



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Aportes del psicoanálisis a la construcción de la crónica periodística

Autores (en el caso de tesis y directores):

Javier Cababié

Alejandro Seselovsky, tutor

**Datos de edición (fecha, editorial, lugar,
fecha de defensa para el caso de tesis): 2016**

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



Universidad de Buenos Aires/ Facultad de
Ciencias Sociales/ Carrera de Ciencias de la
Comunicación Social.

TESINA DE GRADO

Modalidad: tesina de producción

Aportes del psicoanálisis a la construcción de la crónica periodística

Javier Cababié
cababiejavier@gmail.com
DNI: 30.083.818

Tutor: Alejandro Seselovsky

0. Prólogo

0.1 Antecedentes	Pág. 3
0.2 Un lazo para dos territorios	Pág. 4
0.3 Notas sobre el método psicoanalítico	Pág. 7
0.4 Notas sobre la crónica periodística	Pág. 8
0.4.1 Más allá del periodismo	Pág. 9
0.4.2 Voces y sentidos en la crónica periodística	Pág. 10

1. Marco teórico y producción

1.1 La operación de la mirada en la crónica periodística	Pág. 13
1.1.1 La visión y la <u>mirada</u> : de la no-ficción al psicoanálisis	Pág. 13
1.1.2 Producción: crónica periodística “Estelares”	Pág. 18
1.2 Para una ética del recorte: la función del <u>no-todo</u>	Pág. 28
1.2.1 Producción: crónica periodística “Los Floristas”	Pág. 31
1.3 El pasaje de la descripción metonímica a la <u>construcción</u> metafórica	Pág. 35
1.3.1 Producción: crónica periodística “La música del Borda y el Moyano”	Pág. 38
1.3.2 Producción: crónica periodística “Las mujeres con pasado”	Pág. 43
1.4 La <u>verdad</u> como estructura de ficción	Pág. 45
1.4.1 La negación de la no-ficción	Pág. 45
1.4.2 Rupturas y continuidades	Pág. 46
1.4.3 La verdad en Sigmund Freud y en Jacques Lacan	Pág. 47
1.4.4 Producción: crónica periodística “Alrededores de Charly García”	Pág. 51
1.4.5 El goce y la verdad	Pág. 58
1.4.6 Crear dos, tres, muchos goces	Pág. 60
1.5 ¿Quién habla?	Pág. 64
1.5.1 La supremacía del <u>significante</u>	Pág. 64
1.5.2 Producción: crónica periodística “Los sonidos de la escuela pública”	Pág. 68
1.5.3 De la narrativización del yo al <u>desconocimiento yoico</u>	Pág. 72
1.6 El <u>tiempo lógico</u> en la escritura de la crónica periodística	Pág. 78
1.6.1 Producción: crónica periodística “La práctica del salto”	Pág. 82

2. Anexo: “Conversaciones” con Charly García y Pity Álvarez

2.1 Viejas Locas: publicaciones	Pág. 86
2.2 La música: ese trabajo	Pág. 91

0. Prólogo

0.1 antecedentes

Mi llegada a la carrera de Ciencias de la Comunicación tenía al periodismo como norte inexpugnable. El plan inicial suponía que el tránsito por las materias de su currícula me daría la tan mentada *cultura general* que me otorgaría solidez y consistencia para ser un periodista que pudiera tener un conocimiento panorámico en lo que respecta a la historia, la economía, la filosofía y la psicología, entre otras disciplinas. Además la carrera me proveería de talleres en redacción, radio y televisión, e incluso materias que centran sus programas en el campo de la comunicación y el estudio de los signos. De todo aquello resultaría un periodista *formado*, con serias posibilidades de hacerse un lugar entre los trabajadores del rubro.

El sueño mediático se vio sacudido de manera precoz ante el encuentro - en los primeros años de la carrera- con docentes de formación marxista que hicieron del camino de rosas un transitar sombrío. La historia de muchos: el cuerpo docente despliega un discurso de barricada, y el estudiante medianamente atento o permeable ve truncado su sueño adolescente de pertenecer al medio. La consecuencia natural de esta expulsión prematura del lugar al que nunca entré fue encarnar ya no al medio, sino a la crítica del medio. En eso anduve un buen tiempo, con la Escuela de Frankfurt como guía y telón de fondo, posiblemente entre 2003 (un año después de mi ingreso) y 2007. Entonces, promediando la carrera de Ciencias de la Comunicación, me encontré con el psicoanálisis. No fue una búsqueda sino precisamente lo contrario, un encuentro.¹

En el año 2008, Alejandro Seselovsky, docente del módulo de gráfica de Taller III de expresión, me invitó a formar parte de una comisión cuyo programa estaba

¹ Existen variadas referencias que dan cuenta de la lógica opuesta entre la búsqueda y el encuentro: es posible ubicar como punto de partida el clásico “yo no busco, encuentro”, escrito por Pablo Picasso en una nota que el pintor envió a una revista soviética y citado en reiteradas oportunidades por Jaques Lacan (analista de una de las mujeres de Picasso, Dora Maar). La música ofrece un sinfín de ejemplos. Me gusta “Si te busco no te encuentro, cuando te encuentro no estás”, de Miguel Abuelo en “Mariposas de Madera”. A Paul McCartney, en una entrevista publicada en el diario El País de España, le preguntan por su mejor canción: “Creo que es Yesterday porque la soñé, y eso es perfecto, no necesité trabajarla”

signado por un género de no ficción, cruce inexacto entre periodismo y la literatura, conocido como *crónica periodística*.

Resultaba extraño: cuando los brillos del psicoanálisis comenzaban a alejarme de los claustros de Ciencias Sociales, me encontré más cerca e involucrado que nunca.

Durante los últimos años de mi formación universitaria y en paralelo con mi colaboración en Taller III, empecé a frecuentar diversos cursos y grupos de estudio psicoanalíticos, los cuales pude comenzar a profundizar una vez concluida mi carrera de grado y más aún al cursar la Maestría en Psicoanálisis de la Universidad de Buenos Aires.

La producción de esta tesis supone la materialización de una serie de teorizaciones que han operado como guía y fundamento de las clases que semana a semana acontecen en Taller III. Supone, también, la posibilidad de otorgar un lugar central a los sucesivos impactos que provocaron en mí las primeras lecturas que realicé en torno al método psicoanalítico². Y supone, finalmente, el despliegue de una serie de crónicas periodísticas que tienen a la música como elemento central.

0.2 un lazo para dos territorios

El origen de esta tesina está signado por el intento de entrecruzar tres terrenos cuya articulación no está exenta de dificultades: la música, el psicoanálisis y la crónica periodística. De modo de simplificar el despliegue de los conceptos y sus cruces, este escrito pretende realizar un movimiento metodológico que desterritorialice a la crónica periodística para convertirla en lazo que establezca una vinculación entre la música y el psicoanálisis.

La tesina cuenta, entonces, con dos terrenos: el de la música y el del psicoanálisis; y supone, además una tercera instancia – ya no terreno- que es la crónica periodística. El movimiento que pretende este escrito es ubicar a la crónica periodística como lazo, más precisamente como lazo herramental. Para Jacques

² El impacto estuvo dado por el encuentro en la lectura de cuestiones que por algún motivo me resultaban conocidas, aun sin antes haber leído sobre ellas. Estaba de alguna manera reconociéndome en una posición que ya conocía –puedo teorizar tiempo después- adquiriendo un saber ya sabido. La lectura inaugural, en mi caso, estuvo comandada por el libro “Introducción al método psicoanalítico” de Jacques-Alain Miller. (Ver cita en página 82)

Lacan –psicoanalista francés- los objetos que cuentan con la propiedad de hacer lazo son los discursos³. De tal modo, definiremos a la crónica periodística como discurso, y a todo discurso como aquello que hace lazo.

Los terrenos (el psicoanálisis y la música, a efectos de este trabajo) no son un *todo abordable*, apenas nos permiten aproximaciones; en el mejor de los casos, cercanías. Con la tríada discurso-lazo-herramienta ocurre todo lo contrario: la crónica periodística se ofrece para que nos sirvamos de ella: de ella haremos usufructo, con ella podremos operar.

El **marco teórico** de esta tesina sitúa los aportes del psicoanálisis a la construcción de la crónica periodística. Al interior del psicoanálisis, la tesina se centrará en los desarrollos de Sigmund Freud posteriores a 1920 y en la lectura de Sigmund Freud que realiza Jacques Lacan, cuya expresión puede encontrarse, principalmente, en los Seminarios ofrecidos entre 1953 y 1980 y en una serie de textos reunidos bajo el nombre “Escritos” y publicados como “*Escritos I*”, “*Escritos II*” y “*Otros escritos*”.

Los aportes del psicoanálisis son presentados bajo la modalidad de tensiones, siendo el primer elemento, en cada caso, el que produce tensión con un segundo elemento cuyo origen está signado por el psicoanálisis.

Para tales fines, los temas que se suscitarán en estas páginas serán, en primer lugar, las diferencias entre la visión y la mirada; en segundo lugar, la utilización de la función del no-todo para la confección de un recorte; en tercer lugar, la construcción como punto de llegada de la descripción; en cuarto lugar, las relaciones entre la verdad y la ficción; en quinto lugar, la centralidad del significante en desmedro del significado; en sexto lugar, algunas precisiones sobre el desconocimiento yoico y la narrativización del yo, y finalmente, la tensión entre tiempo cronológico y tiempo lógico.

³ “Me canso de decir que esa noción de discurso ha de tomarse como vínculo (lazo) social” Lacan, J. Seminario XX, Paidós, Buenos Aires, 2011, pág. 26.

- a) **visión – mirada**
- b) **todo – no todo**
- c) **descripción- construcción**
- d) **verdad – ficción**
- e) **significado - significante**
- f) **narrativización del yo – desconocimiento yoico**
- g) **tiempo cronológico – tiempo lógico**

Ahora bien: ¿Cómo podemos posicionar a la crónica periodística para que posibilite un vínculo entre la música y el psicoanálisis? Estos aspectos se desarrollarán en las **producciones** de esta tesina, en virtud del movimiento que ubica a la crónica periodística como herramienta de producción que hace lazo entre el psicoanálisis y la música.

Allí se despliegan siete textos que se rigen por el formato de crónica periodística y que si bien tienen a la música como denominador común, no se privan de circular por diversos espacios: ciudades del interior del país para acompañar a músicos en situación de gira, la casa de un reconocido músico, los Hospitales Neuro-psiquiátricos José Tiburcio Borda y Braulio Moyano, la cotidianeidad en una escuela pública, una estación ferroviaria y las inquietudes en torno a la subsistencia de un local gastronómico.

Finalmente, en el anexo, y a partir de las figuras de Cristian “Pity” Álvarez y “Charly” García, se ensayará una suerte de conversación que será, en el mejor de los casos, una nueva variante para el diálogo propuesto – motor de este trabajo- entre el psicoanálisis, la música y la crónica periodística.

0.3 Notas sobre el método psicoanalítico

El primer pedido en la experiencia analítica es la demanda de ser admitido como paciente; ante esta demanda, el analista solo tiene margen para realizar una decisión en términos positivos: aceptar o rechazar al sujeto como paciente constituye en sí mismo un acto analítico.

Como efecto de dicha decisión se pone en funcionamiento la primera instancia del método psicoanalítico, las llamadas *entrevistas preliminares*, cuya finalidad es el establecimiento del diagnóstico diferencial del paciente, la distinción entre neurosis, psicosis y perversión. Una vez concluidas las entrevistas (cuya cantidad, por estar mediada por una concepción lógica del tiempo⁴, es indeterminada), tiene lugar el tratamiento propiamente dicho, el cual ubica del lado del analista una forma particular de escucha que se sustenta en la atención parejamente flotante y la capacidad de interpretación, mientras que exige para el paciente la asociación libre de las palabras e ideas.

Ante la demanda del paciente, el analista se debe ubicar en el lugar de ignorante. La ignorancia tiene una función operativa en la experiencia analítica: desde ya, no implica que efectivamente el analista sea ignorante en la materia (aunque esta posibilidad no está excluida), sino que pueda situarse, de modo consciente, en esa posición. Solo desde allí podrá convocar al trabajo (es decir, a la producción); esto es: la ignorancia como marco de elaboración del saber. El analista no rehúsa del lugar de saber sino que “sabe que no sabe”⁵. La correcta ubicación del analista permite renunciar a todo sentido común y criterio de salud y evitar parámetros de normalidad, para pasar a pensar en la normalidad de cada caso de modo de posibilitar que el paciente genere su propia formulación de la normalidad.

Las posiciones de uno y otro son lugares de diálogo asimétrico, no intercambiable y ponen en juego, del lado del paciente, la atribución de un saber y el ofrecimiento de un síntoma, elementos transferenciales inherentes y contruidos por la propia

⁴ La concepción lógica del tiempo se desarrollará en el apartado 1.4

⁵ La expresión se puede condensar bajo el enunciado de “docta ignorancia”, presente en Lacan, J., *El yo en la teoría de Freud*. Seminario II, Paidós, Buenos Aires, 2008. Al respecto, también puede consultarse en el seminario XVII el modo en que Lacan escapa al lugar de saber en el que lo intentan ubicar sus estudiantes.

práctica, a la vez que opera, del lado del analista, una lectura de los deseos inconscientes del paciente.

0.4 Notas sobre la crónica periodística

El intento de precisar el campo de la crónica periodística difícilmente pueda escapar a una definición en permanente proceso de construcción: aquello que se presenta novedoso pronto encuentra signos de caducidad. Una de las aproximaciones más sintéticas, y tal vez por eso, más efectivas en el intento de precisar qué es la crónica periodística, fue realizada por Esteban Schmidt, de la siguiente manera: *“ir, mirar, volver y contar”*⁶. Para validar esta definición, es preciso distinguir los dos momentos clásicos en lo que respecta a la tarea de un cronista:

- 1) el trabajo de campo
- 2) la escritura

Mirar es la tarea central del cronista durante el trabajo de campo, y contar (escribir), es la tarea central del cronista en la instancia de escritura. “Ir” y “volver”, entonces, no hacen más que figurar que las tareas del cronista se hacen con el cuerpo; se mira con el cuerpo, se escucha con el cuerpo, se escribe con el cuerpo.

La singularidad de cada territorio que se pretenda cronicar supone la imposibilidad de regular la actividad del cronista a través de reglas universales que hagan gala de manuales o pasos a seguir (además, por supuesto, de leyes, estatutos o códigos éticos). Del modo que Freud indicaba trabajar con cada paciente como si fuera la primera vez, cada vez, el ideal de la crónica está dado por una escritura que se vuelve novedosa con cada territorio, lo cual no implica necesariamente el romanticismo - que sí sostiene el psicoanálisis - que supone abolir toda idea de progreso en el conocimiento⁷.

⁶ “El periodismo no existe en sí mismo. Vos tenés la habilidad de ir, mirar, volver y contar lo que pasa del otro lado del río. Sos el narrador, el cronista, el juglar, el periodista, el escritor, el poeta. El que tiene más habilidad para preparar los alimentos con lo que hay dando vuelta será el cocinero”. En: <http://www.niapalos.org/?p=2359>

⁷ La cuestión del progreso del conocimiento será abordada en el apartado 1.4

0.4.1 Más allá del periodismo

La no-ficción (en inglés: non-fiction), es un género, y como todo género es permeable a la arbitrariedad. La nominación surge en los Estados Unidos a mediados de la década del sesenta y agrupa a una serie de escritores de ese país entre los que se destacan Truman Capote, Hunter S. Thompson, Norman Mailer y Tom Wolfe. Su partida de nacimiento data de 1966 con el libro *“A sangre fría”* de Truman Capote, aunque existe cierto consenso teórico que establece un nacimiento *gaucho*, previo, en el año 1957, con la publicación de *“Operación Masacre”* del escritor, periodista y militante Rodolfo Walsh, desaparecido por la Dictadura militar Argentina en el año 1977.

