

Dolor: al límite entre la realidad y la ficción<sup>1</sup>

**Claudia Contreras<sup>2</sup>**

**Carlos Moguillansky<sup>3</sup>**

**Vicente Zito Lema<sup>4</sup>**



[Clic aquí para ver video](#)

---

<sup>1</sup> Panel desarrollado en el Simposio anual de la Asociación Psicoanalítica de Buenos Aires, APdeBA. Noviembre de 2013, basado en el trabajo realizado por Carlos Moguillansky: “el dolor: entre lo propio, lo ajeno y lo próximo” publicado en controversiasonline.org.ar. Año 2012, No 11

<sup>2</sup> marnaiyclau@gmail.com

<sup>3</sup> cmoguillansky@gmail.com

<sup>4</sup> vicentezitolema.com

## Síntesis de las Ponencias

### Carlos Moguillansky

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>5</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 redundo 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

---

<sup>5</sup> Monumento erigido en Costanera Norte en recuerdo de las víctimas del terrorismo de Estado de 1976-83.

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 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 (*Ibíd.*2004<sup>6</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-transferencia. 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.

---

<sup>6</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*”. *Ibíd.*:24

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 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.

### **Claudia Contreras**

Nací en Argentina en 1956. Soy artista plástica de la generación de los desaparecidos. Como artista plástica creo que el arte está ligado a la vida y no debe ser indiferente frente al crimen. Mi obra se nutre de un compromiso profundo con una ética indisociable de la estética responsable por el lenguaje, la representación y la búsqueda del sentido.

En el año 2000 encontré en un local de rezagos gastronómicos de mi barrio, vajilla original de las FFAA con su logotipo, utilizadas durante el Terrorismo de Estado. A partir de este material que "me encontré", produje una serie de fotografías y objetos intervenidos. Son obras atravesadas por un profundo dolor, sus ejes temáticos son la identidad, la violencia, la educación, el feminismo; desde un lugar distanciado, desde simbologías propias, conceptuales favoreciendo la reflexión para poder procesar tanto dolor.

Estas obras conllevan y dejan preguntas, ideas de presencia por ausencia en estos objetos. Una serie de vasos de las FFAA con agua y radiografías dentales. Otra serie de obras con listados de personas Desaparecidas, publicados por la CONADEP, donde su presencia la vemos simbólicamente en letras y números. Estas obras de

presencia por ausencia vienen ligadas a emociones que trabajo con técnicas de collage, con fragmentos de pequeñas piezas, así como funciona mi memoria, fragmentada. Los rolled paper son cuentas formadas por tiras de papel enrollado e impreso con listados, para conformar las obras "Rosario", "Santo Sudario", "Resiliencia", "Remover Cielo y Tierra".

En el año 2000 realizo una serie de objetos y fotografías de foco perfecto con esta vajilla, conformando mi primera muestra individual (Cita envenenada, 2001)<sup>7</sup>.

Hoy, 12 años después, vuelvo a trabajarlas ampliando los tamaños, imprimiéndolas en tela de algodón, resignificando las inéditas, fuera de foco y otras semiveladas; como parte de la recuperación de esas lagunas de mi memoria, Algunas fotografías las bordo. El bordado es emocionalmente un acto ritual necesario y posiblemente reparatorio. Mientras bordo me calmo, como un mantra repetidas puntadas intentan reparar dolores de heridas que no cierran, son mi desafío permanente a trabajar pensando el arte como educación a las futuras generaciones.

Hablo de la Memoria del dolor de nuestro pasado reciente, a los proyectos de transformación social. Me interesa mucho lo referente a aspectos de nuestra sociedad que aún necesitan modificarse. Desde mi universo poético trabajo conceptualmente con diferentes lenguajes: collage, fotografía, bordado, objetos, instalaciones, pintura, articulando la cita, la metáfora, simbologías simples y cotidianas con una distancia que permita al espectador no paralizarse ante la angustia del dolor.

Creo en el poder transformador de la memoria, siendo objeto de investigación y desarrollo de mi obra. Me posibilita resignificar los hechos y darles un nuevo cauce. Estas modificaciones son paralelas a las múltiples posibilidades que ofrece el collage como técnica lúdica capaz de subvertir el sentido.

La sociedad argentina cambió, mi mirada artística también. Y es en ese punto donde vuelvo a delinear un paisaje que habla del dolor pero enhebrando ciertas preguntas, para adquirir alguna certezas. "Banco Nacional de Datos Genéticos"<sup>8</sup> y

---

<sup>7</sup> Para tener conocimiento de toda su obra: [www.claudiacontreras.com.ar](http://www.claudiacontreras.com.ar)

<sup>8</sup> "Banco Nacional De Datos Geneticos". 2010.

[http://prezi.com/us5pzqc5ftkk/?utm\\_campaign=share&utm\\_medium=copy&rc=ex0share](http://prezi.com/us5pzqc5ftkk/?utm_campaign=share&utm_medium=copy&rc=ex0share)

"Luciérnagas curiosas"<sup>9</sup> son obras bordadas a mano amorosamente, ellas nos hablan del dolor de los bebés apropiados, de las complicidades cotidianas, desde el dolor de todos.

En la serie "Ni mas ni menos" apelo a cierta ironía desde el cómic, revelo situaciones tan tremendas y dolorosas que nos atraviesan a quienes nos atrevemos al coraje de poder decir, escuchar y ver nuestro pasado reciente. Para construir nuestra identidad siempre, sanando el presente a un futuro mas digno y menos doloroso.

### Vicente Zito Lema

*No siempre serán estos días  
una obligada tristeza  
y perfumará  
perfumarás vida como la sabia rosa  
más allá de nuestra precariedad  
y alumbrará  
alumbrarás vida como rosa de armonía  
en infinita provincia de luz / que protege / y calma  
hasta que la tormenta cebada  
cribada y negra  
se pierda de prisa tras la primera luna  
sin pena ni tampoco gloria  
vida si que aún entre agonías  
te prolongas  
nos invades  
icrece!  
no detengas vida  
y todo corazón que envejece y todo corazón cargado de duelos y  
fatigas  
se abrirá a ti  
les guste o se resistan los perros*

---

<sup>9</sup> "Luciérnagas Curiosas". 2013.

