno que aloje las vivencias dispersas hasta tanto un hecho seleccionado les dé una ligadura de sentido. Ese contorno puede verse como un dato visual concreto: una silueta, un túmulo o un espacio delimitado (Moguillansky, C. 2009) o bien surgir como un intervalo en el deseo de un semejante que presta su oído

---

<sup>9</sup> Monumento erigido en Costanera Norte en recuerdo de las víctimas del terrorismo de Estado de 1976-83.

al doliente. En cualquier caso el contorno debe ser anónimo en tanto esta presidido por el deseo de acoger en su plena dimensión incondicional a la demanda doliente, sin agregados que hagan obstáculo a esa emergencia. El anonimato preside una recepción abstinerente, abierta e incondicional. La silueta de Aizemberg evoca en su anónima geometría las siluetas de innumerables seres con un rostro reconocible y una historia singular.

El anonimato también se expresa en la producción del contorno que alberga ese dolor, al producir una manifestación neutra y genérica, que esta alejada de un autor pues sostiene el dolor compartido. Sin embargo, el anonimato incluye la referencia puntual al caso único: una víctima concreta expresa en su solitaria manifestación mucho más que el número vago de los miles de casos. La doble exigencia de anonimato y referencia al cada caso se muestra en la necesidad de numerar y contener a todas y a cada una de las víctimas en una letanía de figuras y de nombres: el muro que nomina a los conocidos y el contorno que figura a conocidos y desconocidos, sospechados y presuntos, agrupados en el NN genérico. En esas figuras vacías surge el sujeto genérico que se encarna en cada caso. La doble referencia produce un ida y vuelta del dolor individual al dolor compartido y del dolor general al reconocimiento personal en un caso.

La abducción del dolor individual hacia el compartido promueve la identificación que agrupa el cada caso en un nosotros que implica a propios y ajenos, a víctimas y testigos (Rorty, R. 1991) como una agrupación ética que resulta implicada y no puede rehusarse a estar afectada por el suceso doloroso. El grupo se ve obligado a apropiarse de una causa que de buen grado consideraría ajena. Muchas veces el dolor sólo queda en los márgenes de las víctimas y no produce el nosotros, en otras el cada caso conmueve e impacta. El impacto se multiplica y crea una identificación creciente al ser compartida. Cada caso encuentra un otro con quien compartir una causa que se vuelve genérica. La expansión de la identificación suma testigos directos y de oídas alrededor del hilo del dolor. Los casos individuales pierden su causa personal a favor de una generalización abstracta y neutra que aúna una causa genérica. Se renuncia a los rostros tanto como a los nombres a favor de una estilización que sólo muestra una línea que dibuja a un contorno. Las representaciones individuales se vacían de su significado personal a favor de la mayor extensión en el imaginario colectivo que produce un hecho genérico y compartido. Laclau (2005) señala algo similar al describir la función política del significante vacío. El contorno visual ilustra en su anonimato la renuncia a las causas personales a favor de la agrupación en un nosotros implicado. El retorno desde ese genérico se da en la encarnación de esa figura abstracta en el cada caso, en la numeración cuidadosa de

cada uno de los casos, una figura por caso, un número por víctima, para que ninguno quede fuera del reconocimiento exigido por el dolor de cada uno. La figura del nosotros es ahora un objeto construido simbólico que puede circular en cada caso y ser uno en cada uno de ese nosotros. Es un emblema que agrupa, pero es también un objeto que circula y se encarna para efectuar en cada caso un efecto de reconocimiento. Hay claras diferencias entre el reconocimiento singular del cada caso y la pertenencia de un miembro al grupo simbolizada por la exhibición de un emblema. La figura de Aizemberg está vacía y precisamente por eso se encarna en Juan o María. Ella efectúa múltiples movimientos de producción de un emblema, de agrupación, de distribución y encarnación. Todos ellos son ella y ella es todos ellos. La representación, lejos de tomar una distancia que desmiente el dolor, toma una distancia narrativa que permite figurar lo irrepresentado en un contorno posible que lo aloja aunque no lo clausura. Lo anónimo se inscribe aquí como una cualidad necesaria para representar el dolor íntimo, tan lejano del anónimo de la clandestinidad. Esa figura produce una vuelta de campana; inscribe el reconocimiento íntimo de cada desaparecido en su clandestina batalla. Si la lucha desigual obligó al anonimato público como único medio para introducir una resistencia, el reconocimiento público introduce un público anonimato para reintroducir una causa íntima que exige que todas las resistencias, sociales e individuales, se dobleguen para hacerse presente.