Ahora bien: ¿Por qué no considerar no-ficción, por ejemplo, el relato de la vida cultural y política del país que realiza Domingo F. Sarmiento en 1845 en *“Facundo o Civilización y Barbarie en las pampas argentinas”*? Lo mismo podría decirse de *“Una excursión a los indios ranqueles”*, que Lucio V. Mansilla publica en 1870. La lista sigue, por ejemplo, con *“Homenaje a Cataluña”*, el relato de George Orwell sobre su experiencia como soldado y oficial en 1937 en la Guerra Civil española, y no tiene por qué acabar. Los géneros no son más que categorías que nos permiten ordenar el caos a un precio que, a fuerza de olvidos, a veces se vuelve demasiado alto.

La no-ficción se caracteriza por la narración de los hechos efectivamente acontecidos desde la mirada necesariamente subjetiva y parcial de un cronista, que tiene por objeto la construcción de un texto cuyo único límite consiste en no faltar a la verdad, lo cual no impide la incorporación elementos ficcionales en caso que el texto así lo requiera.

Previo a la no-ficción, el periodismo solo reconocía entre sus filas un ideal de transparencia y objetividad basado en la supuesta neutralidad de los mensajes, a tono con la vertiente funcionalista de la comunicación entendida como mera transmisión de información. La novedad de la no-ficción radica en un modo de ejercer el periodismo *más allá* de los límites de la prensa tradicional.

En efecto, la novedad de la no-ficción resulta novedosa, en primer lugar, para el propio periodismo. Los límites del periodismo no son lo suficientemente anchos para albergar una escritura que ubique en primer plano la subjetividad y la incorporación de elementos ficcionales. Es por este motivo que al referirme a un *“más allá de los límites de la prensa tradicional”*, lo que intento figurar, en definitiva, es que la crónica

periodística se ubica *más allá* del periodismo⁸⁹. Las consecuencias de ubicar a la crónica periodística *más allá* del periodismo se expresan en las tensiones propuestas en el apartado anterior.

0.4.2 Voces y sentidos en la crónica periodística

Las voces son las palabras o frases con las que el cronista se encuentra en su trabajo de campo. En los últimos años el asunto de las voces cobró cierta materialización a partir del registro documental y colaborativo conocido como “*La gente anda diciendo*”, el cual surgió para las redes sociales y poco tiempo después se editó en formato libro. Allí, por ejemplo, podemos encontrar: “*Me mato laburando toda la semana y comprás Pepsi en vez de Coca Cola*” (un hombre a su mujer desde el colectivo, línea 41, Plaza Italia, CABA).

Es frecuente la inclusión de voces en la música. En algunas oportunidades esas voces aparecen de modo disruptivo; por ejemplo, en la canción “*Se fue al cielo*”, de *Intoxicados: mi amiga paraguaya que me dice: “Pity añara cope aguaré”*. En otras oportunidades las voces se presentan integradas al conjunto de la letra, e incluso sin la pretensión de distinguir a quién corresponde el decir.

Un escritor argentino que trabaja con especial esmero el asunto de las voces es Daniel Riera. En una serie de notas que formaron parte del conjunto “*Buenos Aires-Tijuana, un viaje*”, el autor se hace a un lado, es decir, se silencia de modo de ubicar las voces de los otros en el centro de la experiencia.

⁸ Uno de los modos de nominar a la no-ficción, especialmente en los Estados Unidos, es el de “nuevo periodismo”. Considero que en tanto “nuevo”, el “nuevo periodismo” se ubica *más allá* del periodismo.

⁹ Que se ubique *más allá* no debe homologarse a un *afuera*; el *más allá* contempla aquello de lo que se distancia (no podría ser de otra manera, dado que es tributario de aquello)

El trabajo de campo se propone como la instancia privilegiada en lo que respecta a la recolección de voces^{10 11}. Ahora bien: ¿Es la instancia de escritura un momento privilegiado en lo que respecta a la producción de sentidos? Sí lo es, en la medida que el ensayo es uno de los componentes de la crónica periodística. Juan Villoro, en un texto llamado *“La crónica ornitorrinco de la prosa”*¹², enumera los géneros que se inscriben en la confección de la crónica periodística:

“De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos, los parlamentos entendidos como debate (...); del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona”.

¹⁰ El cronista es el encargado de administrar las voces de un texto. Durante el año 2009 realice una suerte de diario mediático, o registro de algunos sucesos, especialmente televisivos, que convocaban mi atención. Aquí un textual fechado el 18 de diciembre de 2009 que da cuenta de un modo errático de administración:

Mientras se muestran cacerolazos en varias esquinas de la ciudad, la movilera del noticiero del canal América dice con buen tino: “habría que intentar decodificar el mensaje que quiere dar la gente”. Pero lejos de poner un micrófono en esa gente para rescatar cuatro o cinco opiniones cosa de empezar a entender por qué están allí, la movilera se toma el atrevimiento de decodificarlo ella: “Esta gente aquí reclamando a los que tienen responsabilidades que vuelvan al diálogo”. Al rato, el videograph pasa a ser: “cacerolazos por el diálogo”. Ah, buenísimo, ya entendimos todo.

¹¹ Otro modo errático - A veces es más sencillo ejemplificar por la negativa- se puede encontrar en una nota del diario Clarín del 13 de enero de 2014 (http://www.clarin.com/ciudades/San-Telmo-Plaza-Mayo-cualquier_0_1065493495.html). Allí para dar cuenta de la molestia de los vecinos por la instalación de puestos de venta a lo largo de la calle Defensa en el barrio porteño de San Telmo, el cronista entrevista a los vecinos, entrevista a comerciantes, entrevista a una autoridad del gobierno porteño ¡pero no entrevista a un puestero!

¹² Villoro, Juan. “La crónica, ornitorrinco de la prosa”. En: <http://www.lanacion.com.ar/773985-la-cronica-ornitorrinco-de-la-prosa>. Si bien los diferentes géneros aparecen presentados en el texto de Villoro a la manera de enumeración, y la enumeración remite a una sumatoria en la que cada género se adiciona al interior y deviene fusión, considero que el modo de entrelazamiento de los géneros debe estar regido por una lógica, no de adición-fusión, sino de tensión. Dice Liliana Herrero, cantante argentina de folclore: “Yo no hago fusión entre el folclore y el rock. Lo que yo hago es el choque entre las culturas. Esas culturas se entienden o se confrontan entre sí, pero no se fusionan”. (En: Revista Humor. N° 254. Octubre de 1989)

Si tal como indica Villoro, el ensayo es uno de los géneros que contempla la crónica periodística, no hay modo de que la crónica periodística pueda prescindir de la significación. Ahora bien: existe un límite, y ese límite es la sentencia, la afirmación; la significación debe estar expresada bajo el manto de la pregunta o de la hipótesis. Toda aseveración se ubica del lado del *todo* que, (veremos en el apartado 1.1.2), es la lógica del periodismo puro y de la publicidad, pero que en nada se asemeja a la lógica de la crónica periodística que se ubica más allá del periodismo y está regida por el no-todo.

Capítulo I: marco teórico y producción

1.1 La operación de la mirada en la crónica periodística

1.1.1 La visión y la mirada: de la no-ficción al psicoanálisis

A partir de la tensión presente en el eje visión-mirada, intentaré establecer una serie de puntualizaciones con el fin de dar cuenta de algunas referencias de Jacques Lacan y su aplicabilidad en lo que respecta a la construcción de la crónica periodística.

Martín Caparrós, en un texto¹³ que ha oficiado de decálogo para los cronistas, despliega las definiciones de la visión y la mirada: ver, en su primera acepción de la academia, es "*percibir por los ojos los objetos mediante la acción de la luz*"; mirar es "*dirigir la vista a un objeto*". Mirar está definido como la búsqueda, la actitud consciente y voluntaria de tratar de aprehender lo que hay alrededor.

Dice Caparrós que la crónica periodística es una mezcla, en proporciones tornadizas, de mirada y escritura, donde mirar es central para el cronista -mirar en el sentido fuerte:

"Para el cronista mirar con toda la fuerza posible es decisivo. Es decisivo adoptar la actitud del cazador".

En resumen, la propuesta de Martín Caparrós establece qué:

- 1) es el sujeto quien mira al objeto
- 2) "mirar" es la profundización del "ver"
- 3) "mirar" es una actitud consciente y voluntaria

Ahora bien: ¿cómo funciona y qué consecuencias supone para la escritura la operación de la mirada? En su paso por el aeropuerto de Honk Kong, relatado en el libro "*Larga distancia*", Caparrós encuentra que el menú de un restaurante, con sus comidas y sus respectivos precios está tallado en bronce. Podemos decir: ve un

¹³ Caparrós, M. Prólogo de "La Argentina Crónica". Historias reales de un país al límite. Planeta, Buenos Aires, 2007

menú tallado en bronce. La mirada entra en juego cuando a la visión le corresponde una suposición: en Hong Kong no hay inflación.

En la película *Carne Trémula*, del director español Pedro Almodóvar, un plano muestra a Víctor (un joven virgen de toda experiencia sexual) posando su cara en la entrepierna de una mujer. Se escucha que ella le dice:

– *Deja ya de mirar.*

Él responde

– *Nunca había visto nada igual.*

Y finalmente, ella:

– *Yo tampoco.*

Me permito postergar la distinción entre visión y mirada, (que en el diálogo parecen ser utilizados como sinónimos) para centrarme en el aparente equívoco: él nunca vio nada igual, sencillamente porque es la primera vez que tiene la oportunidad de hacerlo; ella, que ve la cara de Víctor en su entrepierna, nunca vio nada igual, a pesar del rodeo, por las mismas razones: es la primera vez que ve a un hombre mirarla de ese modo.

En la medida en que le permite construir y significar, podemos ubicar al accionar de Víctor como una operación de la mirada; en la medida en que no es en la introspección sino en la relación con el otro que el sujeto se constituye, podemos ubicar a la respuesta de la mujer como una segunda operación de la mirada que solo es posible en función de una operación primera.

El seminario XI es el lugar privilegiado en lo que respecta a la enseñanza de Lacan en torno a la mirada.¹⁴ Allí, el desarrollo está acompañado de otros fenómenos que colaboran en la definición de su estatuto, a saber: el fenómeno del mimetismo, el fenómeno de la mancha y, finalmente, la incidencia de la luz como captación visual. De aquellos, tomaremos el tercero.

A tono con estos tiempos en los que la tecnología se ofrece como experiencia “*la experiencia de mirar un LED*”, Lacan advertía en el año 1964 que referirse a la

¹⁴. Lacan, J., *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Seminario XI, Paidós, Buenos Aires., 2010.

mirada implica concebirla no como una direccionalidad consciente sino como una experiencia que se nos es dada. En esta línea, aquello de dirigir la vista a un objeto es cuestionado por Lacan al presentar el fenómeno de la incidencia de la luz y graficarlo con una lata de sardinas flotando en el mar. Uno de sus compañeros de embarcación le dice:

- *“Tú puedes ver a la lata de sardinas, pero ella a ti no te ve”*.

Lacan introduce al respecto la idea de que en la medida en que la lata de sardinas no lo ve, la lata de sardinas lo mira. Se puede apreciar aquí la crítica del autor a la noción de sujeto que se pretende autónomo en la medida en que se supone que puede dirigir voluntariamente su atención; muy por el contrario, es la atención, en este caso la luminosidad de la lata de sardinas, la que dirige al sujeto.¹⁵

Este fenómeno es solidario del contrapunto que establece Lacan entre visión y mirada. La escisión entre el ojo y la mirada es la división subjetiva expresada en el campo de la visión: supone un sujeto dividido. La visión se origina en el órgano visual y queda ubicada como lo ocular; se caracteriza por la búsqueda de la completud, que es la ilusión en acto de que nada falte; la visión supone un sujeto unificado que ve lo que quiere ver (y escucha lo que quiere escuchar)^{16 17}.

En oposición a la idea de un yo que conoce a un objeto (cuyo anclaje es posible encontrarlo en la noción de perspectiva), la mirada es aquello que está

¹⁵ Y con frecuencia, mirar pasa a ser lo involuntario, aquello que se muestra más allá de la voluntad. El ejemplo clásico que brinda el psicoanálisis es el encuentro involuntario del niño con el acto sexual de los padres.

¹⁶ Es frecuente el uso de la música en el trabajo de Taller III. Para el caso, me gustaría aportar dos fragmentos de Charly García: en la canción “Superhéroes (1982)”, dice: “veo las sirvientas en la plaza vestidas para enamorar”; en la medida en que el autor logra significar la visión, ya no se trataría de aquello sino de la operación de la mirada. Un poco más intrincado resulta este fragmento de “Cinema verité” (1981): “Yo nací para mirar lo que pocos quieren ver”; ¿Es factible pensar a la visión como una voluntad y a la mirada como un destino? Sostengo que las consideraciones visión-voluntad y mirada-destino están en sintonía con los planteos de Lacan y en oposición a lo enunciado por Caparrós (“Para el cronista mirar con toda la fuerza posible es decisivo. Es decisivo adoptar la actitud del cazador”), dado que dicha actitud no guarda relación alguna con la voluntad. Valgan, finalmente, los diarios de Alejandra Pizarnik: “Mirando un rostro con pasión y necesidad sucede, sin que lo sepas sino mucho después, que no lo has mirado” Pizarnik, A. Diarios (Edición a cargo de Ana Becciu), Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 2010, Pág. 255.

¹⁷ En 2014, uno de los slogans de la radio FM Mega es “Escuchá solo lo que querés”.

presente en el campo de la visión y a la vez lo excede, en la medida en que hace posible una inteligencia (una lectura de), a la vez que contempla la falta (aquello que está fuera del campo de representación), obteniendo un enunciado que, de modo contrario al planteo de Caparrós, establece que *el yo es conocido por el objeto*¹⁸.

Me gustaría graficar con una pequeña viñeta clínica: R tiene 27 años, llega al consultorio esgrimiendo el conflicto que le supone estar en la calle, y en particular el efecto dañino que le produce la mirada de los otros. La dificultad es lo suficientemente seria como para que R evite salir de su casa, lo que lo sumerge en un modo de vida solitario y por ende empobrecido. R manifiesta que cuando hace el esfuerzo de salir, prontamente necesita regresar y ponerse al resguardo de la mirada ajena. Al desplegar las particularidades de esa mirada, R cuenta que es una mirada acusatoria, y que la acusación es de homosexualidad, es decir: los otros creen que R es homosexual, y el relato que R puede hacer respecto a su propia sexualidad queda sujeto a lo que le dice la mirada de los otros.¹⁹

El problema es suponer que la percepción puede dar lugar a la conceptualización; camino errado en tanto toda valoración de los atributos es impotente porque lo que importa es la relación con algo que no está entre los atributos, el objeto que allí no está presente. Lo que cuenta para el sujeto es algo que no forma parte de la imagen, algo para lo cual no tenemos acceso. Tenemos acceso a lo que no es esencial.²⁰

Para finalizar este apartado, es preciso destacar *El aserto de certidumbre anticipada*²¹ como un sofisma privilegiado en lo que concierne a la visión y la mirada, en tanto reúne instancias propicias para uno y otro campo; el *aserto* narra la intención de tres presidiarios de salir del encierro a partir de un sofisma que les plantea el jefe carcelero: de un total de cinco discos, tres blancos y dos negros, el jefe carcelero

¹⁸ Se puede encontrar en la literatura de Julio Cortázar: "Cuando a un niño le regalan un juguete, a un juguete le regalan un niño". Una experiencia similar ocurre en la relación entre el espectador y la película en la medida en que mirar una película es, a un tiempo, ser mirado por una película. Nada de esto es aplicable a los sonidos.

¹⁹ He aquí un contrapunto entre la lógica de la escritura y el psicoanálisis lacaniano: la lógica escritural supone al lenguaje como una caja de herramientas, un recurso que vamos a buscar; el psicoanálisis supone que nosotros somos la caja de herramientas del lenguaje.

²⁰ Nadie termina por atribuirse esta frase: "Una buena canción es una mezcla de una buena melodía, una buena letra y algo más que nadie sabe qué es pero es lo único que importa".