<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.340705902728518.1073741838.296527550479687&type=1&l=30fe0b507c>



*de su pena y los del odio  
crece vida continúa rosa  
crece árbol del rosal entero crece  
aunque ya no sea mi mano  
la que te arrime el agua*

*y podrán los cuerpos y sus nombres ser apenas  
un destello o un humo  
y podrán las ilusiones estrellarse contra el piso  
y en la boca secarse las palabras  
y convertirse en veneno la soledad  
pero tú vida seguirás con loca dulzura  
llamando a nuestra puerta  
seguirás obstinada y obstinada en esta plaza  
o en aquel jardín  
quitando las piedras y malezas  
para la nueva y siempre  
la erguida / breve / humilde y alta  
la tan fragante  
tenue muy tenue  
eterna rosa.*

Se puede vivir como si no existiera el pasado; caminar kilómetros para alejarse de la propia huella, creer que se avanza evitando volver la vista hacia atrás.

Poner en palabras, en cambio, plantea el desafío de mirar al dolor directo a la cara. Es una tarea difícil pero son ellas, las palabras, las que nos ayudan a nombrar el horror, el miedo, darles forma y quizás, poder asir aquello que duele. Son las palabras las que nos permiten construir una memoria en común, e iniciar un nuevo camino.

## MESA REDONDA

**Claudia Contreras:** Yo les puedo contar que nací en Argentina en 1956, soy artista plástica de la generación de los desaparecidos. Como artista plástica creo que el arte está ligado a la vida y no debe ser indiferente frente al crimen. Mi obra se nutre de un compromiso profundo con una ética. Podría haber elegido pintar florcitas, naturalezas muertas... pero necesite dedicarme a estos temas cuyos ejes principales son la identidad, la violencia, la educación.

En el año 2000 encontré, en un local de rezagos gastronómicos, vajilla original de las Fuerzas Armadas con su logotipo, utilizada durante el terrorismo de Estado, era toda vajilla usada. Me produjo un profundo asco y una profunda impresión, salí corriendo y no me podía dormir. Al otro día fui y dije: "Tengo que comprarla porque tengo que hacer algo con esto". Justamente tenemos la imagen de algunas de esas obras. (mirar el video).

No sé si aprecian el logotipo de las Fuerzas Armadas en blanco, no lo pinté yo, lo pintaron ellos. Es una serie de fotografías donde, de repente, el agua es un agua muy extraña porque es un agua virtual que sale de una foto del río, que se mete en la impresora, que sale de la impresora y que por las propiedades ópticas del cristal, cuando tiene forma de vaso, por ejemplo, copia y refleja como si estuviera lleno.

Este es un ejemplo parecido, la diferencia que tiene es que abajo tiene una filmina de la carta naval del Río de la Plata, con todas las cotas y las boyas, y los barcos hundidos que tienen nombres de personas con doble nombre, como la mayoría de los desaparecidos, eso a mí me llamó mucho la atención.

Estos tienen una enramada del patio de mi casa y el listado de la CONADEP, una hoja del listado publicado por la CONADEP a raíz del terrorismo de Estado argentino.

Aprendí a perforar porcelanas. Estos no me dieron asco porque eran un diente de leche mío y uno de mi hermana que mi mamá guardó, y entonces dije "¡Qué suerte que las madres guardan!" y apareció la obra. El dentista me enseñó a perforar la porcelana, porque además me estaba haciendo un tratamiento de conducto. Como dije, esto tiene que ver con todo y el arte tiene que ver con la vida, cuando voy al dentista se me ocurren obras para que se me vaya el miedo, por ejemplo.

Estas obras conllevan y dejan preguntas, ideas de presencia por ausencia en estos objetos. A partir de este material, que lo encontré o que me encontró, produce una

serie de fotografías y objetos intervenidos. Son obras atravesadas por un profundo dolor. Sus ejes temáticos son la identidad, la violencia, la educación, el feminismo.

Esta vajilla no la podía trabajar adentro del taller ,en mi casa, me armé un taller en el garaje porque me parecía que estaba cargada.No entró a mi casa.En general no lavaba nada porque la dejaba tal cual ,en lo posible.Si necesitaba lavar alguna pieza la lavaba en el patio.Actualmente algunas están en museos y otras están guardadas en el garaje, no conviven conmigo en mi taller, para mí no es obra para convivir.

Otra serie de obras las trabajé,como una serie de vasos de las Fuerzas Armadas, con agua y radiografías dentales, otras con listados de personas desaparecidas publicados por la CONADEP, donde vemos,simbólicamente,la presencia de las personas desaparecidas en letras y números. Estas obras de presencia por ausencia vienen ligadas a emociones que trabajo con técnicas de collage, con fragmentos de pequeñas piezas. Así es como funciona mi memoria: fragmentada.

Esta es parte de la serie el agua.La foto que saqué del río,está intervenida por los nombres de los desaparecidos; a veces están al derecho, a veces están al revés.Ese día floreció La pasionaria que yo no planté, que salió sola.Dicen que es la flor que involucra el dolor de la pasión de Cristo, porque tiene los clavos y la corona.Mirando bien, después de muchos años,me cayó la ficha que la corona violeta-azul de la pasionaria es casi igual que los pelitos del sol del logo de las Fuerzas Armadas.

Esta es otra serie adonde sigo trabajando con una técnica de collage que se llama roller paper,papel enrollado.Los listados de la CONADEP, cada cuentita es una persona que yo voy enrollando y voy leyendo los datos, lo hago de una manera bastante catártica. Era mi manera de rezar en ese momento,aunque no soy católica activa.

De estas obras hay una pieza en el Museo de Costa Rica y otra pieza en el Museo de la Memoria de Rosario y otra en el MACRO, que es el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario.

Esta es otra pieza en el mismo sentido que los listados, se llama Santo Sudario, está impreso el listado sobre papel transparente, papel vegetal,cortadas las tiritas y tejidas, como si fuesen las toallitas que mi mamá tejía con unas vainillas,lo saben las mujeres que hacen estas prácticas manuales.Yo las llevé al mundo del arte y se pueden ver los nombres completos y números sueltos.

Esta es otra pieza en el mismo sentido pero es letra corpórea, están todas forradas con las mismas tiritas de los listados y la palabra es bastante elocuente.