El contorno opera al modo de una metáfora que acaba de nacer. Su presencia evoca y sostiene un sentido indefinible aunque perfectamente localizado, que no puede traducirse puntillosamente en ninguna palabra, pero que cabe perfectamente en el seno de esa metáfora. Las figuras de Aizemberg enmarcan trazos humanos en su recta geometría, pero además interactúan con el río y ese río aparece dentro de ellas. El río testigo de las atrocidades cometidas está ahora enmarcado en la pacífica y recta geometría de la estatua.

Asistimos a algo similar en la experiencia psicoanalítica. Desde ese anonimato, el psicoanalista se presta a participar en la presentación del dolor. La presentación contiene en su constelación desmañada los puntos de referencia esenciales que localizan lo que importa de esa vivencia. El anonimato del analista presta varios servicios: se abstiene de su deseo y sus modos de estar al servicio de una participación pasiva en la presentación del paciente y llega a ser juguete de su subjetividad casi alucinada. Así forma parte del mobiliario subjetivo doliente y su presencia se impregna de lo que se presenta. El analista no puede menos que vivir la escena de su paciente y participar quiera que no en ella. Así extrae un saber que ulteriormente usa en su interpretación. En un segundo momento, el analista retorna a un nuevo anonimato en el momento en que formula su interpretación; lo hace desde

el lugar anónimo de un nadie, sin otro deseo que el de relatar lo que sabe. Ese doble anonimato del analista forma parte de la regla de abstinencia. La diferencia entre el relato fiel y la intromisión del sujeto encuentra en el lenguaje teatral de Castellucci la distancia entre la interpretación de un texto guía y la improvisación del actor que pone en juego su propia inventiva; si el actor hace lo suyo sin seguir al director ni al autor, el espectáculo pierde su virtualidad y se torna peligrosamente en un hecho más de la vida real (*Ibid.*2004<sup>10</sup>). El anonimato y la interpretación son dos ingredientes indispensables de la puesta en relato. El actor comparte con el analista el respeto por el texto, que a su turno debe ser interpretado para que resulte verosímil y aspire a ser vivido como una escena casi real. La realidad de lo vivido queda con claridad del lado del paciente. Él pone en juego su vida e invita al analista a participar parcialmente de ella, al menos por el tiempo que él necesite, para comprender desde su participación algo de lo que el paciente deseó expresar. Luego, igual que el actor, desde la máscara que le fue adjudicada o desde el rol de cronista anónimo, formula su texto poniendo en claro que no forma parte de la vida real, sino de la fecunda ficción que permite comprender la vida.

En la presentación su anónima participación permite que la escena transferencial se cumpla. Así asegura su adecuada expresión. Ella será vivida como real y auténtica sólo si nada de lo real de la presentación queda sin expresión. La receptividad de la escena transferencial produce un espacio de encuentro con el objeto-soporte-de-la-trasferencia. El juguete analítico será el reencuentro con el objeto original transferido. Ese reencuentro tendrá un mayor peso alucinatorio cuanto menor sea la resistencia del juguete a presentar el objeto del pasado. Su falta de resistencia expresa la abstinencia analítica como una actitud receptiva. El analista se presta al lugar de juguete anónimo en las proyecciones de su paciente y admite que ese juguete juegue su posición en el juego de la transferencia. Sólo en un segundo tiempo, cuando el juego fue jugado lo suficiente y tanto el paciente y el analista han extraído un saber de él, se realiza el segundo tiempo de la interpretación, en el que el analista deja de interpretar el rol del juguete e interpreta desde un nuevo lugar anónimo, relatando lo que cree que ha sucedido.

La recepción anónima del dolor parece vinculada con la actitud incondicional que preside el contacto con el dolor. Nadie se ofrece a un intercambio potencial doloroso si no espera la garantía de un cuidado que impregne esa experiencia. Ese cuidado tiene algo de devoción por el deseo del doliente. Así asegura máximo respeto. Por el otro, tiene algo de anulación del deseo del acompañante, quien participa sin

---

<sup>10</sup> Castellucci, R. “*This infers how dangerous it is when an actor does without the director, without the author, because it changes from being performance to being life*”. *Ibid.*:24



otra ocurrencia que la de dar cabida al dolor. Esa anulación del propio deseo es excepcional y su esfuerzo ilustra las consideraciones que se tienen por el dolor, sea éste propio o ajeno.

Resumiendo, el anonimato se presenta de dos modos distintos: a) el anonimato defensivo desmonta la relación entre el dolor y el sujeto que lo padece, sea mediante la sustitución maníaca de un objeto anónimo, o sea a través de la anónima participación del sujeto en actividades que no lo comprometen con su dolor; b) el anonimato elaborador es un contorno que pretende alojar al dolor; su presencia testimonia la abstinencia y el deseo de un semejante de asegurar un espacio franco e incondicional para el pleno desempeño del dolor y sus posibles implicancias.