²¹ Lacan, J. El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma. En Escritos 1, Siglo XXI, Buenos Aires, 2008.

sujeta un disco en las espaldas de cada uno los presidiarios, fuera del alcance de sus miradas y otorga un tiempo para que cada presidiario pueda visualizar el disco que sus compañeros tienen fijado, para lo cual prohíbe entre ellos la comunicación. Finalmente, pide que aquel que pueda deducir el color de su propio disco, se dirija hacia la puerta de salida. El sofisma requiere de los presidiarios la inteligencia y la construcción propias de la operación de la mirada, pero sobre todas las cosas requiere que puedan contemplar la falta, que en este caso está graficada por la falta de garantías que supone la imposibilidad de visualizar el disco que cada cual tiene sujetado en su espalda. La resolución del sofisma está dada por los razonamientos lógicos que los presidiarios esgrimen luego de dirigirse hacia la salida, argumentos que coinciden en prescindir de la visión. En efecto, la visión no nos dice nada de la estructura que está en juego; muy por el contrario, la visión nos engaña, vela el objeto. Es la mirada la que lee y construye, advertida de la falta; aquello que está presente pero falta es la columna vertebral de la imagen.

En la medida en que la escritura contemple la falta, podrá percibir con extrañeza aquello que se constituye como visión y propiciar el acceso a nuevas preguntas sobre el mundo y los sujetos. En la medida en que la cabeza de su partenaire le impide a la mujer de la escena citada de *Carne trémula* ver su entrepierna, puede mirar; y desde la mirada puede responder aquel “yo tampoco”, operación que contempla la mirada previa de Víctor. En la medida en que R siente que la mirada ajena le habla, queda limitado al engaño de la visión. Toda apreciación que se pueda hacer de una imagen depende, por estructura, de lo que no está. Y si se llega a un final, será por decantación: lo importante no es lo que el sujeto ve, sino lo que el sujeto no ve; precisamente, la mirada.

1.1.2 Producción. Crónica periodística “Estelares”

Huanguelén (Partido de Cnel. Suarez).

26 de noviembre de 2011.

Nota preliminar: la operación de la mirada en “Estelares”

La premisa de que es la atención la que se dirige al sujeto, y no al revés delimita un método para el cronista que consiste en no prestar atención a algo en particular. La apuesta está dada por la llegada de la conmoción, y en el mejor de los casos, por dejarse arrastrar por ella. En la medida que la mirada desordena lo que visión intenta ordenar, la escritura se convierte en la instancia propicia para organizar aquello que en el trabajo de campo, sencillamente, nos llevamos puesto.

Sufro como un condenado, dice Manuel Moretti desde el escenario, y se lo ve. Es viernes casi sábado y se presenta de modo solista en un pequeño teatro porteño vecino a las casas de repuestos de la calle Warnes, que por estas horas luce desolada.

Ahora aclara que suele sufrir arriba del escenario, pero que no es así esta vez. Se supone que lo que está diciendo es para celebrar: Manuel no está sufriendo. Además, ni escenario hay y ni falta hace. Esto es como un acústico de *La Cien*, pero sin *La Cien*. Antes, leyó su poesía Fabián Casas; en un rato, me subiré a un auto que conducirá Manuel Moretti hasta la ciudad de La Plata, punto de encuentro de las dieciséis personas que entre músicos y técnicos conforman Estelares, para dar comienzo a esa vuelta en redondo que se llama gira.

Cierta excitación tras la partida: debates por qué calle tomar y satisfacción del conductor natural por el empalme Warnes- Scalabrini Ortiz; algarabía de los acompañantes. Nivel elevado de voz. ¿Cuándo empieza una gira? Hace un rato, ahora. ¿Qué distingue una gira de un viaje? Menciones a las drogas y a las mujeres desde el minuto uno, gran ritmo de conversación. ¿Qué es lo que gira? El texto que apabulla: idea improbable de que las chicas albanesas son las más lindas del mundo, refutaciones más o menos bien argumentadas y búsqueda infructuosa de la etimología de la palabra Dios, todo sin salir de Capital. Un momento: ¿De qué estamos hablando? ¿Quién pone las normas?

Hay personas que portan el drama de encenderse con el vicio: con lo mismo que otros se apagan, ellos brillan. Manuel Moretti – tímido, hasta hace unos momentos - es uno de ellos. Pregunta: ¿Cuál es la avenida más rápida en horas

insoportables? Todos intentamos adivinar. La respuesta de Manuel es Belgrano. El trayecto previsto es Pueyrredón, Belgrano - *¿Vos sabes si a Castelli la cambiaron? - Sabes que no me acuerdo, no se si no la doblaron.*

- *Le tengo una fé bárbara a Castelli*, dice Manuel y agarra por Castelli. No es que Manuel crea que Castelli será mano al Sur; es una cosa distinta, le tiene fe.

- *Sigo pensando que es un lugar muy interesante para comprar un departamento*, dice Manuel.

- *¿En el Once? Es un delirio*, lo pelean desde atrás.

- *Es un delirio, ¿no? Pero mirá, no hay nadie: te acostás a dormir, te dormís.*

El elixir del artista: se acuesta a dormir, se duerme. No es el caso: Manuel saca el estéreo de la guantera. Sube el volumen para escuchar lo que esté sonando, pero la radio está en AM 590. Cambia a FM y sale *La Metro*, no le da tiempo. Prueba *Rock and Pop*, tal vez se esté buscando en el dial. Detiene su scan en *Vale 97.5* que transmite a Los Auténticos Decadentes haciendo un cover de Andrés Calamaro.

- *Tengo ganas de tomar algo ¿Hay algún bar en la autopista?*, pregunta Manuel. Le responden que no y se festeja la llegada del nuevo oxímoron bar-autopista que promete dejarnos con sed por lo que resta del trayecto. Manuel no se resigna: - *Ahora preguntamos.*

En la ciudad de La Plata nos espera un micro acondicionado para las necesidades de la banda, con todos los elementos que se suponen de un avión privado, pero en micro. Y menos limpio, quizás. Pero casi igual: unas quince camas; dos juegos de cuatro asientos alrededor de dos mesas, a la manera de un bar; un televisor plano de los medianos, variedad de películas en DVD; una heladerita de telgopor, un anafe, un baño sin agua, un vaso de plástico, un tenedor de plástico y un cajón con envases de cervezas que chocan entre sí cuando el micro salta, que es casi todo el tiempo. Desde hace tres años los Estelares viajan por el país con este colectivo.

Antes, otra historia, la recuerdan: era una combi. Se relatan yendo a San Juan en la combi. *Los tipos deliraban, no llegábamos nunca.* Dice así Manuel: *los tipos deliraban. Calor, eran las cuatro, las cinco de la tarde y estábamos hablando de fantasmas. ¿Viste que pasó un rayo? Doce personas en una combi. Los instrumentos en un trailer, el aire acondicionado que no alcanzaba, los asientos que eran no-reclinables.*

- *Cuando íbamos los primeros años a tocar a La Tribu alquilábamos para los instrumentos un Ford Ka que en el 1 a 1 salía 45 pesos por día y el papá del bajista ponía la tarjeta de crédito como aval.*

Antes, la prehistoria.

Los músicos hablan de muchas cosas, pero por sobre todas las cosas, hablan de música. Y cuando hablan de música sobre todo hablan de Los Redondos que son el faro de los músicos, el espejo que proyecta el propio rostro, el otro necesario para tomar distancia. El registro es letrado, de conversación tirando a lo intelectual y de preguntas antes que certezas. *¿Cuándo explotaron Los Redondos? En los ochenta, en los noventa, antes, nunca explotaron, después, cuando se separaron. ¿Qué es lo que pega en el público? Las canciones, los estribillos, las frases como estocadas.* El malentendido, también, la multiplicidad de sentidos: con *vivir solo cuesta vida* tiramos hasta el peaje.

Los músicos hablan de muchas cosas, se escucha:

- *Ayer encontré un disco de una banda peruana del 72... ¡La riqueza musical!*

Lo dice uno de los músicos de Estelares.

A Manuel le fascinan los personajes que conocieron de cerca la miseria: - *¿Sabes por qué yo tengo respeto y cariño por la adicción? Porque la adicción demuestra nuestra profunda fragilidad. Y yo estimo mucho la fragilidad, la fragilidad es la carencia.*

-*¿Y vos? Pregunto, quizás por única vez en la gira.*

-*Mis dolores son sanos. Por suerte desde hace diez años mis dolores son sanos.*

Vamos a setenta por la ruta y los temas son, también, los temas de ruta: el cálculo de las horas restantes y los kilómetros transcurridos, el abastecimiento de nafta, los nombres de mujer. Y el porro que hace bien, que te limpia los bronquios. El asunto sigue siendo proveerse de Fernet *¿Dónde vas a buscar el hielo? ¿En el campo de Roca?*, provoca Manuel. *Tampoco tenemos Coca*, reclama. Nos detenemos en una estación de servicio. *¿Qué compro?*, le preguntan a él. -*Todo. Que no falte nada.* Detalles etílicos: *¿Cuánto Fernet pone el cantante de Estelares?*

No llega a los 3/10 del vaso, la proporción que habilita la conversación grupal, la hora de hablar de *los temas de la banda*. Con un tono fraternal Manuel se dirige a un muchacho de barba espesa. Lo reconozco: es uno de los que vino con nosotros en el auto. Le dice: *no te das cuenta que vos sos el iluminador de Estelares*. Otra vez se disparan los sentidos: pienso en la poesía, en la luminosidad, pero todo es, quizás, más sencillo: ese muchacho efectivamente es el iluminador de Estelares.

-Yo leo, los conozco a todos, está buenísimo. Vos sos el que hace luces de Estelares. Yo te banco a muerte, no duermas.

-No quiero dormir, quiero abrir un montón de cosas.

-OK, hazelo.

-No me da la nafta.

-Eso es fácil de decir.

-Si pasa algo y nos convertimos en internacionales yo quiero que vos sigas haciendo luces. Yo quiero que vos estés en los vuelos con nosotros; se viene vía internacional, te lo anticipo.

-Me voy a hacer los dientes.

El micro se detiene; son casi las cinco de la mañana de una noche que aún está cerrada. Varios ya se acostaron en las camas del fondo. Miro por la ventana: una estación de servicio. Algunos bajan, dice Manuel:

- Traeme un sánduche de lo que sea.

***“Ahora que pusiste el freno/
espero que encuentres algo bueno/
que morder, que morder”.***

Con el sánduche en una mano y el sobrecito de mayonesa abierto en la otra, mastica con los ojos cerrados (los puedo ver tras sus lentes). Podría ser un cualquiera que disfruta de su bocado, con la peculiaridad de que come con los ojos cerrados, pero es el cantante de *Estelares*. Atención: quizás, ahora, está componiendo. También ahora, que se le cae un poco de *Coca Cola* sobre la mesa, y

la absorbe con la palma de una mano. La llegada está prevista para horas del mediodía; ya pronto todos nos iremos a dormir.

Irse de gira es almorzar: se come bien, con entrada, plato principal y postre en una mesa larga sin cabeceras. *¿Copa de tinto tenés?* El comedor es el comedor del hotel, que es el Gran Hotel de Coronel Suarez. Manuel pregunta por el vino, pide un Malbec, *más o menos bueno*. Ser el líder de una banda es que te asignen primero la habitación de hotel y poder elegir cuándo se acaba tu sobremesa y te vas a tu habitación con un *hasta luego muchachos*. Manuel está en la 312, single, ascensor, tercer piso; yo estoy en la 313.

Estelares toca en Huanguelén por una votación que se hizo en la radio local. Huanguelén queda a cincuenta minutos de Coronel Suarez que queda a ocho horas de La Plata. Es el primer grupo de rock en hacerlo allí: ninguno, nunca antes, tocó en Huanguelén. Los Estelares fueron elegidos, entre un listado de bandas, por los oyentes de la radio; una votación democrática. El recital será en el Estadio Club Atlético Huanguelén. Las entradas se pusieron a la venta en *FM Espacio* (la radio en cuestión), en la Delegación Municipal de Huanguelén y en Cinema Café. Dice Romina, la productora del show, en la sobremesa del almuerzo: - *No sabés cómo está la gente*.

Nos quedamos mirándola, buscando deducir por su expresión cómo está la gente. Romina hace uso de los flashes y nos adentra en una realidad local que será determinante en el recital: *“Ellos siempre fueron desatendidos por los municipios cercanos y están luchando desde hace treinta años por la autonomía de Huanguelén. Hay una agrupación juvenil que les va a hacer entrega de una remera y van a repartir panfletos adentro. Toda la gente está a favor. La gente de Coronel Suarez también apoya la autonomía, el Intendente también”*.

Se planifica lo que sigue, el grupo festeja al enterarse que habrá un catering previo al show y se resuelve que tras el recital el micro partirá inmediatamente hacia Capital. Se habla de unas colonias alemanas cercanas al pueblo y la mesa se anima. - *No sé si estuvieron mirando para afuera*, introduce el manager de la banda, y continúa: - *no los quiero inquietar, pero me contaron que hay unas chicas en el*

catering que son increíbles. Dice Manuel: - La verdad que es una mala noticia. Teniendo que volver al toque es una pésima noticia.

¿Qué se puede hacer en la ciudad? ¿Hay ping pong? Los músicos se aburren en las giras. Nada más cierto ahora, pasadas las tres de la tarde del sábado. Tras el almuerzo y a medida que cada uno va terminando el postre, lo que sigue es ir a la habitación.

La habitación del Gran Hotel se compone de una o dos camas según single o doble, un placard (chico o grande), un escritorio, una silla y dos mesas de luz; todo correcto y previsible, incluso un pequeño televisor. Busco en la señal local anuncios del recital de esta noche, doy con el canal seis, Suarez TV. A las tres y media de la tarde de un sábado, *Suarez Tv* es una cámara fija que abarca parte de una calle que linda con una arboleda que, podemos presumir, pertenece a la plaza principal. La cámara muestra cómo, eventualmente, una persona cruza la calle o estaciona su auto. Pasan pocos autos: aproximadamente uno cada treinta segundos. La calidad de imagen es floja y aún peor por unas líneas verticales que se cruzan constantemente. La imagen está acompañada de música brasileña.

Descubro otro canal local, el número dos, que se llama Dos. No tiene música y, como el otro, consta de cámara fija, ubicada en la misma calle que el canal seis, aunque con una toma más lejana. Esto permite, mediante un zapping preciso, ver, por ejemplo, a una chica trotando con ropa deportiva en canal dos y tomarla con un plano más cercano en canal seis. Resulta claro: la televisión local no dispone de la suficiente proyección para contarme algo de lo que sucederá esta noche; no encuentro lo propio de la gira en esta tarde de sábado. Salgo por el pasillo hacia el ascensor y me cruzo a uno de los músicos, le pregunto: - *¿Tenés idea a qué hora es la prueba de sonido?* - *Ni idea, yo me interné en la compu y ahora me voy a dormir un ratito.*

Un hombre que está en la mitad de su vida y es líder de una banda de rock transcurre una tarde entera en la habitación del hotel que le fue asignada: está de gira. Después del almuerzo (tres de la tarde) y hasta que baja al lobby (ocho de la noche), pasará el tiempo allí con la puerta cerrada. No sabemos qué hace, solo

escuchamos, de a ratos, la televisión prendida y, sobre el final, el crujido de los caños de agua, posiblemente efecto del funcionamiento de una ducha.

Me lo encuentro pasando el lobby, un rato antes de subirnos al micro que nos llevará al estadio. Está solo, apoyado sobre una pequeña barra que en conjunto con algunas sillas y mesas cuadradas conforman un bar. Lo invito a una cerveza, nos sentamos en una mesa y comienza a hablar. Me cuenta que se está cuidando, enumera: homeópata, osteópata, terapia, y pilates. Me cuenta que desde hace un año y medio, en las giras, tiene su habitación; se aloja en una single; el resto de los músicos y los técnicos se agrupan en dobles. Le pregunto si lo pidió él. Responde que los chicos se dieron cuenta, que lo cuidan, que saben que él tiene que estar bien.