Acá hay otra pieza que es el ábaco, se llama Remover cielo y tierra, es un ábaco de acrílico y de cristal, las cuentas están hechas de la misma manera pero más gordas y tiene una base lumínica que se cuelga. Estos son sobres reales que conseguí por alguien que los estaba imprimiendo y los intervine.

Les puedo decir también que 12 años después de trabajar todas estas series fui ampliando los tamaños de las fotografías imprimiéndolas en telas de algodón, resignificando muchas fuera de foco, como esta serie, que en el año 2000 no la hubiera mostrado nunca y ahora sí me interesa porque ahora la veo como parte de la memoria. El bordado también es emocionalmente para mí un acto ritual, donde las puntadas intentan reparar dolores de heridas que no cierran.

Es un desafío permanente trabajar pensando el arte en relación a las futuras generaciones. Hablo de la memoria del dolor de nuestro pasado reciente, de los proyectos de transformación social. Me interesa mucho lo referente a aspectos de nuestra sociedad que necesitan modificarse.

Desde mi universo poético trabajo conceptualmente con diferentes lenguajes: collage, fotografías, bordados, objetos, pinturas, articulando la cita, la metáfora; simbologías simples y cotidianas -como éstas- que como operaciones matemáticas muy simples dan resultados complejos; con el lado del revés, con la cuenta al revés o con la cuenta al derecho.

Trabajo mucho el tema de educación, yo creo en el poder transformador de la memoria haciéndola objeto de la investigación. El desarrollo de mi obra posibilita resignificar los hechos y darles un nuevo cauce y nuevas lecturas. Estas modificaciones son paralelas a las múltiples posibilidades que ofrece el collage como técnica lúdica, capaz de subvertir el sentido.

La sociedad argentina cambió y mi artística también. Es en ese punto adonde vuelvo a delinear un paisaje que habla del dolor pero enhebrando ciertas preguntas para adquirir algunas certezas.

Después puedo mostrar algunas obras más, puedo explicar también que tengo algunas del Banco Nacional de Datos Genéticos y otras últimas, de este año, Luciérnagas curiosas, que se van a mostrar en el Salón Nacional del Palais de Glace ahora en diciembre.

Termino diciéndoles que de esta forma, con este humor... porque yo creo en el humor, creo en el amor, creo que con eso se puede trabajar el dolor, se pueden trabajar las complicidades cotidianas a niveles apropiados, cosas tremendas. Con estos dos ingredientes se puede hacer de otra manera, sin dejar petrificado al espectador.

De esta forma, en esta serie, por ejemplo, Ni más ni menos, apelo a cierta ironía desde el cómic y revelo situaciones tan tremendas y dolorosas que nos atraviesan a quienes nos atrevemos al coraje de poder decir, escuchar y ver nuestro pasado reciente para construir nuestra identidad, siempre sanando el presente para un futuro más digno y menos doloroso.

**VICENTE ZITO LEMA**

La rapsodia es una figura musical que tiene muchas variaciones, pero siempre a partir de un mismo tema. Pichon Riviere encontraba un vínculo directo entre el dolor y la pérdida.

Pero, ¿de qué dolor se habla? Es un concepto muy complejo, y pareciera que todas las personas están de acuerdo, pero en realidad, son palabras que abren a preguntas que llenan al pensador de angustia.

Baruch Spinoza, filósofo holandés, siglo XVII, se refiere al dolor, y organiza la explicación alrededor de una frase: "dolor, tengo dolor en los pies". La forma vulgar (escrito en "latín vulgaris") algo no habitual en sus textos, lleva al lector al desconcierto, quizás un método para poder llegar a pensar, que las cosas no terminan de ser hasta la conciencia de la cosa en si. Spinoza piensa que todo lo que no se termina de entender, lo que no pasa por la razón, no es. Ve el dolor de la gente como una manifestación menor, no tiene piedad con el dolor porque lo hace pasar por la conciencia. Si no se tiene la causa, si sólo se queda en el efecto, la lectura de las cosas del mundo las considera como menores. Lo que hace Spinoza es enhebrar la causa con el efecto. Es como llegar al punto de partida: si causa y efecto están envueltos por el dolor, no hay una iniciación ni una finalización, es como un proceso, un proceso de localización de la angustia.

En la Biblia, el dolor aparece en relación a la vida misma. "Parirás a tus hijos con dolor". En el momento culminante de exaltación de la vida, aparece el inevitable dolor, la vida se consigue desde el dolor.

Hay otra línea en la Biblia, que conduce al trabajo: "Ganarás el pan con el sudor de tu frente".

Hesíodo, poeta griego, setecientos años antes de Cristo, escribió un poema llamado "Los trabajos y los días". Sería el primer texto humano que reivindica el trabajo. Allí describe el mito de Pandora y Prometeo.

Prometeo despierta la ira de Zeus, porque le roba el fuego a los dioses. La interpretación de Hesíodo es que busca la libertad y la dignidad para los hombres. Es parecido al tema de Adán, ambos, buscan lo mismo. Lo que consiguen es el dolor humano. Pandora, por orden de los dioses, saca de su caja mágica todos los dolores, las miserias humanas. Saca dolor, dolor, dolor. Pero Pandora, de alguna manera se toma la libertad de seguir hurgando en su caja, y encuentra lo único que no es maldito: la esperanza.

Pichon Riviere diría ,con todo respeto, que esperanza si, pero planificada, para que no se convierta en fe, esperanza y caridad.

Cuando en el exilio nació mi hija -no sé cómo, porque los griegos que sabían muchas cosas ponían en igualdad el dolor del exilio con la muerte- me animé y escribí un pequeño poema y con ello cierro y lo comparto:

**Vals de una rosa**

No siempre serán estos días  
una obligada tristeza  
y perfumarás  
perfumarás vida como la sabia rosa  
más allá de nuestra precariedad  
y alumbrarás  
alumbrarás vida como rosa de armonía  
en infinita provincia de luz  
que protege y calma  
hasta que la tormenta cebada  
cribada y negra  
se pierda de prisa tras la primera luna  
sin pena ni tampoco gloria.  
vida sí que aún entre agonías  
te prolongas  
nos invades  
icrece!  
no te detengas vida  
y todo corazón que envejece  
y todo corazón cargado de duelos y fatigas  
se abrirá a ti  
les guste o se resistan los perros  
de su pena y los del odio  
crece vida  
continúa rosa  
crece árbol del rosal entero  
crece aunque ya no sea mi mano  
la que te arrime el agua  
y podrán los cuerpos y sus nombres ser apenas  
un destello o un humo  
y podrán las ilusiones estrellarse contra el piso  
y en la boca secarse las palabras

y convertirse en veneno la soledad  
pero tú vida seguirás con loca dulzura  
llamando a nuestra puerta  
seguirás obstinada y obstinada en esta plaza  
o en aquel jardín  
quitando las piedras y malezas  
para la nueva y siempre  
la erguida / breve / humilde y alta  
la tan fragante  
tenue muy tenue  
eterna rosa.