### **Bibliografía**

- AGAMBEN, G.(2006) *Lo abierto. El hombre y el animal*. A. Hidalgo. Bs. As..
- AIZEMBERG, R.(2003) *Escultura sin título*. Parque de la memoria.
- BARANGER, M.(1969) "Mala fe, identidad y omnipotencia". *Problemas del campo psicoanalítico*. Kargieman, Bs. As.
- BELMONT, N. (1987)"Propositions pour une anthropologie de la naissance » *Topique N* 43 :7-18.
- BENJAMIN, W. (1936) "El narrador", Para una crítica de la violencia y otros ensayos. *Iluminaciones IV*. Taurus, Madrid, 1998.
- BION, W. (1955) "Desarrollo del pensamiento esquizofrénico". *Volviendo a pensar*. Hormé. *Second Thoughts*. London: Heinemann, 1970
- BION, W. "Diferenciación entre las personalidades psicóticas y no psicóticas". *Volviendo a pensar*. Hormé. *Second Thoughts*. London: Heinemann, 1970
- BION, W. (1982) *Elementos de psicoanálisis*. Lumen-Hormé, Bs. As. 2000.
- BLEGER, J. (1967): *Simbiosis y ambigüedad*, Buenos Aires, Paidós, 1978.
- CASTELLUCCI, R. The Universal, the simplest place possible. *PAJ*, 77, 2004: 16-25.  
[www.mitpressjournals.org/.../152028104323048](http://www.mitpressjournals.org/.../152028104323048)
- CHABERT, C. "Presentación de un caso clínico" *Journal de Psychanalyse de l'Enfant* N° 7. 1989. R. *Psic. APDEBA*, Vol. XIII, N° 3, Bs. As. 1991
- DELEUZE, G. (1989) *Logique du sens*. Minuit, Paris, 1969. *Lógica del sentido*. Paidós, Barcelona, 1989
- DIDI-HUBERMAN, G.(2006) *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial, Bs. As.
- ECO, U. (1990) *Los límites de la interpretación*. Lumen, Barcelona, 1998.

- FREUD, S. Proyecto de Psicología. O. C. .A E. Bs. As. 1979.
- FREUD, S. "Tres ensayos de vida sexual". O. C. A. E. Bs. As. 1979.
- FREUD, S. (1926) "Inhibición, síntoma y angustia", apéndice. O. C. A. E. Bs. As. 1979.
- FREUD, S. (1939) "Moisés y la religión monoteísta". O. C. A. E. 1979.
- KANDINSKY, W.(1926) *Punkt und Linie zu Fläche, Beitrag zur Analyse des malerischen Elemente*. Munchen, 1926.
- KLEE, P. *Teoría del arte moderno*. Cactus, Bs. As. 2007:55. Schriften, Ch. Geelhard ed. Cologne 1976 y Beiträge zur bildnerischen Formlehre. Glaesemer, ed. Basle-Stuttgart 1979.
- KLEIN, M. (1930). "La importancia de la formación de símbolos en el desarrollo del yo". En *Contribuciones al psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- LACLAU, E. *La razón populista*. Bs. As. FCE, 2005.
- MELTZER, D. (1990) "¿Qué es una experiencia emocional?" en *Metapsicología ampliada*. Spatia, Buenos Aires, 1990:19.
- MELTZER, D. (1968). "Terror, Persecution, Dread". *Int. J. Psycho-Anal.*, 49:396-400; "Terror, Persecution, Dread." *Sexual States of Mind*, Clunie Press, Perth Shire. 1973. *Estados Sexuales de la mente*, Bs. As., Ed. Kargieman, 1974.
- MOGUILLANSKY, C. « La invención de la experiencia". R. *Psic. APDEBA*, 29: 2, 2007.
- MOGUILLANSKY, C. *La recuperación simbólica de las catástrofes*. Tesis maestría UNSAM, 2009.
- MOGUILLANSKY, C. "La interpretación de la transferencia", R. *Psic. APDEBA*, 31, 2-3, 2009.
- RODRIGUEZ, D. "El perfume, la mujer y el amor de transferencia" *Psic. APDEBA*, 16, 3, 1994.
- RORTY, R.(1991) *Contingencia, ironía y solidaridad*. Paidós, Barcelona,
- SEGAL, H. *Dream, phantasy and art*. Routledge, London, 1992.
- SENDRA, F. Chiste gráfico del diario Clarín del 2 de abril de 2009
- STEINER, G. (1961)*The death of tragedy*. Borchardt, *La muerte de la tragedia*, M. Ávila, Barcelona, 2001