Se acerca a la mesa uno de los músicos y pregunta si se puede sentar, se sienta. Manuel pregunta qué pasa con el resto que no baja, y le responden que ya les avisaron de nuevo. Dice Manuel: - *¿Por qué tenés que avisarle a todos tres veces? ¿Qué son? ¿Estrellas de rock?*

Unos treinta kilómetros de tierra y otros tantos de ruta separan a Huanguelén de Coronel Suarez. Los técnicos y algunos músicos fueron por la tarde para hacer la prueba de sonido, nosotros hacemos el trayecto de noche. Hay inquietud por escuchar en la radio el segundo tiempo del partido Rosario Central - River; Manuel se sienta al lado de conductor e intenta sintonizarlo sin éxito. Luego, dice: - *Estaría bueno comprar una birrita para ir tomando.*

Llegamos a un parador, bajan un par y compran unas latas de cerveza; uno de los chicos se compra unas papas fritas de paquete. Al subir, el conductor ya ubicó el partido en el dial. Se escucharán unos quince minutos hasta que adentrados en la ruta, se pierda la señal. El chofer pone un tema de Arjona, creo que es un disco. Allí van, los Estelares, nueve de la noche, sudoeste de la provincia de Buenos Aires, tomando unas cervezas y escuchando, toditos y en silencio a Ricardo Arjona.

Me pide que firme. Una groupie de Estelares me pide, a mí, que le regale un autógrafo. Le digo que *no soy nada*, que está confundida, pero no le importa, su remera blanca de manga corta tiene una manga libre y ella no me da opción. Firmo y recibo el desencanto:

-Nooo, *firmaste sin ganas.*

Sucede en un vestuario que hace las veces de backstage. Se palpita cierto desconcierto por una conferencia de prensa que está programada para dentro de un rato; no queda claro el objetivo, qué van a preguntar, quienes van a estar y para qué; el manager se encarga de averiguarlo todo; al rato se acerca a Manuel y le dice por lo bajo: *-Pregunté y no es por nada.*

Parte de la banda responde a la prensa local (unos pocos jóvenes con teléfonos celulares) *cuál es el tema que nunca falta, en qué músicos se inspiran y quién compone*, otros esperan en el vestuario, mandan mensajes de texto y hablan con Uma y sus compañeras, las camareras de la colonia alemana. Un whisky *Blender* nunca se abre, luego sabré que al paladar de la banda *es malo*, o lo que es igual, *no es más o menos bueno.*

Estás verde, le dicen a Manuel que tiene puesta una chomba verde. - *¿Preferís rojo? Mirá, te voy a mostrar.* Saca una chomba roja a rayas, igual a la verde, pero roja. Pregunta: *¿Verde o rojo?*

- *Rojo*

Se saca la verde, se pone la roja.

- *No, verde*, le dicen.

- *Pará ¿Quién sabe de moda?*, pregunta Manuel

Quizás el iluminador de *Estelares*, pero está ocupado en escribir, seis veces y con un fibrón negro, el listado de temas, una copia para cada músico. Uno de ellos mira el listado que propuso Manuel: - *¿20 temas? No, se fue a la mierda. Se fue a la concha de la lora*, dice, mientras introduce vino en una botella chiquita de agua mineral y rompe algunos hielos para que entren chiquitos.

Los músicos chequean que la heladera con las Cocas y el Fernet vayan hacia el escenario. El manager hace una aclaración con mucho de sobreentendido que todos parecen comprenden. Pregunto y me cuentan: *no se pueden manifestar síntomas de alcohol arriba del escenario.*

Manuel se prepara un *Fernet*; hay tiempo, lo hace con dedicación. Lo deja listo pero no lo toca. Se pone a buscar un atado de cigarrillos, lo encuentra. Se pone una campera negra rompe vientos sobre la chomba. Propone: - *A ver quién acierta los hits del próximo disco.* Algunos arriesgan: *Chica oriental, Un poco de amor, Doce chicharras, Casa por casa.*

Los músicos mencionan situaciones ocurridas en shows anteriores, casi reclamos; la risa precede al contenido y lo que podrían ser recriminaciones es, en rigor, la constatación de que cada cosa sigue en su lugar. Se dice con la liviandad de quien sabe que lo dicho no tiene consecuencias, quizás porque ya fue dicho muchas veces. Se produce el giro: el ambiente ya no es de grupo, el ambiente es familiar. Surgen preguntas entre ellos - *¿Cuánto te cobran los bancos si te dan un préstamo?* Varios responden, conocen respuestas, se arma un intercambio: parece que los Estelares están endeudados.

Subimos a una combi que nos traslada desde el vestuario hasta el escenario, un viaje de no más de dos minutos que alcanza para intercambiar impresiones acerca de Uma, la chica que nos deslumbró en el catering; la charla se ve interrumpida: es la hora de tocar.

El sonidista se acomoda tras la consola, lo propio hace el iluminador; el manager sube a la tarima y se ubica a un costado, aparecen los músicos: junto a Manuel, *El Rata* en las teclas, Carlos en la batería y Pablo en el bajo. Pasaron veinte horas desde el inicio de la gira, pero no hay continuidad, solo disrupción; lo anterior (el micro de ida, el almuerzo, la tarde de hotel y el catering) no es siquiera anécdota: todo comienza ahora.

Se suceden las canciones, la banda es compacta. Todos esos mundos personales que hasta hace un rato se constituían en la diferencia y subrayaban lo específico de cada uno, forman ahora parte de un engranaje

Si los músicos hablan de música, sus canciones hablan de amor: esa es la invariante y es también lo que une a toda manifestación musical. Luego, lo propio: la lírica estelar esquivada con esmero la fórmula del tipo que está caído y reacciona con la llegada del amor, es decir: huye de la mujer milagro y se adentra en el sinuoso terreno de la construcción.

Como el chef de un restaurant, que por estar en la cocina ignora las sensaciones que generan sus platos en los comensales, así de resbaladizo es suponer que los músicos reciben una respuesta del público. El famoso acuse de recibo – lo esencial en la comunicación – demora en llegar, y cuando lo haga será por motivos ajenos, o cercanos: la realidad local: el público frío, rural, joven y de chomba,

estalla con el pedido de autonomía. El pueblo –antes gente-, corea el nombre de la banda. Víctor esboza su sonrisa ancha. Al manager, camisa a cuadros, manos en los bolsillos, se le inflan los cachetes. Las veinte horas están ahí; la gira, por un instante, es eso: llegar, tocar, pedir autonomía y raudamente partir.

Restan tres canciones para el final del show; Manuel triunfa ante el viento, logra fijar la remera de la autonomía sobre su campera negra y el estado de situación se vuelve festivo. La banda seguirá tocando por un par de minutos; Manuel bajará las escaleras del escenario acompañado por una persona que sostendrá una linterna y subirá, solo, a la combi. Se ubicará en el último de los asientos de atrás, el único que no tiene ventana. Se quedará solo por un par de minutos, en la combi que está en el descampado. La banda tocará los últimos acordes de “*Ardimos*”, la canción que estaba sonando.

Es el final: todos nos dirigimos a la combi. Lo hacemos rápido, como si estuviéramos en peligro. Adentro está oscuro; tras un silencio corto, la combi arranca y alguien nombra a *Uma*; no se habla del show, se nombra a *Uma*, como si continuara la conversación previa al recital. Fue lo último que se dijo antes de bajar, es lo primero que se dice al subir.

De la combi al micro, el regreso es fragmentado, quizás como todo regreso. ¿Estamos todos? Sí. ¿Somos dieciséis? Sí. El abanico del grupo aloja las ganas de todos sus integrantes: algunos comen duraznos, otros hacen todo lo contrario. Abajo están los dos choferes, uno maneja y el que descansa me cuenta que antes se iba de gira con muchas bandas, que se la pasaba viajando, pero que a fin de mes ganaba *menos que un municipal*. Ahora se quedó fijo con Estelares y está más tranquilo. Vuelvo a subir: busco por el micro a Manuel Moretti, encuentro su campera negra de tela rompe vientos tendida sobre un asiento. Busco al autor, al letrista, al cantante, al compositor, clamo por la banda; todo lo que hay son las canciones.

1.2 Para una ética del recorte: la función del no-todo

*“De los días y noches que la componen, solo me interesa una noche;
Del resto no referiré sino lo indispensable para que esa noche se entienda”*
(“Biografía de Tadeo Cruz (1829-1874)”, Jorge Luis Borges)

“Es de la casa que me interesa hablar, de la casa y de Irene”
(“Casa tomada”, Julio Cortázar)

“Había otros, pero esos resaltaban”
(“Ranchada de los paraguayos”, Andrés Calamaro)

Cuadro I

VISION	MIRADA (S)
Periodismo	Más allá del periodismo
Todo	No todo (recorte)

En oposición a la lógica del todo, que es la lógica imperante en los medios masivos de comunicación (ya sea en su vertiente periodística^{22 23} o en su vertiente publicitaria^{24 25 26}) y que es una lógica de la unificación, de la completud (la ilusión de que nada falte) y de la linealidad causa-consecuencia, la lógica de la crónica periodística es una lógica del no-todo: no-todo puede ser contado.

²²En su aspecto más inofensivo, “La cara de Sabella lo dice todo”, comentarista deportivo cuando una cámara enfoca al director técnico; en su lado más ingenuo: “Se paraliza el país”, noticiero de Canal 13, ante un partido de fútbol entre River y Boca; en su cara más cruel: “Palermo: tierra de nadie”, América Noticias ante el robo de auto estéreo en el barrio de Palermo.

²³ Parte del nombre, nada menos, que de un canal de noticias (Todo Noticias)

²⁴ El jingle de la publicidad de los chicles Beldent invita a “Toda, toda, toda, toda toda la menta, todo, todo, todo, todo el sabor”.

²⁵ “Todos pueden tener la mejor imagen” publicidad de Smart TV.

²⁶ Una excepción dentro del campo publicitario se encuentra en los productos Dove, cuyo leit motiv es: “1/4 de crema humectante”.

La principal consecuencia de que en la crónica periodística opere la lógica del no-todo es la necesidad de que toda crónica periodística se inscriba en un recorte.

El recorte es:

a) una circunscripción espacial y eventualmente temporal.

Que debe contemplar

b) una circunscripción objetal (una historia que merezca ser contada).

La circunscripción o delimitación espacial-temporal en la escena musical puede ser llana, por ejemplo en la canción *“Melancolía” (Estelares)*:

“Calle Anchorena, a eso de las diez”

O en la canción *“Una nueva noche fría” (Callejeros)*:

“Una nueva noche fría en el barrio”

O puede priorizar la metáfora en desmedro de la precisión, por ejemplo, *“La balada del diablo y la muerte” (La Renga)*:

“Allí donde dobla el viento y se cruzan los atajos”

El espesor de la circunscripción o delimitación objetal opera, en la escena musical como lo estrictamente poético y sus variables, saludablemente anárquicas, no merecen ser analizadas.

La confección del recorte es, en un tiempo cronológico, la primera de las indicaciones para la realización de una crónica periodística y es, a su vez, una de las cuestiones que más dificultades reúne: resulta frecuente que un recorte inicial deba recortarse aún más en instancias posteriores, por ejemplo:

- 1) Venta de golosinas en el barrio de Constitución (recorte inicial).
- 2) Venta de golosinas en la estación de trenes del barrio de Constitución.
- 3) Venta de alfajores en la estación de trenes del barrio de Constitución.
- 4) Venta de alfajores “Nevares” en la estación de trenes del barrio de Constitución (último recorte).

La confección del recorte requiere de la operación de la mirada, dado que la mirada, como hemos desarrollado en el apartado anterior, contempla la falta. Un recorte es, en esencia, la asunción de la falta. Y la falta es, para el psicoanálisis,

condición de deseo. El deseo es la preocupación central del psicoanálisis (*“toda enunciación habla del deseo y es animada por él”*)²⁷, por tanto la falta también lo es. Solo asumiendo la falta se puede escoger una porción del mundo, un recorte. O para decirlo de otra manera: solo asumiendo el deseo se puede realizar un recorte, es decir, elegir algo para desechar otra cosa, cuestión que se vuelve aún más difícil – y más necesaria- cuando esa “otra cosa” resulta valiosa para un sujeto.

²⁷ Lacan, J. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Seminario XI, Paidós, Buenos Aires, 2010. Pág 147.

1.2.1 Producción. Crónica periodística: “Los Floristas”

Junio de 2015

Nota preliminar: la operación del “no todo” en “Los Floristas”

Del recorte espacial delimitado (un bar en el barrio de Almagro) se extrae un recorte objetual formulado a través de una pregunta. ¿Cómo sobrevive? E incluso más específica ¿En qué escatima? La inquietud se plantea desde el primer párrafo, y todo lo demás es dejado de lado, a excepción de la pregunta por la historia (segundo párrafo) que so pena de desviar el eje del conflicto propone un descanso antes de continuar profundizando el objeto de interés.

No queda claro cómo hace el dueño de *Los Floristas*, un café ubicado en la esquina de la Avenida Corrientes y Palestina, para pagar veintiocho sueldos entre lava copas, cocineros, mozos, adicionistas y encargados, en dos turnos más franqueros. No queda claro cómo reúne esos 200.000 pesos mensuales, que a un promedio de seis mil pesos más cargas sociales, es el resultado de la suma de todos los sueldos. No queda claro cuánto le duele al dueño de *Los Floristas* pagar ingresos brutos, ese seis por ciento de los ingresos netos del local que puede ser un asunto menor para un comercio exitoso pero parece ser una daga para esta confitería que ahora, a las cinco de la tarde de un miércoles, tiene ocupadas cuatro mesas con una persona cada una y otras tres mesas con dos personas. Café, café con crema, café con leche y tres medialunas, té con una medialuna, licuado de banana con leche y tostado, otro café con leche y un almuerzo tardío, poco más de seiscientos pesos de mercadería en circulación y poca variación a juzgar por la nula entrada de gente al local en los últimos veinticinco minutos.

Hablo con Ariel, uno de los mozos. Quiero conocer la historia del lugar, le digo. Este lugar no tiene historia, me dice. Había una farmacia y hace doce años pusieron esto. Si querés historia tenés que ir a *La Maroma*, que estaba en Acuña de Figueroa y Humahuaca. Ahí sí que hay historia. Desorientado por el cambio de locación (le pregunto por la historia de un lugar y me remite a la historia de otro) le pregunto si él trabajaba en *La Maroma*, me contesta que sí.

¿En qué escatiman *Los Floristas*? Porque tiene que haber un truco, un reemplazo de jamón por paleta, merluza por pescadilla. Un crisantemo en lugar de una orquídea. Un ardid para que esto funcione, una reducción para que den las cuentas. La heladera exhibe una torta de crema batida, crema pastelera y durazno.

Está abierta al medio, se deja ver toda: si se fracciona en ocho porciones, cinco aun no fueron despachadas. Hago foco en el durazno: es en almíbar y puedo adivinar, es la mitad de uno: medio durazno en almíbar para toda la torta. A su lado, varias copas de ensalada de frutas: tres uvas, una cereza, tres trozos de kiwi y un fondo impreciso de naranja. No hay manzana, no hay banana. Claro que no hay frutilla. En un organizador, junto a las paneras, un montoncito de sobres individuales de queso rallado vencen el 5 de julio, dentro de 20 días: ¿Será que para abaratar costos compran el lote de queso a punto de vencer?

“La clave está en el café”, me va a decir Roque, encargado y cajero del turno tarde. Ya lo sabemos, el café tiene un margen de ganancia fabuloso, ya vemos la proliferación de cafés *Martínez* y *Havanna* en las principales ciudades del país, incluso la remodelación de *San Miguel*, acá en la otra cuadra, cada vez menos pizzería y más café.

Pero *Los Floristas* es otra cosa: una superficie inmensa (170 cubiertos, dirá Roque) en una esquina cuyo alquiler no baja de los 70.000 pesos. *Los Floristas* es también un juego de parlantes que sigue la línea del techo formando un hexágono que queda trunco antes del quinto lado y emite, ahora, Catupecu Machu y ahora a Los Ratonés Paranoicos. Los televisores, regla de oro, están en silencio.

La parrillada para dos personas con guarnición de papas fritas y ensalada mixta sale trescientos cincuenta pesos. No queda claro que aquí haya una parrilla, brazas, carbón, humo, tira. Un comentario publicado en *Guía Oleo* por Truja, usuario avanzado, en 2014, dice: *“Fuimos una semana después que se incendiara la cocina, y siguen sin parrilla. Pedimos asado, no había. Pedimos pescado, no había. Ensalada con palta, no había. Un solo mozo para todo el salón”*. Y concluye: *“Uno solo no alcanza para todo”*.