**Carlos Mogueillansky:** Me acordaba te, Vicente , que la música y las palabras son dos caminos esperanzados que suele tener alguien cuando está sumido en un dolor insoportable. Me acordaba de dos ejemplos, uno musical, el de Messiaen, cuando preso en un campo de concentración con dos amigos músicos, escribe y toca *El cuarteto para el fin de los tiempos*; eleva a condición genérica del dolor de la humanidad por su propio fin, lo que era en ese caso su situación individual, personal: el temor a morir en el campo.

Pensaba en los miles de personajes que necesitaron escribir para testimoniar aquello que las palabras no podían decir, Primo Levi y tantos otros que hicieron de su dolor un testimonio; un testimonio que necesitaba algún grado de localización, alguna localización que lo legitimara, por un lado, y alguna localización que le permitiera pensar.

Yo estaba haciendo un trabajo de tesis sobre el papel del arte en las catástrofes, en la elaboración del dolor catastrófico. Leyendo, buscando, curioseando empecé a encontrar una regularidad en cómo la obra de arte, y la elaboración humana en general, buscaba un contorno donde localizar la situación y poder representarla. La primera vez que vi eso fue en el cuadro de Blanes sobre la epidemia de fiebre amarilla, que fue un suceso en Buenos Aires después de la epidemia ,con una de las mayores repercusiones artísticas del siglo XIX ,esto fue en 1871.Lo que me llamaba la atención es cómo esa obra había tenido tanto suceso, no sólo porque representaba a los médicos que habían curado o habían tratado de combatir la fiebre amarilla, sino porque permitía que cada uno de los sufrientes de esa epidemia, de los deudos de los muertos de esa epidemia encontrara en ese cuadro algo que los representara; eso era lo más anónimo del cuadro

y me dio la impresión que la obra de arte era tanto más obra de arte maestra cuanto más abierta estaba a que los espectadores pudieran poner su propia historia en ella.

Por esas cosas del azar, estando de viaje me encontré con uno de esos diarios gratuitos que contaba una noticia en la ciudad de Pittsburgh en la que un grupo de personas conmemoraba, rememoraba, recordaba el horror de Hiroshima. El procedimiento que usaron era pedirle a la gente que se acostara en el suelo y les dibujaban la silueta con tiza, con la idea de que representaban de ese modo lo que había quedado de cada uno de los japoneses de Hiroshima cuando cayó la bomba, volatilizados y sólo transformados en una sombra... Permítanme el inglés: *burnt*, con toda la doble significación que tiene la palabra *burnt*: quemado, grabado, en el pavimento, con la idea de que esa gente pudiera estar, aunque sea quince segundos o un minuto, pensando en qué había pasado allí. Un marco, una silueta y un momento para pensar. El slogan de esa manifestación, o si quieren intervención urbana, había sido: *Pittsburgh, tómate un minuto*.

En mi libro *Decir lo imposible* eso está documentado. Siguiendo con esas investigaciones me encontré con *El siluetazo*, todos lo deben conocer, hace unos días se cumplieron 30 años: 23 de septiembre de 1983, unos dos meses antes de la democracia, que fue el 30 de octubre. En ese momento las Madres de la Plaza pidieron a un grupo de artistas que hicieran una intervención urbana, que era dibujar siluetas. Lo curioso fue que este grupo de artistas quería filmar esa intervención urbana y las Madres le pidieron que no, que fuera anónima. Esto permitió que se dibujara, la gente común dibujaba en la Plaza las siluetas sobre cartulina, sobre cartones y se hicieron muchas... el número es treinta mil; no sabemos si se hicieron treinta mil, pero se hicieron treinta mil; no sabemos cuántos fueron los desaparecidos, pero fueron treinta mil.

Treinta mil es un número emocional, no es un número práctico. Es el número que la sociedad argentina tomó para cuantificar los treinta mil, ni uno más ni unos menos; sabemos que deben ser más pero no importa, son los treinta mil.

Ese número es un número genérico, por lo tanto anónimo; tan anónimo como son anónimas las siluetas de Pittsburgh, tan anónimo como es el cuadro de Blanes, tan anónimo como es cada una de estas siluetas y tan anónimo como es lo que para mí es la representación de mi idea que es la escultura de Roberto Aizenberg en el Parque de la Memoria, una escultura que él solo ideó, que fue hecha siete años después de su muerte; son tres figuras geométricas que representan a los treinta mil, porque es una obra cuyo título es: *Sin título*, en memoria de los desaparecidos del 76-83. Esto representa, de alguna manera también, la historia dramática personal de Aizenberg y de su esposa, Matilde Herrera, porque los tres hijos de Matilde fueron desaparecidos junto con sus esposas y con un nieto, porque una de las chicas estaba embarazada... el nieto no ha aparecido todavía.



Ahí hay otro punto que a mí me parece importante resaltar, y es que esa escultura de Aizenberg me parece que está felizmente localizada en un lugar muy particular, en un escenario muy particular, en un entorno muy particular porque si ustedes se fijan enmarcan al río, el río-tumba de tantos desaparecidos de la dictadura; y creo que ahí se ve mejor esa función metafórica de la silueta que localiza y narra una historia, hay una narración en esa figura geométrica.

Por lo tanto las siluetas ofrecen un marco para poner ahí la historia individual de cada uno y la historia genérica de todos los que sufrieron, e incluso los que conocen la historia de oídas. Yo he podido ver en ese lugar cómo van chicos, chicos, jovencitos de 20, 25 años que no vivieron la matanza de argentinos en ese momento pero pueden hacer nosotros, volverse nosotros con aquellos. Vale decir que como grupo la figura de Aizenberg junto con otras expresiones artísticas, me imagino que lo que hace Claudia tiene el mismo efecto -esos lentes inocuos, esos vacíos enmarcados en un borde- tienen el efecto rutilante de producir una identificación a un grupo que en principio querría rehusarse a compartir ese dolor: "no es mi dolor"; pero estas figuras artísticas creo que tienen este efecto de convicción, de apelación y hacen nosotros, los ajenos se vuelven nosotros, a todos nos toca.

Hay un hermoso escrito de Leonor Arfuch que puede ayudar a entender este nosotros. Leonor Arfuch escribió un texto que se llama *Memorias de la calle Pasteur*, que desde luego trata de describir el impacto que tuvo en ella la bomba en la AMIA. Ella dice: "Cuando escuché la noticia me enteré que había sido una bomba en el Once, en la calle Pasteur. Parece que eran unos israelíes, unos judíos, unos vecinos del Once... acá a la vuelta; nosotros.

Me parece que muestra bien el recorrido de cómo hay un primer movimiento de rehusamiento y cómo eso termina apelando.

Una cosa que me pareció interesante de la descripción que hizo Claudia es la necesidad que tuvo Claudia de listar, enlistar, numerar: las cuentas del *Rosario*, las listas del *Sudario*, las cuentas del *Ábaco*; "uno por cada uno" dijo ella, quiere decir que el dolor, el dolor de la catástrofe exige que ninguno quede afuera. Por eso es que en el Museo de la Memoria no sólo hay esculturas como la de Aizenberg, también están los murales en donde figuran listas interminables de cada uno de nuestros queridos. He encontrado a unos cuantos y me imagino que cada uno de ustedes habrá encontrado los suyos, y uno los va a buscar, a reconocer y a reconfortarse si figura.

Vale decir que entonces hay un registro genérico y hay un registro del cada caso, que circulan porque de esa manera el dolor puede empezar a ser pensado.

Yo tengo la sensación de que sabemos poco del dolor y pensamos poco del dolor, porque es difícil pensar el dolor. Me parece que el dolor lo que permite, más que pensarlo, es interpretarlo.

En ese sentido creo que esto es lo que me une con Claudia y con Vicente, todo lo que tratamos es interpretar... vos lo interpretás con el poema de la rosa, Claudia lo trata de interpretar con sus dibujos, con sus pinturas, con sus anteojos, con sus rostros sin ojos... y me parece que nosotros los analistas, al fin y al cabo esta es la casa de los analistas, también buscamos interpretar; que es narrar, hacer del dolor una historia, la historia nuestra. Esa historia, diría Benjamin, que sólo podemos contar nosotros, porque nosotros estamos en la historia, estamos contando nuestra propia experiencia, cómo nos fue con el dolor que supimos experimentar, supimos advertir, supimos testimoniar o nos contaron cómo fue.

Y esa interpretación tiene que ser muy mesurada, tiene que ser una interpretación que ponga de uno algo personal y al mismo tiempo que eso personal no clausure a la historia y no la traicione a la historia. Al igual que el actor que interpreta un texto, no podemos sobreactuar al interpretar.

**Enrique Alba:** Tenemos estas tres ponencias para poder conversar. Hay varios puntos en común, ya Carlos traía algunos en esta cuestión de la numeración en la obra de Claudia y cómo se articulaba la necesidad de armar listas, cuentas, números; números que plantean algo de la Mesa en estos treinta mil, "entre la realidad y la ficción", que tienen algo de número pero algo de no numerable al mismo tiempo y que plantean, me parece, esta interesante distinción que traía Vicente entre lo localizable del dolor en Spinoza y este problema que es el efecto de nosotros que trae Carli, que en realidad no es nada más que una puesta en actualidad de lo que Freud plantea con el dolor del otro como la barrera al padecimiento y que el dolor aparece como dolor del otro en el sentido de la transformación de la pulsión agresiva en dolor a través del dolor del otro y la constitución, en esta relación, de la barrera ante el dolor como dolor moral

**Eliseo Storani:** Lo que quería comentar es que alguien mencionó el humor como recurso para enfrentar el dolor. Bernard Shaw estaba muy enfermo y solamente le permitían comer una galletita y tomar una taza de té. El pidió a la enfermera que lo cuidaba que le trajese una estampilla.

"¿Y para qué?" le preguntó la enfermera.

"A mí siempre me gusta leer después de cenar", le contestó.

Creo que el humor en situaciones tan graves como esa solamente sirve cuando uno es el actor de su humor, porque si otro se lo hubiera dicho hubiera sido terriblemente irónico y doloroso. El efecto que tiene para Bernard Shaw haber dicho eso y para la enfermera que puede haber dicho: "Este hombre está sufriendo y tiene la valentía de hacer un chiste", lo digo para rescatar también el valor del humor.

**Amalia Pandiella:** Esto que estuvieron hablando hoy me ha movido muchas cosas porque ayer fui a la presentación de un libro de mi yerno, que se llama *Construcción de la memoria en la ex ESMA*. Y quiero tomar cosas que se hablaron entre los presentadores y del libro. Una presentadora -que es historiadora y aparte es escritora- dijo que Videla decía: "¿Qué son los desaparecidos? No son nada, no están ni vivos ni muertos. Son desaparecidos".

Entonces esto de las siluetas y el querer dar un marco para que aparezcan de alguna manera, incluso con la elaboración artística que se hace, que de pronto no están presentes pero los hacemos presentes cada vez que escribimos de ellos, cada vez que hablamos de ellos porque es el alivio del dolor. Yo sentí mucho dolor cuando entré a la ex ESMA -porque no había entrado todavía- y otra de las cosas -hablando del poema de la rosa- aparece en el libro una carta de un desaparecido cuando todavía estaba vivo y lo estaban torturando, que describe a la mujer y a la familia conservando la sensación de humanización y dice: "Yo puedo seguir vivo y no sé cómo mi cuerpo tolera todo esto, porque los tengo a ustedes".

**Intervención femenina no identificada:** Yo quería hacer un comentario en relación a lo de los bordes y me preguntaba si el dolor, en realidad la característica para tomar lo que se decía de Spinoza, es que se siente en el cuerpo, en lo sensorial que está en juego y que hay algo que no está representado, hay algo irrepresentable en el dolor.