Por lo pronto, este es un bar donde se sirve café. Y hay que decir que está muy bien puesto. El aire frío calor es un gigante ultra fino que regula bárbaro en veinticuatro grados; las cajas donde ponen las facturas cuando se llevan por docena genera confianza; la iluminación, (parte con dicroica, parte con pantallas) es solidaria de un ambiente agradable; las sillas son cómodas, las mesas y las paredes color nougat. El piso, es cierto, un poco frío (cerámica blanca con granito marrón cruzado por líneas de un violeta apagado). Pero nadie mira el piso de un bar.

¿Qué mira la gente en un bar?, le pregunto a Roque. *¡Los precios!* Me contesta exultante. *“No es caro a cómo está todo. Aparte viste el plato que a vos te sirven, es*

un plato normal, no es que porque sea promoción te voy a dar media milanesa. Si vos pedís de la carta te voy a dar el mismo plato, no cambia”.

- Pero los precios aumentan los fines de semana, retruco con la tranquilidad de haber estudiado el menú.

- *La persona que sale a comer un fin de semana no se fija mucho en los precios. Por ejemplo, en mi familia somos cinco y le digo a mi hijo: “elegí lo que quieras comer” no le voy a decir “comé la milanesa que está más barata” vos salís a comer para pasar un buen momento. Acá los platos que son más caros son para compartir. Vos decís “150 pesos sale una suprema florista”, pero la comparten dos. Hasta tres pueden comer.*

Roque se hunde más: cincuenta pesos por persona. En Los Floristas suena “Perra” de Viejas Locas. Los números no cierran. Le muestro otro comentario de *Guía Oleo*, esta vez de llobite, usuario experto, y escrito también en 2014, *“Pedimos la picada para dos: resulto que era unas fetas de salame, queso de máquina y en el centro una porción de ensalada rusa mas 1 juno! tomate cherry”*. Y otro de Aquaman, usuario avanzado, en 2011: *“La remolacha de la ensalada estaba fea, descolorida y sin sabor suave ni característico”*.

Roque vuelve con el asunto del café: *“Si vos tenes un bar que te labura bien de cafetería a la mañana y bien de cafetería a la tarde, anda bien”*.

-Se produce un silencio, retoma Roque:

-*Y este anda bien a la mañana y anda bien a la tarde*

-Todo el día, me sumo al tren del éxito

-*Gracias a dios anda bien.*

-¿Lo más flojo es la cena? Tenso la cuerda una vez más.

-¿*Qué?* Me vuelve la pregunta. Creo que la palabra “flojo” no resuena de la mejor manera, pero insisto

-¿Lo más flojo es la cena?

-*No no no, no es que es flojo, pero te quiero decir que lo que vos tenes que ver es que la gente te coma.*

Ahora entra una nena de seis años con una mochila de escuela y un paquete de galletitas en sus manos, y atrás entra su mamá, con una cartera, con una campera. No queda claro qué cosa de esta confitería pueda agradar a la niña. Se cambian de mesa una vez y después otra. La madre se sienta enfrente y después al

lado, la nena se arrodilla y queda enfrentada al televisor de los dibujos animados. La madre pide un café con leche, otros veintiséis pesos para las arcas de Los Floristas.

Cuando vos tenés una casa todos los años le tenés que hacer algo. La pintás, la acomodás un poco, me explica Roque. Por ahí tenés una silla, le pones un sillón. Por ahí tenés un sillón le pones una silla. Y continúa: “Todo esto es una familia, somos 28 personas que pasamos casi todo el día acá. Yo estoy hace 12 años, esta es mi casa. Y cuido mi trabajo, si yo no lo cuido ¿quién lo va a cuidar? tengo franco los domingos, y los sábados por ahí vengo a la noche.

-¿Cómo se hace para pagar 28 sueldos?

-Y, los pagas. Por ahí tenés dos bacheros y te hace falta un bachero más, pero con dos bacheros te arreglas. Entonces vos decís: les pago mejor a ustedes y me evito de traer a otro.

Un bachero, la cosa no puede pasar por un bachero.

El domingo que viene es el día del padre y Los Floristas celebra con un menú especial y además, según el afiche pegado sobre una ventana de la avenida Corrientes, *sorteo sorpresa para los padres que nos acompañen*. Supongo que se refiere a que el premio es sorpresa y no el sorteo, porque de otro modo no se explica. Tampoco se explica cómo hacen para financiar el afiche y el menú especial, ni hablar del premio del sorteo.

Queda la duda, y la voz de Roque, que para terminar, arremete contra *San Miguel*, el gigante de la otra esquina: *“Ellos no buscan que vaya una viejita a tomar un café y pedir un vaso de agua, buscan que vaya a tomar un americano y te pida un agua con gas”*

1.3 El pasaje de la descripción metonímica a la construcción metafórica

Cuadro II

VISION	MIRADA
Periodismo	Más allá del periodismo
Todo	No todo (recorte)
Descripción (metonimia)	Construcción (metáfora)

La crónica periodística y el psicoanálisis comparten método: la reconstrucción de los sucesos. La crónica periodística propone la reconstrucción literaria de lo efectivamente acontecido, mientras que el psicoanálisis propone la reconstrucción ficcional de lo olvidado por un sujeto.

La reconstrucción en la crónica periodística debe contar, como referencia ineludible, con la verosimilitud; no se trata del término “verosimilitud” en su modo denostado: en la crónica periodística la verosimilitud no es límite sino condición. Y la condición es el recorte –es decir, la asunción de la falta- que origina la escritura.

La reconstrucción en psicoanálisis, dice Freud ofrece una analogía entre el analista y el arqueólogo: *“Su trabajo de construcción o, si se prefiere, de reconstrucción, muestra vastas coincidencias con las del arqueólogo”*. Y continúa: *“La principal diferencia entre los dos reside en que para la arqueología la reconstrucción es la meta (...) mientras que para el análisis la construcción es solo una labor preliminar”*²⁸

Luego, a tono con una concepción lógica del tiempo (que será desarrollada en el apartado 1.4), relativiza el orden secuencial: *“Labor preliminar, en verdad, no en el sentido de que deba ser tramitada primero (...); en el tratamiento analítico las cosas suceden de otro modo, ambas modalidades de trabajo corren lado a lado, adelante siempre la una, y la otra reuniéndosele”*

En el apartado *“Notas sobre el método psicoanalítico”* se ha precisado la exigencia, para el analista, de una forma particular de escucha que se sustenta en la

²⁸ Freud, S. Construcciones en el análisis. En: Obras completas, tomo XXIII, Amorrortu, Buenos Aires, 2010.

atención parejamente flotante y la capacidad de interpretación. En efecto, en la división de roles que propone el dispositivo psicoanalítico, la interpretación se ubica del lado del analista. Ahora bien, en *“Construcciones en el análisis”* (1937), uno de los últimos textos elaborados por Sigmund Freud, el autor pone en cuestión la noción de *interpretación* y propone, en su reemplazo, la noción de *construcción*:

*“Yo opino que construcción es, con mucho, la designación más apropiada (...) Interpretación se refiere a lo que uno emprende con un elemento singular del material: una ocurrencia, una operación fallida, etc. (...) Es construcción, en cambio, que al analizado se le presente una pieza de su prehistoria olvidada. (...) Cada construcción la consideramos apenas una conjetura, que aguarda ser examinada, confirmada, o desestimada”*²⁹

En la escritura de la crónica periodística, la premisa de la construcción opera en tensión con la premisa de la descripción. La descripción puede ser homologada con la figura retórica de la metonimia, que supone un proceso cuyo término se difiere una y otra vez. La crónica periodística, en cambio, requiere de la metáfora, que es la figura retórica que posibilita la condensación, y con ella la construcción.

En la medida que hace posible una inteligencia (una lectura de), a la vez que contempla la falta (aquello que está fuera del campo de representación), y realiza suposiciones y construcciones, el operador que permite el pasaje de la descripción a la construcción es la mirada.

Podemos imaginar la descripción de un recorte dado (por ejemplo, la venta de alfajores marca “Nevares” en la estación de trenes del barrio de Constitución), de la siguiente manera:

“Un puesto de la estación de trenes de Constitución vende alfajores *Nevares*, otro puesto de la estación de trenes de Constitución no vende alfajores *Nevares*, otro puesto de la estación de trenes de Constitución sí vende alfajores *Nevares*, otro puesto de la estación de trenes de Constitución también vende alfajores *Nevares* (...)”

El pasaje de la descripción a la construcción habilitaría una escritura ligeramente distinta, a saber:

²⁹ En un tiempo a posteriori. “Nos comportamos siguiendo el arquetipo de un consabido personaje de Nestroy (en su comedia *Der Zerrissene*), aquel mucamo que para cualquier pregunta u objeción, tiene pronta esta única respuesta: *“en el curso de los acontecimientos todo habrá de aclararse”*”

Un puesto de la estación de trenes de Constitución vende alfajores *Nevares* (“*me pregunto por qué no conocía esta marca de alfajores*”) otro puesto de la estación de trenes de Constitución no vende alfajores *Nevares* (“*por algún motivo que averiguaré Nevares no se vende en todos los puestos de la estación de trenes de Constitución*”), otro puesto de la estación de trenes de Constitución sí vende alfajores *Nevares* (“*La mayoría de los puestos de la estación de trenes de constitución vende alfajores Nevares*”), otro puesto de la estación de trenes de Constitución también vende alfajores *Nevares* (“*parece que el alfajor Nevares está muy presente en la estación de trenes de Constitución*”) (...)”

Todo texto es posible de estar compuesto por elementos metonímicos, y el modo de salir de la encrucijada que propone la metonimia en su ubicuidad³⁰ es realizar la distinción entre hablar y decir, que podría también enunciarse como la diferencia entre texto y escritura. La premisa que posibilita la distinción indica que no todo texto supone una escritura: el texto está emparentado con el hablar y con la metonimia, mientras que a la escritura está emparentada con el decir y con la metáfora.

En relación a la metáfora (que es a lo que esta tesina interpela, por estar emparentada a la escritura y no al texto), resulta exiguo lo que Lacan toma de su definición clásica como *comparación poética*, tal como fuera enunciada por Aristóteles y leída, sin demasiadas variantes, por la retórica de los siglos posteriores. Muy por el contrario, y alejado de aquellas concepciones, Lacan hereda la resignificación de la *metáfora como sustitución* realizada por el lingüista ruso Roman Jakobson en 1956 y la define como la sustitución de un significante por otro. Como resultado de dicha sustitución se accede a un significado, es decir, a una producción de sentido, que en tanto producción, supone una escritura.

³⁰ Suele ubicarse a la metonimia del lado de la palabra vacía. En efecto, se encuentra vacía en lo que respecta al enunciado, pero en lo que respecta al goce, la metonimia es un modo de llenado.

1.3.1 Producción. Crónica periodística. “Una penita: la música del Borda y el Moyano”.

Junio de 2007

Nota preliminar: la construcción metafórica en los hospitales neuropsiquiátricos Borda Y Moyano.

Contar a los internos y las internas del Borda y el Moyano -describirlos, explicarlos- es una motivación metonímica, no solo por la multiplicidad de caracterizaciones presentes, sino y sobre todo porque la situación de encierro institucional de los sujetos que no se adaptan al paradigma de normalidad vigente, evoca un ciclo que siempre vuelve a comenzar.

*La salida de la encrucijada se hace presente cuando una de las internas sustituye el **significante Filmus** por el **significante Melbus** y logra dar cuenta, de manera metafórica e involuntaria, del grado de implicancia que supone para ella y su cotidianeidad la elección del Jefe de Gobierno Porteño.*

Exceso de lucidez: entre las tantas definiciones de locura, es una de las que más me gusta. Me gusta que apele a lo excesivo, a lo exagerado, a lo desmedido. Y me gusta que apele a la claridad. Es suficiente pasar la garita de control de un hospital neuropsiquiátrico y caminar unos pocos pasos para notar que el más agudo de los graffitis no está en Palermo Hollywood sino en el estacionamiento del Borda, junto a los autos de los médicos, las autoridades del hospital y algún visitante eventual: *“Si tenés dinero comprate un carro y un caballo y bajate del coche, que no vamos a ningún lado”.*

Las hojas de los árboles han caído, han cubierto grandes porciones del cemento, pero aún no han decretado el comienzo del otoño. Es una más de esas mañanas de domingo, con la particularidad de que hoy se vota para jefe de gobierno porteño. Me alivia no estar rodeado de trabajos deprimentes de plástica realizados por obedientes alumnos primarios de escuela pública, ni rodeado de listados infinitos con apellidos en orden alfabético y su mesa de votación correspondiente. Me alegra sentirme en los márgenes de la ciudad, no solo porque bastaría seguir unas cuadras por Vieytes para agarrar el puente Pueyrredon y encontrarme en pocos minutos en Avellaneda, sino, y sobre todo, porque sería difícil encontrar un espacio que responda más fielmente al imaginario de margen, como sucede con un hospital neuropsiquiátrico enclavado en la Ciudad de Buenos Aires.

Atrás del primer edificio del Borda se vislumbra un enorme espacio verde que no se alcanza a divisar dónde termina, si es que de verdad termina. Me siento en un banco y como un desfile empiezan a aparecer los anfitriones con sus magníficos brebajes. El primero en acercarse es un muchacho de remera y pantalón hiper ajustados y pelo al ras. Se presenta como el goleador. Nació en España, juega fútbol en el torneo del Borda para los internos y para los médicos. Mientras intenta patear un tronco aferrado al suelo, relata: *“La paro en mitad de cancha, miro el panorama avanzo hasta hacer el gol”*. Tiene el pie derecho lastimado porque cayó en un pozo ciego. Iba a ir al mundial pero terminó internado en un hospital de Córdoba. Está esperando el pase. Pueden ser River, Boca o Argentinos Juniors. Y si lo llaman de afuera *se toma el buque*.

Me contagia optimismo, de veras creo que lo van a llamar. Son las doce clavadas del mediodía, ahora definitivamente hay sol. Recuerdo el tema que nos convoca, no me olvido de las elecciones, pero prefiero seguir el viejo axioma de no mezclar fútbol y política.

“A mí me trajeron acá por decir la verdad. Soy hermano de Néstor Kirchner, pero ellos no quieren que se sepa. Después lo operé del ojo, yo soy médico”. Me cuenta Pacotillo, sin dejar de girar en círculo con una bolsa de residuos bastante grande y difícil de maniatar, dentro de la cual pareciera haber pilas de ropa. Tiene el pelo corto, la voz ronca y anda con una remera roja.

No queda claro si tiene antepasados españoles, si es él quien nació allá o si se trata de un personaje. No se sabe dónde empieza y donde termina el delirio, aunque es claro que persona y personaje están entrelazados. Tiene tonada española y disfruto lo bien que canta flamenco. España, se sabe, es la madre patria. Y el resto que se maten. Está ofuscado con bolivianos, peruanos y paraguayos que vienen al país de forma ilegal, para robar camionetas 4 x 4. Le cuento de las elecciones, le pregunto si está al tanto. Aparecen nombres de su boca. Menem, Duhalde, se ríe con ganas. No va a votar a Duhalde, no va a votar. *“Está mal que no votemos, todos tenemos derecho a votar”*, dice.

En efecto, el tercer artículo del código electoral se refiere a los excluidos del padrón, y especifica en su primer inciso: *“los dementes declarados tales en juicio, y aquellos que, aun cuando no lo hubieran sido, se encuentren recluidos en establecimientos públicos”*.

Si los locos no votan -no sea cosa que cometan una locura en las urnas-, los candidatos no intentan captar el voto de los locos. Ergo, en los loqueros no hay campaña, programa de gobierno, ni recorrida preelectoral. En el Borda y en el Moyano, entonces, se hace innecesaria la veda. Aunque para ser precisos, aquí la veda funciona todo el año.

El goleador, que ahora patea la tierra, se acerca para escuchar lo que hablamos, o para contarnos nuevas jugadas. Me adelanto y les sugiero a los dos una urna simbólica que improviso con mi cartuchera en un cuarto oscuro lleno de sol. Se ríen, se ríen tanto... Un voto para Macri, uno impugnado, gana Macri, en la elección menos mediática y más transparente de las que se tenga recuerdo.