Y lo que pensaba justamente con los bordes es el agujero de lo no representado, y que de alguna manera el trabajo elaborativo se hace siempre en los bordes ,no se puede transmitir de una generación a la otra; hay algo que queda tan pegado al cuerpo, a lo sensorial, a lo vivido y que no puede transmitirse, no se puede representar y que cuando están estos trabajos de tejido social en lo artístico o en la memoria, en el trabajo de la memoria, hay algo que puede tramitarse por lo social.

Pero ese agujero siempre queda un poco.

**Intervención femenina no identificada:** Me parece que esto es interesante también en la práctica del consultorio, que algo empiece a doler ya implica un nivel de representación posible: ya duelen los pies...

Después viene el trabajo sobre ese dolor, pero me parece que hay un primer tiempo donde el dolor mismo ,por su connotación y su cercanía al duelo, ya es un primer esbozo de representación, de ligadura de lo catastrófico o lo devastador del trauma, de la situación traumática.

**Intervención femenina no identificada:** Creí entender que vos decías que el hombre busca libertad y consigue dolor y yo pensaba que es un poco duro, pensaba si no podemos pensarlo como que la libertad se consigue con dolor; que es distinto, porque si mal no recuerdo Prometeo lo que hizo fue robar el fuego para los hombres y fue castigado, pero el fuego los hombres lo consiguieron.

**Vicente Zito Lema:** Eso es cierto. Es lo que conseguimos desde los dioses, es decir ellos te dan el dolor. Ahora qué se hace después con el dolor es otro tema... me quedó algo que Carlos dijo del exceso, del regodeo del dolor. Me fui a San Agustín y las *Confesiones*, que está en otro lugar, y hay algo en las *Confesiones* de San Agustín que tiene mucho que ver con lo que dijo Carlos; en un momento Agustín confiesa que se siente arrepentido por haber gozado el dolor, no es textual pero no miento sobre lo que dice: me quedé en la dulzura del llanto, no quería que el dolor terminase porque con el dolor seguía amando al que lloraba.

Yo tengo una obra de teatro que es la primera que se hizo sobre los desaparecidos *Oratorio Mater*, que se hizo precisamente en el '84 en la Plaza de Mayo, donde esa mujer, *Mater*, en un momento dado dice que no quiere cicatrizar, quiere herida abierta porque si la herida cierra, si el dolor se va, gana la muerte.

Es desafiante, es otra lectura: basta de duelos, no me pidan que olvide, ni que perdone, ni que cierre la herida; quiero herida abierta hasta el último día de mi vida, es decir quiero dolor porque parecería que la única reparación ante la muerte es la continuidad en el dolor, que nos une con la idea griega de la tragedia, no la del drama, pero sí la de la tragedia donde tiene que estar siempre abierto el dolor. Y ahí tenemos a *Antígona* y todas las demás para pensar.

**Carlos Moguillansky:** Un comentario me hizo acordar dos hechos artísticos, uno es el de una madre, *Madre Coraje* de Bertolt Brecht, que grita su dolor ante la muerte de su hijo y su grito es mudo, no tiene palabras pero tampoco tiene sonido, es una gesticulación que el espectador reconocerá como grito. Y el otro hecho es el *Guernica* de Picasso, en donde el grito está localizado en un caballo, el grito no es humano y está pintado.

Kandinsky decía que su máximo sueño era pintar los sonidos y yo creo que quien lo logró fue Picasso...

**Vicente Zito Lema:** En esa misma línea tuya está *El grito* de Munch, que justamente creo que debe ser el grito más grito, que sin grito existe, y grita.

**Carlos Moguillansky:** Así que yo diría que esas representaciones plásticas tratan de ubicar lo que podríamos llamar el dolor en su dimensión más abisal, ahí donde es experimentado.

Posiblemente eso ya podría ser un primer movimiento de significación, o de elaboración, o de ligadura de sentido.

Sin embargo yo diría que el sentido sólo se instala como tal cuando se localiza en un contorno que lo date, que lo recorte de otra cosa; si no creo que es pura descarga. Después sobre esa localización surgirán relatos y significaciones, cada uno tendrá su propia historia, puede dar su propia versión, o que nos pasó en la ex ESMA, lo que nos pasó en el río, cada uno tiene su modo, su versión... el cada uno.

**Diana Altman:** Hay como una postura que tiene que ver con la posibilidad de nombrar. Vos, Claudia, que hacés arte conceptual, yo querría que cuentes un poco y además te pediría que muestres también.

**Claudia Contreras:** Aparte esto último que dijiste, Carlos, lo vengo pensando hace mucho ,porque tengo un sello de fábrica. En muchas obras aparece el agujerito, el recorte; pero una vez que hice el agujerito necesito delimitarlo, bordarlo, no sólo como un acto reparatorio sino también para marcar la forma, delimitarlo; tiene que ver con *El siluetazo*... Es un agujerito, pero ese agujerito es muy simbólico y tiene mucho sentido para mí y aparece en muchísimos de mis trabajos. Acá lo vimos en esas cuentas, en esos nenes agujereaditos, la cuchara agujereadita; la cuchara agujereadita tiene el sentido de que una cuchara con un agujerito ya no sirve para tomar porque el líquido se cae, y el nene agujereadito como resultado de la cuenta, realmente por una suma de elementos simples tenemos un resultado complejo. En realidad aparecen como inocentes pero es una estrategia que cuando mirás de cerca y mirás el sentido, te podés detener a reflexionar en un mundo y en un momento en el cual una imagen tapa la otra imagen, una noticia tapa la otra noticia, no hay tiempo para nada.

Esta obra es *Ni más ni menos*. Aparece el tema de la educación.

Esto lo hice en el 2005 y para mí sigue siendo actual, cómo hacer ante la violencia y que aparezca el chiste... y se puede. Si uno piensa un poquito y se las rebusca un poquito se empieza a divertir con lo que está haciendo y a tener una distancia también, porque el trabajo con el dolor tampoco sirve para que yo me refriegue en ese dolor todo el tiempo porque yo me tengo que divertir también.

**Intervención femenina no identificada:** Yo le quería hacer una pregunta a Carlos, cuando hablábamos de los agujeros y los contornos, me preguntaba con el agujero y el contorno del tejido erótico de la zona erógena, en poder finalmente tejer representaciones para captar lo no representable. Y me preguntaba qué vínculo hacías entre este deseo de conservar el dolor, con el masoquismo.

**Carlos Moguillansky:** La verdad que la pregunta es linda. Lo primero que yo diría es que me acordaba de una intervención urbana -creo que del 2003, 2004- en el Centro Cultural Recoleta; en un salón grande del Centro Cultural se habían puesto fotografías de familias de desaparecidos, estaba el papá, la mamá y debajo de cada pareja de desaparecidos había un espejo. Para mí era una de las funciones de la silueta: que alguien se reconozca como hijo de esa pareja, pero uno podría pensarlo más genéricamente que alguien se reconozca en el nosotros; no hace falta ser un hijo de desaparecidos para participar del nosotros de esa intención artística.

Digamos que ahí lo que está en juego es una dimensión de identificación, de reconocimiento y de identificación. Tu pregunta va a otro plano de la cuestión que es cómo se localiza en el campo erógeno una determinada experiencia, cómo se semantiza desde la pulsión una determinada dimensión de la experiencia discursiva o de la experiencia personal.

Yo tengo la impresión que la respuesta está en Freud, en un texto temprano de la obra de Freud que es *Fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad*. En ese texto Freud dice que en la temprana infancia se ligan, se suturan, se amalgaman, se sueldan las palabras y la pulsión; y esa soldadura es bidireccional en el sentido de que las palabras llaman al cuerpo, la fantasía llama al cuerpo y constituye la zona erógena, y el placer de órgano selecciona tanto su propia localización como aquellas palabras eficaces, no todas las palabras son eficaces. De tal modo que esa soldadura es una soldadura erógena, datable en la experiencia histórica y que tiene el valor de investidura de la palabra, a partir de ahí marcada por la eficacia del placer de órgano, y que tiene una localización en la zona erógena marcada por la fantasía.

Vos vas más allá y decís: ¿y esto cómo se ve en la situación masoquista? Yo diría que de nuevo iría a Freud a *Pegan a un niño*, que me parece que es el texto más serio que yo he leído sobre masoquismo en psicoanálisis, donde el dolor es una vicisitud más de la vida psíquica, ahí no es el dolor de lo traumático, ahí es el dolor como expresivo, es otra línea del dolor, ahora no el dolor como lo abisal de la situación que no puedo pensar porque es catastrófica para mi cabeza y es el primer tiempo de la posible semantización psíquica, sino ahora es el dolor como modo de expresar una pasión humana que yo no he podido pensar al derecho y la he tenido que resolver regresivamente en el campo de la culpa y en el campo del regocijo, del regodeo como

describía Vicente el regodeo, ese plus de goce en la experimentación del dolor, esa erotización del dolor que Freud describe como masoquismo erógeno unos años después en *El problema económico del masoquismo*.

**Intervención femenina no identificada:** Creo que no solamente puede pasar con el masoquismo, sino que puede haber otros intereses en juego que determinen que una persona sufra de esa manera.

Ahora con respecto a la herida abierta, a veces la herida tiene que mantenerse abierta porque se tiene miedo que si el objeto es aceptado como muerto se pierda, y en realidad en la elaboración del duelo se gana porque el objeto aparece como recuerdo y ya no se va más, y uno lo recuerda sin dolor.

**Enrique Alba:** Me resultó muy interesante lo de Spinoza y lo de San Agustín porque me parece que están planteando como dos temáticas en relación al dolor, Carlos la trae como el problema de la localización y el problema de la representabilidad; porque da la impresión de que Spinoza está más preocupado por la localización, no tanto por lo que sí se preocupa San Agustín que es por la confesión, que tiene que ver con el otro, con el lugar del otro. Y esta relación entre lo de San Agustín y Spinoza, lo de la localización y la legitimidad o representabilidad del otro, el efecto del nosotros que decía Carlos y el problema del exceso, que Vicente lo decía como que quiero el dolor que nos une, como que si no estuviera el dolor no habría unión, no habría encuentro con el otro y como si el exceso apareciera como la única posibilidad de la búsqueda de un encuentro que no se da, o que no se termina de dar. Quizás si lo puede encontrar... y quizás esta es la parte de los duelos colectivos, encontrar un lugar en el otro, que se hable tanto de la situación es que ya tenga un lugar en el otro, como lo va teniendo el tema de los desaparecidos.

**Raquel Berezovsky:** Hay otra estrategia frente al dolor que siempre me intrigó y me interesó, y que tiene que ver con el tiempo que se puede tomar una persona, que puede necesitar una persona para ponerse en contacto con el dolor, como la postergación voluntaria hasta que siente que está preparada para enfrentarse con ese dolor en particular; para enfrentarlo, para enfrentar los hechos, para investigarlo, para enfrentar los detalles de la situación.

Digo esto porque a veces, por ejemplo, he podido observar que algunos sobrevivientes de situaciones tremendas, tomando el ejemplo del Holocausto, que sintieron la obligación de dar testimonio, no pudieron tolerar el impacto y el desastre que esto produjo en su psiquismo y muchos terminaron suicidándose. Otras personas tomaron la estrategia de postergarlo, yo he tenido la oportunidad de hablar con algunas

de ellas, y después de muchos años pudieron acercarse, visitar la zona, visitar a otros sobrevivientes, buscar familiares cuando ya habían podido armar una vida, una familia. Parece que hay algo entre lo vital y lo mortífero que tiene un equilibrio y una especie de balance especial para distintas personas.

**Vicente Zito Lema:** Hoy se habló mucho de la obra de Roberto Aizenberg, para mí fue como tocante porque fui muy amigo de él y de Matilde. Precisamente en mi último libro, *Contra olvidos*, hay un texto muy largo que se llama *Carta de Matilde*, que es un texto que yo hago a partir de la carta que Matilde repartió en el exilio contando la historia de sus hijos; para mí fue fuerte este recuerdo.

Recuerdo algo que dijo Batlle en relación al arte que me quedó grabado, más o menos dijo así: que los dioses dieron a los hombres la posibilidad del arte para enfrentar la tristeza, la muerte y la pena.

De ahí entonces saldría también como otra función del arte, pero siento que estaba bastante en referencia al que hace la obra de arte, que ese es el otro tema: yo creo que no es la misma reparación la que produce hacer el arte que ser espectador, obra de arte pasivo decía Cortázar, y por eso mismo en *Rayuela* incita a que vayamos por la novela de aquí para allá, como creándola.