Salir del Borda para dirigirse al Moyano es pensarse por cinco minutos afuera de la locura. No es más que una ilusión qué, de acuerdo al poder de la imaginación de cada uno, podrá durar un rato o toda la vida. Otra definición de la locura que también me gusta mucho es la de “pérdida del sentido común”.

Entrando al loquero femenino, pasando el edificio principal, otra vez un enorme parque con personitas que deambulan arbitrariamente, o se detienen, o se ocultan tras los árboles. Si no supiera que estoy en el Moyano, arriesgaría que están jugando una escondida de baja intensidad. También yo, puedo jugar, o al menos preguntar.

Una de las chicas, experimentada jugadora, camina por el parque con la firmeza de quien conoce el lugar. Es una señora que debe rondar los cincuenta años. De un momento a otro se hacen carne en mi las preguntas por la felicidad, por los momentos vividos, por el placer. Se llama Rosa Emma Bravo Luna, come una mandarina y, como si estuviésemos en un gran baile popular, desde que entré me está relojeando. Correspondo su mirada, asiento con la cabeza y nos sentamos en el pasto, algo alejados. Pongámosle que estamos en el reservado. Ella tiene una remera suelta (a partir de ahora un escote). La tarde en el Moyano es pura seducción.

-Un milagro el sol –empiezo-.

-Me llamo Rosa Emma Bravo Luna, soy geminiana de corazón.

-¿Cuándo es Géminis?

-Ahora, en Junio

-¿Cuándo cumplís?

-El 5 de Junio

-¿Cuántos cumplís? -pregunto-

-Veinte.

Se acerca Inés, una muchacha flaquita de ojos chiquitos. Se sienta, como por inercia, enfrente nuestro.

-Te traje un regalo por anticipado, digo mirando a Rosa Emma, pero lo pueden compartir, volteo la cabeza. Es una urna. ¿Qué les parece si votamos? Hay varios candidatos, tiro, para plantear el tema

-Yo voy a votar a Macri, dice Inés con conocimiento de causa.

-¿Quién está?, pregunta Rosa Emma

-Está Filmus, le cuento, uno de barba. Es el ministro de educación y es el candidato que puso el Gobierno; está...

-¿Melbus?

-Filmus

-Gana Macri, vaticina Inés.

Vienen más chicas. Una de ellas canta como un susurro *“una penita, que no se olvida, que no se olvida”*. Se mezclan las historias. El padrastro que le quitó la virginidad a los once años; la que no entiende que hace ahí si el médico le dijo que ya está bien; la que me muestra fotos de su ex marido, que no queda claro si le salvó la vida o se la arruinó. Y las de las pesadillas tan reales, que deja por un rato de reírse para contarme que anoche mientras dormía vio fuego, y me pregunta ¿Dónde hubo fuego? Fue una pesadilla, le contesto. Se da cuenta que nada de eso en verdad paso y se dobla de risa. Y me la sigue contando. Pero de nuevo, asustadísima ¿Dónde? ¿Dónde hubo fuego? Lo soñaste, le vuelvo a decir, y se ríe, otra vez, y se olvida de todo, y seguimos varias veces así, hasta que es ella la que rompe la lógica y me regala su cuaderno donde escribe. En la tapa tiene un título de lo más hermoso: *“intenciones”*. Es el payaso más lindo del hospital, se lo digo. Llora y se ríe indistintamente. Alegrarle la vida es tan fácil como hacerla reír. Y se ríe tan fácil. Su felicidad está enterita en mis manos, pero se que en algún momento me voy a ir, y la tristeza...

Pasan las historias –lo siento en mi cuerpo- y con ellas las horas. Paso yo, también, aunque me haya permitido poner en duda la idea de estar de paso. Me despido de las chicas.

-Chicas, me voy a votar. Voy a votar en nombre de todas ustedes.

1.3.2 Producción. Crónica periodística “*Las mujeres con pasado*”

Octubre de 2007

Acercarme con el sesenta y tres era una buena idea. Me bajaría en Avellaneda para después agarrar Aranguren, pasar por el Álvarez y doblar por Artigas hasta llegar a Bacacay. Lo haría con tiempo para conocer la cuadra antes de tocar timbre. Podría conversar con el tipo del kiosko donde compra los puchos, conocer la ferretería que siempre lo salva, y el bar, la ventana del bar donde compone. Se haría la hora e identificaría su casa porque es obvio que es esa, vas a ver, seguro que tiene un fondo de la puta madre. Me abriría la puerta, él, en bata, y me diría “*¡querido!, ¿cómo te va? bienvenido a Flores*”.

Todo eso ocurriría, pero nada de eso ocurrió, porque si algo en esta vida, pobrecita, no le ha tocado ser a *Conesa*, es una calle de *Flores*, menos que menos en su cruce con *Sucre*. Porque adentrarme en el barrio de *Belgrano* para entrevistar a Cacho Castaña no estaba en los planes de nadie, excepto en los de él.

“*Me despertaste*”, fue lo primero que dijo cuando hizo la entrada triunfal desde su habitación al comedor. Camisa floreada apenas abrochada y un stock de anillos, pulseras y colgantes. Allí lo esperaba desde hacía unos quince minutos, contemplando la exposición de sus discos de oro y sus retratos con Carlos Menem, bajo la mirada plena de control y cordialidad de Mónica, quien se presentó, no hacía falta, como su secretaria.

No estaba mal, para empezar, haberlo despertado. Despertarlo incluso antes de empezar a preguntar. El problema fue la prematura sensación de que ninguna de las respuestas de esa entrevista en ciernes podría siquiera acercarse a la potente imagen de la cama deshecha a la tres de la tarde, de su chica pidiéndole que se quede un ratito más, aunque sea un último rapidito, y él que no, no mi amor, que está el chico esperando, y ella que le canta sus canciones, que le cita sus letras y él que la entrevista y que el chico

¿La entrevista? Cacho no parece conectarse con lo que siente y habla en automático: “*Me fui de Flores porque el barrio ya no es lo que era (...) Acá en Belgrano las rubias son más rubias*”. Lo maneja bien, con sus frases de cajón que nunca pierden el efecto. Pero llega la pregunta por el amor, amor que casi nunca es rubio. “*Estamos tranquilos*”, sale del paso.

Fueron, en definitiva, veinticinco minutos bastante divertidos y un tanto hipócritas que Mónica se encargó de dar por concluidos y que tuvieron su coronación

en las fotos de rigor, los agradecimientos y el manguero de entradas.

Apenas salido de su casa me siento en el más Belgrano de los bares a escribir la crónica. No llego a empezar que me distraigo con una revista *Pronto* que encuentro por ahí y promete fotos de Wanda Nara cuando era niña. Pero antes de llegar al botín *teen*, en la que es por lejos su mejor sección, la *Pronto* asigna un noventa por ciento de probabilidades al rumor de que Cacho Castaña estaría en un “*mal momento*” con su mujer y que él “*se habría ido del departamento que compartían en Belgrano*”. Miro la fecha y es de hoy, miércoles, siete de noviembre.

¿*Con quién dormías?* podría ser el título del primer libro de una joven poetisa-promesa que se toma el despecho con sarcasmo y humor, pero hoy es, simplemente, la pregunta que nunca le haremos a Cacho Castaña. Ya se debe estar dando cuenta de que las mujeres con pasado, esas que a él le gustan, están, por definición, en Flores. Solo quedan conjeturas y un Cacho Castaña muy entero para presentarse el 15, 16 y 17 de este mes en el teatro Ópera.

1.4. La verdad como estructura de ficción³¹

“Todo periodismo es ficción”, Norman Mailer

“Imaginación y memoria son la misma cosa” Thomas Hobbes

1.4.1 La negación de la no-ficción

En el texto *La Negación*, escrito en 1925, Sigmund Freud ofrece la siguiente viñeta analítica³²:

- Usted pregunta quién puede ser la persona del sueño. Mi madre no es.

*Nosotros rectificamos: entonces es su madre.*³³

La interpretación se ampara en la noción de que un pensamiento reprimido puede irrumpir en la conciencia a condición que se deje negar³⁴. De modo que la negación es un modo de cancelar la represión sin aceptar lo reprimido.

En el inconsciente no hay marca de la verdad. Todo lo que se postule como verdadero lleva la misma carga que lo falso³⁵. De hecho, dice Freud en el mismo texto, en el análisis no hay ningún *no* que provenga del inconsciente³⁶

Entre las especificidades de la crónica periodística y en el afán de distinguirla de otros géneros, la primera precisión factible de ser realizada es la ubicación de la

³¹ -¿La verdad? Ella tiene una estructura de ficción porque pasa por el lenguaje y el lenguaje tiene una estructura de ficción. Solo puede decirse a medias. Jure decir la verdad, nada más que la verdad, toda la verdad: es justamente lo que no será dicho. Si el sujeto tiene una pequeña idea, es justamente lo que él no dirá. (Entrevista a Lacan por estudiantes de Yale. 24 de noviembre de 1975. Este texto forma parte de las Conferencias y Entrevistas en universidades norteamericanas. Publicado en Scilicet N° 6/7, 1975, páginas 32-37).

³²Una viñeta analítica es una suerte de extracto de un contenido desplegado en el marco de un análisis. En este caso la línea inicial de diálogo indica el decir de un paciente que se dirige al médico. La segunda oración, en cambio, debe leerse como una indicación del médico al lector, bajo la modalidad de un nosotros inclusivo asignado a los psicoanalistas. (Otra viñeta podrá encontrarse en el apartado 1.1.1)

³³ Freud, S. *La Negación*. En: *Obras completas XIX*, Amorrortu, Buenos Aires, 1992

³⁴ Freud, S. *Op*, cit

³⁵ Eidelsztein, A. *Las estructuras clínicas a partir de Lacan*. Letra Viva, Buenos Aires, 2012. Pag 43

³⁶ Dice Freud al respecto: no hay mejor prueba de que se ha logrado descubrir lo inconsciente que esta frase del analizado, pronunciada como reacción: “no me parece” o “no (nunca) se me ha pasado por la cabeza”. Podemos agregar como viñeta clínica: “Hoy no tengo grandes novedades”.

crónica como un género que pertenece al grupo de la no-ficción. Comparte esa ubicación con otros géneros como la biografía, la entrevista y el ensayo.

En el prólogo del libro *“Falsa calma”* (un recorrido por pueblos fantasma de la Patagonia), la escritora María Sonia Cristoff repara en un asunto etimológico cuyo desentrañamiento echa luz sobre cierta totemización de la verdad, moneda corriente en los discursos que se esmeran en defender al periodismo de la amenaza que le atribuyen a la invención. Dice Cristoff:

*“La primera acepción del verbo latino fingere - de donde surge el sustantivo ficción - no es “fingir” sino “forjar”, armar, articular. De allí se desprende que la ficción no reside (o al menos no reside únicamente) en la invención sino también en la articulación de documentos, (esto es), la ficción como construcción”.*³⁷

Como todo aquello que se define por la negativa, la no-ficción se asienta en terrenos resbaladizos. Su nombre solo nos dice que no es ficción y la lectura de Freud, cuya propuesta es prescindir de la negación para extraer el contenido puro de lo dicho, permite establecer que si no es ficción, entonces, es ficción.

1.4.2 Rupturas y continuidades

Desde las primeras publicaciones de Sigmund Freud en torno a 1884, hasta su último gran trabajo *“Análisis terminable e interminable”*, transcurrieron nada menos que 53 años. Sus conceptualizaciones, como no podía ser de otra manera, fueron sufriendo notables cambios.³⁸

Si bien los intentos de dilucidar si los desarrollos de su investigación - sostengo que el armado del marco teórico y del dispositivo analítico se inscribe en el marco de una investigación- se cimientan en rupturas o continuidades, divide a los

³⁷ Cristoff, MS. “La libertad es un campo minado”. En: <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/la-libertad-es-un-campo-minado/>

³⁸. Podemos señalar: del método hipnótico al método catártico, y de este, a la asociación libre y la atención flotante; del aparato psíquico regulado por el principio de constancia a las pulsiones de vida y de muerte; del inconsciente descriptivo al inconsciente dinámico; del yo como conjunto de representaciones al yo escindido; de la cura como llenado de las lagunas de la memoria al dominio de lo pulsional; del trauma como vivencia sexual infantil al trauma como fantasía y, finalmente, al trauma como lo no-ligado.

comentadores de la obra de Freud, la premisa de que en el devenir de la obra se establecen rupturas radicales resulta difícil de cernir y más aún, de justificar.

Ahora bien, ¿Cuáles fueron los desarrollos, las rupturas y las continuidades que estableció Freud respecto al asunto de la verdad? ¿Qué propuso Lacan al respecto? Tales son las cuestiones que intentaré desarrollar.

El comienzo del psicoanálisis practicado en el marco de un dispositivo³⁹ tiene lugar en la escucha que ofrece Freud a pacientes que acuden a su consultorio con la esperanza de curar sus síntomas – las más de las veces mujeres con diversos tipos de parálisis en alguna de sus extremidades- luego de que la medicina desestimara los síntomas, es decir, los rechazara, por no encontrar en ellos una causa orgánica. Freud escucha atentamente a esas mujeres, y encuentra en ellas el denominador común de una escena sexual traumática infantil. Al dar por ciertas a esas historias, Freud, y con él, el psicoanálisis, en sus inicios, cree en la verdad.

Propongo como hipótesis que la creencia en la verdad será uno de los pocos postulados freudianos en los que sus desarrollos posteriores ofrecerán una ruptura (un verdadero abandono) y no una continuidad.

1.4.3 La verdad en Sigmund Freud y en Jacques Lacan

“Hay mujeres que ni cuando mienten, dicen la verdad” (Joaquín Sabina)

En 1896, Freud sostiene que el origen de la histeria (y de sus síntomas) reside en la vida sexual, es decir, que el determinismo de los síntomas debe ser buscado en vivencias sexuales infantiles. Dichas vivencias se suponen uniformes y sustantivas y se caracterizan por experiencias sexuales en el propio cuerpo. La sexualidad en la infancia siempre es introducida a través de otro: un adulto seduce a un niño indefenso.⁴⁰ A esta representación de la verdad, Freud llamó *“teoría de la seducción”*, es decir, teoría del trauma efectivamente acontecido.

Un año más tarde, en 1897, Freud va a relativizar la importancia de que la escena realmente haya ocurrido, lo cual da lugar al abandono de la *“teoría de la*

³⁹ No es acertado ubicar a la hipnosis como el “comienzo” del psicoanálisis: el ejercicio de sugestión a través de la hipnosis, ensayado por Freud y Josef Breuer previo a 1900 es considerado un método precursor del psicoanálisis y como tal, fuera del campo que el psicoanálisis inaugura.

⁴⁰ Freud, S. La Etiología de la histeria. En: Obras completas, Tomo III. Amorrortu, Buenos Aires, 2008.

seducción” y su reemplazo por la “*primacía de la fantasía*”, a la que propone equiparar con la realidad, desestimando la preocupación por saber si esas vivencias infantiles son lo uno o lo otro⁴¹. Ellas poseen realidad psíquica, por oposición a una realidad material. Y en el mundo de las neurosis, la realidad psíquica se vuelve decisiva.⁴²

Lacan resalta el carácter problemático de lo que Freud formula bajo el término de realidad, para lo cual va descartando, una a una, y bajo la retórica de preguntas, las categorías de conjunto: “¿Se trata de la realidad cotidiana, inmediata, social? ¿Del conformismo con las categorías establecidas, con los usos aceptados? ¿De la realidad descubierta por la ciencia o de aquella que aún no lo está? Finalmente, dirá que de lo que se trata –lejos del conjunto– es de un campo por demás preciso: la realidad psíquica.⁴³

La realidad psíquica, es decir, la coherencia al interior del psiquismo del sujeto, surge en la obra freudiana con el abandono de la teoría de la seducción. Las fantasías, aunque no se traten necesariamente de acontecimientos reales, tienen para Freud el mismo valor que atribuía anteriormente a los recuerdos, con lo cual sitúa a las fantasías (podemos decir: a las ficciones) en relación a la verdad. En palabras de Freud: “*todavía no hemos constatado una diferencia en cuanto a los efectos según que los acontecimientos de la vida infantil sean un producto de la fantasías o de la realidad*”.

En 1924, Freud hará un desarrollo que tendrá como eje las distancias de la realidad que suponen las neurosis y las psicosis⁴⁴. Dirá que las neurosis perturban el nexo del enfermo con la realidad ¿de qué modo? evitando, al modo de una huida, un fragmento de la realidad y protegiéndose de su encuentro. La neurosis (a diferencia de la psicosis) no desmiente la realidad, sino que se limita a no querer saber nada de ella.

⁴¹ “Quiero confiarte el gran secreto que poco a poco se me fue trasluciendo en las últimas semanas. Ya no creo más en mi neurótica” Carta N° 69 de Freud a Fliess, 21 de setiembre de 1897

⁴² Freud. Conferencia 22. p. 318. Dice al respecto: “Si están contenidos en la realidad, muy bien. Si ella no los ha concedido, se los establece a partir de indicios y se los completa mediante la fantasía. El resultado es el mismo”

⁴³ Lacan, J. La ética del psicoanálisis. Seminario VII, Paidós, Buenos Aires, 2009.

⁴⁴ Freud, S. La pérdida de realidad en la neurosis y en la psicosis. En: obras completas, tomo XIX., Amorrortu, Buenos Aires, 1992.

La verdad, en **Lacan**, es la verdad sobre el deseo. Y si el deseo es inarticulable, la misma suerte corre la verdad. Entonces la verdad, como el deseo, es eso que no se puede decir. Al menos no del todo. O mejor: (la verdad) se puede decir a condición de no decirla toda.

El asunto de la verdad en Lacan es posible de ser pensado como una experiencia. En el Seminario XXI podemos encontrar: *“mi punto de partida es la experiencia analítica”*⁴⁵. La vivencia como tal siempre está perdida. Quedan restos como marcas.

Walter Benjamín, tal vez el gran teórico de la experiencia, cuenta en *“Experiencia y pobreza”* la fábula de un hombre viejo que a punto de morir hace creer a sus hijos, que son un tanto perezosos, que hay un tesoro escondido en el campo. El hombre muere y sus hijos, de tanto cavar el siguiente otoño, se encuentran con que la viña resulta mejor que nunca. Moraleja psicoanalítica de la fábula: algo se transmite, no por la verdad sino por el engaño. Similar concepción propone el dispositivo psicoanalítico: ante el *“quiero saber qué tengo”*, se dirá: *“Usted hable”*⁴⁶ (*asocie libremente, trabaje*). El sujeto cree que su verdad está ya dada en el analista; este es el pacto que da inicio a la posibilidad de un tratamiento. Sin embargo, la experiencia a transmitir, tanto en la fábula como en el dispositivo, es que la verdad, si en algún lado está, es en el trabajo.^{47 48 49}

Ahora bien: la verdad que se puede decir a condición de no decirla toda, es decir, esa parte de la verdad que aun inarticulable puja por ser dicha, está entrelazada con la ficción. Las ficciones son recursos de la imaginación para interpretar la realidad y están comandadas por lo que Lacan ha llamado “fantasma”. El fantasma es el modo que una persona tiene de mentirse, es decir, de no querer saber nada de lo que ya se sabe, y es también la manera no-articulada que encuentra la media verdad para expresarse.⁵⁰

⁴⁵ Lacan, J. Los incautos no yerran. Seminario XXI (inédito). Clase del 9-4-74.

⁴⁶ O del modo en que lo refiere Lacan en el Seminario XVII: “Vamos, diga cualquier cosa, será maravilloso”. (Pág. 55).

⁴⁷ El dispositivo analítico centra el núcleo de trabajo de elaboración no en el analista sino en el paciente.

⁴⁸ “Si en algún lado está (...)” no es más que un artilugio retórico. La verdad no está en lado alguno porque la verdad, es decir, el sustantivo verdad junto al artículo la, no existe, como tampoco existe el amor universal. En ambos casos – en la verdad y en el amor-, lo que prevalece es el engaño.

⁴⁹ Una profundización de la noción de trabajo puede encontrarse en el anexo.

⁵⁰ Una profundización de la noción de fantasma puede encontrarse en el apartado 1.3.2

Para desarrollar la noción de ficción, Lacan hace uso de la doctrina utilitarista de Jeremy Bentham: bajo el postulado de que lo bueno es lo útil porque aumenta el placer y disminuye el dolor, el utilitarismo supone que todo acto humano, norma o institución, deben ser juzgados según la utilidad que tienen, esto es, según el placer o el sufrimiento que dicho acto produzca en las personas.

Para Bentham las ficciones no constituyen lo arbitrario, lo falso o lo confuso; muy por el contrario, las ficciones son valoradas por el autor como entidades reales del lenguaje, necesarias para la génesis y el desarrollo del discurso. Es desde esta perspectiva que la teoría de las ficciones de Bentham es tomada por Lacan: las ficciones no en el sentido de ilusiones de ensueño, sino entendidas como aparatos presentes en el lenguaje. Las ficciones no serían entonces contingencias sino poderosos artificios de explicación, de ordenamiento del universo y, sobre todo, el núcleo de cualquier discurso posible de verdad. Es este el desarrollo que anticipa y da fundamento al aforismo lacaniano *“toda verdad tiene estructura de ficción”*.⁵¹

⁵¹ En el texto “La práctica del salto” (Apartado 1.6.1) se puede encontrar: “Cuando algo no existe, las historias se multiplican”. Dice Lacan: “El mito es lo que da una forma discursiva a algo que no puede ser transmitido en la definición de la verdad, porque la definición de la verdad solo puede apoyarse sobre ella misma” (Lacan, J. “El mito individual del neurótico”, Intervenciones y textos I, Manantial, Buenos Aires, 2010)

1.4.4 Producción. Crónica periodística: “Alrededores de Charly García”

Maipú (Mendoza)

26 de mayo de 2012.

Nota preliminar: La verdad y la ficción en “Alrededores de Charly García”

Si se adhiere a las premisa de que la vivencia está perdida y todo lo que queda son restos como marcas, a la premisa de que la única realidad es la realidad psíquica y finalmente, a la premisa de que la verdad tiene estructura de ficción, no hay modo alguno de discriminar lo verdadero y lo ficcional de una crónica periodística. La gigantografía con su imagen no está exactamente atrás de él sino en diagonal. Tampoco queda claro que lo que moja en el café con leche sea una medialuna. Existen ciertos márgenes para forzar los límites de lo efectivamente acontecido y la crónica periodística se nutre de ellos. Por otra parte, lo efectivamente acontecido no es más que otra vivencia que como tal, ya está perdida.

En el buffet de un hotel prácticamente vacío, en un buffet vacío, en un hotel lujoso, en el mes de mayo, entre un montón de mesas libres, con el atardecer de un viernes que traza su línea sobre el ventanal, Charly García moja una medialuna en un tazón de café con leche. Solo, en una mesa para dos. Omite los cereales, los jugos de fruta, las tostadas, enciende un cigarrillo. Está sentado en una silla y nadie ocupa la silla de enfrente. A sus espaldas, una gigantografía con su imagen anuncia su show previsto para mañana, sábado por la noche.

Show: eso dice la empresa que vende las entradas. El público dice *recital*. Los fanáticos dicen que va a ser una fiesta; yo creo que se trata de un evento, un evento provincial. Charly García va a tocar en Maipú, una pequeña localidad ubicada a escasos veinte minutos de la Ciudad de Mendoza y la burguesía local se hace presente por decantación; no agota las localidades, no arrasa con las entradas: asiste, ocupa su lugar. Una chica joven con la ayuda de una cámara fotográfica genera los retratos que ilustrará, el día siguiente, las páginas de espectáculos del diario local.

También omite la pileta, que es grande. Omite el sauna, el gimnasio, el lobby. Entra por la puerta de atrás del hotel *Esplendor* y sube en ascensor hasta el sexto piso. No la veo a Mecha; me dicen que está con Mecha, no la veo a Mecha. Sí puedo distinguir al manager, también a la jefa de prensa; hay otros, son como cinco o seis, el círculo íntimo; todos en el ascensor que los lleva al sexto piso del *Esplendor*. No

suben con valijas, las valijas suben, con Sol y conmigo, en otro ascensor. Pregunto a Sol:

- *¿El equipaje es de los músicos?*
- *Es de Charly.*

Las valijas de Charly García son dos: una roja y una blanca; y sobre ellas, recostada, otra pequeñita de color rosado. Sol es la persona dispuesta por el hotel para que Charly pase una buena estadía. No necesita ser arisca para decir que no es buena idea abrir las valijas de Charly a ver qué llevan.

Hace un par de días tocó en Santiago de Chile y al saludar a su público, dijo: *hola Mendoza*. Todos especularon, lo saben hacer: para el diario *Los Andes* lo de Charly fue un lapsus, y el motivo fue algún pisco de más. Otros diarios dieron versiones más amenizadas, rebajadas. La cabeza de Charly, de eso se trata: todos creen poder habitarla. Nadie sabe si ahora Charly está mirando televisión o tiene ganas de hacer una recorrida por los viñedos; algo sabe la jefa de prensa: *ahora él tiene su cabeza en el show de acá*, me aclara. Algo dice Charly, para distribuir la voz: *“Me volvió la excitación y la puedo manejar con dulzura”*. Vuelvo al diario *Los Andes*: *“El jueves actuó en Santiago de Chile pero creyó que estaba en Mendoza”*. Y dice más: *“Charly vuelve a Mendoza, la provincia donde pasó sus peores horas”*

Sus peores horas, hablemos de eso.

Acá en Mendoza, hace cuatro años, en el 2008, médicos y enfermeros intentaban maniatarlo tras una *noche difícil* y todo lo que pueda desprenderse de ese concepto: matafuegos, vidrios, empleados de hotel, la imaginación de cada cual; había llegado en limousine desde San Juan, nadie lo pudo prever. Acá en Mendoza, hace seis años, en 2006, un salto a una pileta desde su habitación del noveno piso escenificaba su *demoliendo hoteles*; lo presentificaba, lo ponía en acto; los movileros que merodeaban la zona se frotaban las manos; los programas de televisión que trabajan con archivos lo atesoraban. Hace doce años, en el 2000, acá en Mendoza, era demorado por tirarle a una mujer, en un bar, una silla y un vaso por la cabeza. Hace veinticinco años, en 1987, acá en Mendoza, era detenido por *conducta obscena* que incluía tomar whisky en el escenario, insultar a su público, agarrarse los genitales e invitar a los presentes a acercarse a él para realizar el acto sexual. Antes, en 1983, hace veintinueve años, acá en Mendoza, tras un desnudo durante su recital, un policía golpeó la puerta de su cuarto de hotel al grito de *¡Abra: soy policía!*, que

Charly respondió con una pregunta: *¿Y yo qué culpa tengo de que usted no haya estudiado?*

Son muchas las marcas de Charly en esta ciudad: en el paredón de las vías del tren que une a Mendoza con Maipú, un graffiti dice: *Pueden venir cuantos quieran, serán tratados bien. Bienvenidos al tren*, año 1973. El tren hace rato que no funciona, Charly sigue girando, a veces gira en redondo. Hace poco en la televisión le preguntaron:

- *¿Te gusta más cómo estás ahora, o te gustaba más como estabas antes?*

- *Antes me gustaba como estaba antes, ahora me gusta como estoy ahora.*

Todo lo que ayer se tituló escándalo hoy exige buen gusto y prolijidad que ofician como reivindicación. El hotel *Esplendor* es hotel cuatro estrellas recientemente inaugurado. Dicen que lo hizo Tinelli, todo lo hace Tinelli. A su inauguración asistieron figuras de la talla de Zaira Nara. Mi habitación está en el quinto piso; le pregunto a Sol si la puedo acompañar al sexto -el piso de los músicos- y en pocos segundos estamos los dos dentro de la habitación del manager, un muchacho petiso y panzón que camina con dificultad y que a su vez me presenta a Jimena, la jefa de prensa, la que algo sabe. Jimena tiene pelo negro, corte de pelo carré y expresión de *quiero ser buena pero mi profesión no me deja (y yo elegí mi profesión)*. Cuando Sol se retira de la habitación nos sentamos los tres alrededor de una mesa ratona: el manager, la jefa de prensa y yo; les cuento que estoy allí para escribir a Charly García, me preguntan qué necesito y les digo que solamente necesito mirarlo. Me dicen que lo mire todo lo que quiera y me desean buena suerte, como solo la pueden desear un manager y una jefa de prensa.

Todavía no es de noche y los jugadores y el cuerpo técnico de Instituto de Córdoba bajan del micro que los deposita en el hotel *Esplendor*. Hacen el recorrido en fila, como un verdadero equipo. Llegando al lobby, uno de los jugadores se desentiende del trazo y se detiene en un rincón para hablarle a un termo que sostiene un compañero a la manera de un micrófono mientras simula ser filmado por un radio grabador alargado que sostiene otro compañero. El que habla es carismático, creo que es por su sonrisa, también por su pelo largo. Habla, como si estuviera dando declaraciones a la prensa: *vamos a dejar todo, nos sentimos fuertes*, palabras así. Me conmueve su espontaneidad. Lo busco en Internet para saber quién es y sacarme la

curiosidad. Encuentro que tiene por apellido *Videla*, y que es uno de los pilares de Instituto.

Pregunto al conserje y me lo confirma: está registrado como *Ezequiel Videla* y se encuentra alojado en el cuarto piso, como todo el plantel de Instituto de Córdoba, equipo que mañana por la mañana enfrentará al local Independiente Rivadavia de Mendoza, en un partido clave en la búsqueda del preciado ascenso a primera división.

Fabián Quintiero acompaña a Charly García de manera interrumpida desde hace veinticinco años. Además de tocar los teclados, se dedica a la gastronomía. Le dio un giro inaugural a la zona de Las Cañitas cuando fundó el *Soul Café* con el espaldarazo de aquel Diego Maradona de mechón rubio que apuraba al huevo Toresani por televisión para que lo fuera a buscar a la dirección exacta de su casa. Antes, Quintiero fue vocal de Boca Juniors. Una buena experiencia. Tenes voz, pero no voto. Ahora camina en ojotas por el lobby del hotel; está de short y barbita de unos días, el lobby es su casa. Tiene puesta una campera roja canguro que deja ver, por debajo, una remera blanca ajustada y arrugada.

El tema *Instituciones* abre el disco *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones* y fue editado por Sui Generis, la primera banda de Charly García, en 1974. Un fragmento de la letra dice: *No preguntes más! / tenes sábados, hembras y televisores*. Pienso en la futbolización del rock, en la rockerización del fútbol, lo busco a Quintiero:

¿Qué tienen en común Instituto de Córdoba y Charly García?

- No sé.

- Instituciones.

Quintiero esboza una sonrisa y se deja caer en un sillón, lo rodean cuatro jugadores de Instituto enfundados en sus camperas deportivas blancas, le conversan. Ahora, viernes por la noche, un rato antes de la cena, no tienen mucho para hacer. Uno de los jugadores le pregunta intimidades de las giras. Dice Quintiero: - *acá no hay nada de homosexualidad*. Otro le pregunta cómo está Charly, dice Quintiero: - *ayer en Chile estaba medio yenga. ¿Viste el yenga? Le sacas una madera y se cae.*

Entonces conviven, la gira del rockero, la concentración del futbolista.

El *Esplendor hotel* tiene todo lo que un buen hotel acostumbra tener y además, un microestadio. El trayecto sería así: se sale de la habitación (cuarto piso, Instituto de Córdoba; sexto piso los músicos de Charly García) se camina por un pasillo hasta el ascensor, se desciende hasta planta baja, se camina unos treinta metros a lo largo del lobby y tras la recepción y un espacio que alberga un auto 0km en exposición, el microestadio. Cada una de las instancias de ese trayecto ofrece, alternadamente, músicos y futbolistas. Los músicos son once, junto a técnicos e invitados ocupan veintisiete habitaciones y pasean por el hotel todo el día. Los ensayos los hicieron el año pasado cuando tocaron en el *Luna* y el repertorio viene siendo el mismo desde hace un par de shows. *¿Acá estamos lejos de cualquier cosa, no?* Pregunta uno de los chilenos, patillas largas, sombrero. Los chilenos son tres y fueron incorporados a la banda unos años atrás por Charly García. Los jugadores son veinte y están acompañados por el cuerpo técnico y los preparadores físicos; ya de noche, el técnico Darío Franco, exjugador de la selección argentina le dice *tenete confianza* a Videla; se lo dice entre el lobby y el microestadio, levemente apoyado en el capó del auto expuesto para la venta. El técnico se va, Videla se queda solo por unos instantes apoyado en el capó y luego se acerca a dos compañeros que les están sacando fotos con el celular a las promotoras del hotel que uniformadas en minifalda y remerita roja sonríen detrás del mostrador como solo lo pueden hacer las promotoras. Dice Videla:

-Que se pudra todo.