Realmente hay como dos cosas: el arte como representación, que es la obra que se hace y que da frutos, frutos menores al receptor de la obra; y como se vio a partir de Freud, de Melanie Klein, está como establecido que es otra cosa el mecanismo creador, lo que se produce en el propio artista; es otra cosa absolutamente diferente.

Justamente con Pichon en el año '74 fundamos la primera cátedra universitaria para el estudio de los mecanismos de la creación artística y de qué producía.

Nosotros trabajamos duro tres años tratando de entender por qué los seres humanos producen arte y qué cosa se produce en el artista, siguiendo la propia línea que había establecido Freud, porque todo el mundo hablaba del arte, del espectador, de la sociedad... ,pero el primero que quiere saber qué carajo pasa con el que está haciendo el arte, el que primero lo plantea -creo yo- es Freud.

A partir de ahí y con bastante polémica, establecimos como un tajo muy profundo de diferenciación: el arte como representación y el arte como actuación, que no es lo mismo. veces habría que distinguir cuando estamos hablando de arte de qué cosa hablamos, lo que yo decía antes también con democracia o con amor; porque el arte es muchas cosas, pero una es lo que produce en el artista. Una de las cosas en las que Pichon insistía mucho, es que en el artista el arte que produce nunca a él le causa dolor...Obvio, no es palabra santa, él pensaba eso y otro puede pensar otra cosa y tiene todo el derecho, pero sí la obra de arte puede de alguna manera más que producir dolor, resucitar el dolor.



Kierkegaard en un momento dado dice: ¿qué hay entre tú y mí?, nunca nada más que el dolor. Es decir como que el único vínculo que puede unir a lo humano con otra cosa humana, cosa en el sentido filosófico, es el dolor.

La pregunta del millón que me hago, más en la medida en que uno envejece, es si se puede plantear, aunque suene demasiado romántico, que la única unidad humana sería el amor. Pero pareciera que tenemos una obstinación en negarlo, en no practicarlo. Pareciera que somos parte de sociedades donde el vínculo, como diría Freud, se plantea a partir de la desesperada necesidad humana de comerse al otro, no de amarlo.

Lo mío puede parecer demasiado desesperado, y a veces viene y a veces se va.

Pero también hay algo que quedó abierto como para una larga disputa, porque es muy serio lo que se dijo aquí. El agujero, el vacío, es la nada y el ser humano desesperadamente se aferra al borde, nadie puede amar al vacío. Representarlo quizás es la única manera de obturarlo.

Y aquí me viene también al pensamiento si los griegos, y Carlos con mucho rigor citó a Bertolt Brecht, porque justamente Bertolt Brecht era muy crítico del teatro griego porque a veces en ese grito que se expresa, que se extiende, que cobra como una demasía, en esa catarsis, como decía Bertolt Brecht quejándose, contradiciendo al arte griego, desaparece lo verdaderamente humano; como que el exceso del grito termina cerrando lo verdaderamente humano y no da espacio al espectador.

Yo digo que dialécticamente eso es cierto, y también es cierto que por el agujero de la muerte saca su mano todas las noches la muerte para meternos su garra en el pescuezo.

**Diana Altman:** Yo quería hacer una pregunta a toda la Mesa: ¿las personas le damos entonces a los artistas una función dentro de lo social?, la función de ser aquello con lo que nosotros podemos ir a encontrar esos dolores a los que no nos aferramos y que tratamos de olvidar, por ejemplo.

**Carlos Moguillansky:** Yo estaría de acuerdo que en la elaboración de lo insoportable hace falta un tiempo de latencia, un paso de estructura que es una demora en la cual se produce una transformación.

Justamente la diferencia entre sucumbir ante el dolor o poder sobrevivir a él pasaría por la posibilidad de metaforizarlo. Yo creo que metaforizarlo difiere de la nada y difiere de la saturación, la metáfora es un tropo abierto que tiene una dimensión de ambigüedad suficientemente amplia como para que sobre ella se abroche aquello de singular del dolor, y diría, un poco en paralelo o en canon con lo que estaba describiéndonos Vicente respecto del dolor como vínculo de comunicación, que quizás lo que permite la comunicación es la metáfora, que ahí donde alguien ha podido

metaforizar su dolor, otro podrá creativamente, artísticamente producir su propia versión de esa metáfora.

Por eso, si bien les agradezco enormemente a los artistas y he disfrutado y disfruto y espero seguir disfrutando mucho con ellos, yo creo que los artistas son seres privilegiados que se dedican a crear pero creo que no tienen el monopolio de lo artístico ni de la creación, creo que todos tenemos ese derecho y esa habilidad; a veces produciendo, a veces interpretando, como espectadores interpretamos, en el sentido de que me parece que la representación y la representación artística, y esta es una idea muy interesante de Didi-Huberman, la representación artística nos mira, y al mirarnos nos pregunta y nosotros debemos responder a esa pregunta, la pregunta silenciosa que está en el cuadro, que está en el poema, que está en la música, que está en la obra de teatro, que está en el grito del caballo del *Guernica*, que está en el grito de la *Madre coraje* o que está en la voz narrativa de *El zoo de cristal*. En cualquiera de esas versiones podríamos encontrar una mirada que nos pregunta y a la que sabemos que respondemos; y respondemos con lo más verdadero de nosotros.

A veces, de esto podría dar ejemplos, no sabemos de todo lo que somos capaces de responder ante una obra.

**Vicente Zito Lema:** Dice Lautréamont, tal vez el mayor poeta desde los últimos tres o cuatro siglos, les recomiendo que lean no sólo los *Los cantos de Maldoror* sino el *Psicoanálisis del conde de Lautréamont* que hiciera Pichon, dice Lautréamont buscando el ideal: la poesía debe ser hecha por todos los hombres, es la única posibilidad de vida. Es decir la pone en la acción y esa acción la considera propia de todo ser humano, no de un artista que tiene el goce de la poesía.

Considero que el psicoanálisis bien hecho, porque también una cosa es escribir poesía y otra cosa es construir un poema, es una manera de actuación poética. Un buen psicoanálisis es un poema y no siempre se logra, tampoco se logra todos los días escribir un buen poema; pero para mí es una forma artística.

El tema de fondo, y otra vez la misma historia ¿De qué hablamos cuando hablamos de arte?