Por estos días, en torno a sus sesenta años, Charly García ya es el que será: se cuida de casi todo y en particular de que lo miren, también de que lo toquen; también se cuida de que lo escuchen. Se secunda, se escuda, hace lo que le queda, llega y se encierra, lo puede hacer. *Si sale y habla con la gente se le instalan un montón de cosas*, me explica uno de los músicos; Todo conocimiento es paranoico, después están los eufemismos: Charly no hace un tratamiento, *hace los deberes*. Sus músicos deambulan por el hotel, navegan con sus tabletas desde el lobby, él permanece estoico (recostado) en su reducto del sexto piso. Desde al menos veinticinco años hace como que no necesita a nadie cerca, lo hace bastante bien. Claro que hay un momento en el que tiene que salir: la limpieza de la habitación.

Puedo ser Ventura, tirarle unos pesos a la chica de limpieza para que me saque unas fotos. No soy Ventura, con todos los perjuicios que eso supone para el lector, no hace falta: cada cosa está en su lugar, la habitación quedo intacta. Mecha tendió la cama.

Mientras tanto, afuera, es otoño. Adentro es sábado, son las ocho de la mañana; no hay rastros de los músicos y el plantel completo de Instituto desayuna en el buffet del hotel. En un par de horas estarán jugando el partido que los convoca en esta ciudad. Pido un Liquid Paper en la recepción y escribo sobre una remera marrón *“Ni olvido ni perdón, 30.000 compañeros presentes”*. Me dirijo hacia al buffet, bordeo la mesa larga, deseo suerte en general y me acerco a Videla. Apoyo una mano en su espalda y le digo que tengo algo para darle. Respetuoso, se levanta de la silla y nos alejamos unos metros del resto de sus compañeros; cuando estamos frente a frente, hago entrega de la remera. La despliega, la mira y me dice:

-*Gracias*

Le digo: - *vos sabés que tu apellido...*

Me interrumpe: - *ya lo sé*

Y luego me dice:

- *Yo estoy a favor de estas cosas.*

Le pido que la descubra al hacer un gol.

Me dice: - *Es difícil que yo haga un gol.*

- *Lo vas a hacer. Y cuando la prensa te pregunte por la remera vos deciles que todo lo que tenías para decir ya lo dijiste en la remera.*

- *Digo eso.*

Comienza el partido, Videla va al banco: una lesión lo tiene alejado de las canchas. A falta de veinte minutos, con Instituto perdiendo uno a cero y sus chances de ascenso directo que se alejan, entra. Dice el relator: *un regreso esperado el de Videla*. Ingresas al campo, comenta algo con el referi, que es Baldassi. Baldassi sonrío. Dice el relator: *muy importante Videla en este equipo*. Los relatores, al menos de este relato, hacen así: el predicado primero, el sujeto después. Tienen la costumbre de mencionar el apellido de los jugadores luego de cada acción, y por otra parte, no se percatan de lo repetitivo que puede resultar: *Este es Videla. A ver qué hace Videla. Recupera Videla. Juega de primera Videla. Seguilo a Videla con Ferraros. Videla le dice no me agarres del pelo (aquí el sujeto primero) Videla va a*

apurarlo a Ferraros (sujeto-predicado-sujeto). Gana siempre Videla. Y enfatiza el relator: *gana siempre Videla.*

Al término del partido Baldassi saluda afectuosamente a Videla (se dan un beso). El notero entrevista al autor del gol de un equipo, al autor del gol del otro y cuando parece que cierra la transmisión y el relator (que está a cargo de la transmisión) dice *nos vamos despidiendo*, el notero lo interrumpe: *una notita más, lo tengo a Videla, lo fui a buscar al vestuario.* Videla espera que la cámara lo tome de lleno y declara: *yo pienso que en el primer tiempo fuimos superiores; ellos en el segundo jugaron mejor.*

No alcanzo a vislumbrar su remera marrón.

Un recital en una gira es una mancha negra, en el mejor de los casos un lunar afortunado. Establece un corte en la llanura, una breve ruptura en el cotidiano gira, un subidón del volumen como si sólo de eso se tratara, como si no hubiese gira que viene antes y que viene después. En mi caso, un recital es más de lo mismo, la ya conocida confirmación de que sin entradas no puedo entrar. Por la hendidura de la puerta puedo aventurar: hay problemas en la platea baja del micro estadio del hotel, disputas por el lugar. Sillas de plástico blancas que se van desplazando. Clima tenso que no logro descifrar. Cada tanto surge de la grada un aplauso leve que responde a la llegada de alguna personalidad de la provincia: una diputada mendocina junto a un hombre desconocido abrigado con dos chaquetas; un Senador del eje peronista, un empresario constructor.

La calle en la que se ubica la terminal de ómnibus de Mendoza se llama Videla y remite a Valentín Videla, quien fuera gobernador electo de San Juan en 1871, quien hubiera heredado una fortuna, quien se casara con una tal Jesús Maradona y, finalmente, quien fuera encontrado asesinado una calurosa mañana de diciembre en una vereda céntrica cuando promediaba su gestión. Dicen los historiadores que le destrozaron la cabeza y que para que la escena fuera más contundente, los asesinos dejaron parte de la masa encefálica en el interior de la galera del mandatario.

Dentro de la terminal una publicidad con fondo rojo y la foto de un porrón de cerveza dice: *no llegaste a Mendoza hasta que pediste una Andes*, pero yo no veo ese cartel en la llegada sino en el regreso, así que barajo por un momento la

posibilidad de nunca haber llegado a Mendoza. Luego la desestimo y me despido de Mendoza, una ciudad que los fanáticos de nombrar las cosas llaman *pacata*, y que yo solo la encuentro poblada de *Coca Colas* e institutos de inglés.

Videla y los suyos regresan en micro; tras el empate, la próxima fecha tienen una parada brava frente a Quilmes, en Córdoba. Un par de semanas después Charly se descompensa en un recital, también en Córdoba. Los programas de chimentos se encargan de comunicar su recaída, como solo ellos lo pueden hacer. Pero no es recaída, solo un episodio, incluso un evento, otro evento provincial.

1.4.5 El goce y la verdad

Cuadro III

VISION	MIRADA
Periodismo	Más allá del periodismo
Todo	No todo (recorte)
Descripción (metonimia)	Construcción (metáfora)
	Verdad (ficción)

Como ocurre con los autores más prolíficos, sobre todo aquellos cuya influencia en sus ideas han suscitado variedad de análisis, lecturas y ordenamientos posteriores, la vastedad y la trascendencia de la obra de Freud a las que hice mención en el apartado anterior exigen a sus comentadores el establecimiento de *períodos* o *etapas*. Si bien existen serias divergencias al respecto, existe también cierto consenso en fijar al año 1920 y al texto “*Más allá del principio del placer*”, como el gran quiebre. El *más allá del principio del placer* supone la configuración de un espacio que no estaría regido por el principio del placer. A dicho espacio Jaques Lacan nombró, cuarenta años después, **goce**.

Una de las particularidades del goce es su relación con la **verdad**. Lacan dirá, en el Seminario XVII que existe un parentesco entre verdad y goce, en tanto *la verdad es hermana del goce*⁵². A efectos de hallar un origen para lo innominado de la verdad (mítico, como todo origen), y sin dejar de asumir la dificultad de evitar el goce de dar sentido, el aforismo lacaniano es pasible de ser escrito “*la verdad (h)e(r)mana del goce*”: ese decir de la verdad que no se puede decir, si se pudiera decir, estaría en total sintonía con el goce.

En la clase “*el saber y la verdad*” del Seminario XX, Lacan señala que la palabra verdad, en hebreo *emet*, tiene origen jurídico. Allí alude a un **testigo** al cual se le pide que diga toda la verdad, obviando que la exigencia apunta a toda la verdad sobre lo que el sujeto sabe⁵³. Abundan ejemplos en la música y en la literatura que resaltan el carácter singular, y por ende subjetivo, de la verdad.⁵⁴ ¿Acaso el saber de

⁵² Lacan, J. Seminario XVII, Paidós, Buenos Aires, 2008.

⁵³ Lacan, J. Seminario XVII. Op cit.

⁵⁴ Páez, F. “Volver con alguna verdad que ayude a quedarse” En: “Dejaste ver tu corazón” ; Milanés, P. “Porque años atrás, tomar tu mano, robarte un beso, sin forzar un momento, formaban

un sujeto supone una verdad? Lacan concluye que aquella exigencia de *verdad* opera como semblante de otra meta que está relacionada con la confesión de lo inconfesable, es decir, del goce.

Si se asume que el pedido de la verdad tiene como fin el encuentro de un goce, todo aquello que pretenda ser búsqueda de la verdad -búsqueda infructuosa- apuntará al goce. Si el analista, tal como señala Lacan, está en la posición más conveniente para interrogar lo tocante a la verdad⁵⁵, entonces el analista indefectiblemente apunta al goce.

parte de una verdad” En: Años; Spinetta, LA. “Queda una verdad que dicen las grullas: no te aventuras más allá del valle mortal”. En: La verdad de las grullas; Cerati, G. “La poesía es la única verdad” En: Deja Vu.

⁵⁵ Lacan, J. Seminario XX. Op cit

1.4.6 Crear dos, tres, muchos goces

Cuadro IV

VISION	MIRADA
-----	-----
Periodismo	Más allá del periodismo
Todo	No todo (recorte)
Descripción (metonimia)	Construcción (metáfora)
	Verdad (ficción)
Hablar (blablabla)	Decir

“Ese ser que hace sentir todo su opaco peso de extraño goce sobre nuestro pecho, que nos aplasta”

(Jacques Lacan. Seminario X)

Así como tuvieron que pasar veinticinco años desde sus primeras teorizaciones para que Freud proponga que al tan mentado principio del placer debíamos introducirle un más allá a Lacan le llevó también sus veinticinco años, incluso treinta si empezamos a contar desde su tesis, poder formular sus primeras aproximaciones al concepto de goce en su antinomia con el placer. Claro que hay referencias previas del goce en la obra de Lacan: en sus primeros seminarios lo utiliza en torno a la dialéctica del amo y el esclavo, elemento capital de la dialéctica hegeliana⁵⁶, y más adelante, propone el goce del objeto sexual y emparenta el goce con la masturbación. Pero la precisión de que es el principio del placer el que limita al goce⁵⁷ y el goce el que busca de modo dañino más placer en el placer no tiene lugar sino hasta 1960 en torno al *Seminario VII*. Allí Lacan se referirá a *la paradoja del goce* que resulta del hecho de que transgredir al placer (agregar más placer al placer) no ofrece por resultado más placer sino dolor y es a ese dolor al que Lacan nombrará goce.^{58 59}

⁵⁶ La lectura de G.W.F Hegel realizada por Lacan estuvo mediada por los cursos impartidos por Alexandre Kòjeve.

⁵⁷ “Pues se valoriza lo que introdujo Freud a propósito del principio del placer y que nunca se había advertido, a saber, que el placer es una barrera al goce”. Lacan, J. *Psicoanálisis y medicina*. Manantial, Buenos Aires, 2010. Pág. 95.

⁵⁸ Lacan, J. *La ética del psicoanálisis*. Seminario VII. Paidós, Buenos Aires, 2009.

Es tal vez en *Psicoanálisis y Medicina*, una intervención de Lacan en una mesa redonda del mismo título en el Invierno de 1966 brindada en el hospital de La Salpetriere –el mismo donde Freud recibiera las clases del neurólogo francés Jean-Martin Charcot entre 1885 y 1886-, donde Lacan desarrolla con más claridad la especificidad del concepto de goce. Lo hará del único modo que, en este estadio de su obra, puede hacerlo: oponiéndolo al placer. Dirá entonces que si el placer es la búsqueda de una disminución de la tensión, el goce es *“del orden del forzamiento, del gasto, incluso de la hazaña”*⁶⁰. Unos años después, en el Seminario XX, dirá: *“El goce no se desliza metonímicamente como el deseo: vuelve siempre al mismo lugar”*⁶¹

A ese goce inicial que se encuentra en las antípodas del deseo, Lacan añadirá otros goces (secundarios), entre los cuales me gustaría destacar el goce de la habladuría, el goce de la escucha, y el goce de la escritura para entrelazarlos con una reflexión de Jaques Alain Miller:

*El psicoanálisis ha inventado un nuevo goce: el goce de la palabra*⁶².

En efecto, Freud notó prematuramente que las curas se alargaban, y Miller, casi un siglo después, ubica la explicación en el encanto que produce hablar: *“Uno puede tener la sospecha de que en el hecho de hablar unos con otros se produce algo más que comunicación de informaciones”*⁶³.

Podemos discernir entre una modalidad de la palabra, la modalidad gozosa, que prescinde del otro y se presenta como blablabla, y otra modalidad de la palabra, que se dirige al otro y bajo el ala de la inscripción busca comunicar, busca reconocimiento e incluso comprensión (aun con todo lo bastardeado que está el concepto de comprensión en la enseñanza de Lacan). Esta distinción entre el hablar (blablabla, modalidad gozosa) y el decir (palabra que se dirige al otro, inscripción) es capital para la escritura de la crónica periodística. La distinción entre hablar y decir

⁵⁹ El psicoanalista Alfredo Eidelstein sostiene que el concepto de goce le supone a Lacan una marcada diferenciación (el autor dirá: una ruptura) respecto a Freud, que le permitirá precisar su propia concepción y práctica del psicoanálisis. Eidelstein, A. “El concepto de goce en Jacques Lacan”, conferencia en la Sociedad Psicoanalítica de La Plata, Agosto 2006.

⁶⁰ Lacan, J. *Psicoanálisis y medicina*. En: *Intervenciones y textos I*, Manantial, Buenos Aires, 2010.

⁶¹ Lacan, J. *Aun. Seminario XX*. Paidós, Buenos Aires, pág. 112.

⁶² Miller, JA. *Teoría de los goces*. En: *Conferencias porteñas Tomo I*, Paidós, Buenos Aires, 2009.

⁶³ Miller JA. *Op. cit.*

puede figurarse también en el peregrinaje del cronista que se extiende desde el sujeto-escritor fruto de la inspiración que imagina prescindiendo de los otros, al sujeto-cronista, que ubica a la mirada de los otros en el centro de la experiencia. Los goces de la habladuría y de la comprensión (goces secundarios) también deberían ceder de modo tal que el goce del cronista se circunscriba a asistir al campo, obtener información y luego, cronicar lo acontecido.

Finalmente, entre los goces secundarios, podemos ubicar al goce de la escritura. Una de las preguntas que se ha vuelto recurrente en los últimos tiempos remite a los elementos presentes en la instancia de producción, particularmente en lo que respecta a la composición musical. En una entrevista publicada en *La Nación revista* el 20 de octubre de 2014, Adrián Dárgelos, cantante de *Babasónicos*, ofrece una respuesta que, en tanto austera, le propone una batalla al goce: *“Cuando escribo, lo único que me permito es un vaso con agua”*

1.5 ¿Quién habla?

*“Ese discurso que como todo discurso es el discurso del Otro,
áun cuando es el sujeto quien los sostiene”*

(Jaques Lacan, Seminario VI)

En una conferencia brindada en el año 1969 en la Sociedad Francesa de Filosofía titulada ¿qué es un autor?, Michel Foucault no necesita formularse la pregunta ¿quién habla? Para responder con una pregunta: ¿Qué importa quién habla?

Una de las lecturas posibles de esta intervención puede hallarse en una respuesta a la crítica literaria de la época que realizaba denodados esfuerzos por distinguir la especificidad del autor de una obra. Foucault plantea que el autor y el sujeto de la obra como entidades separadas sufren una hibridación que culmina en la imposibilidad de pensar al autor por fuera de su obra: al autor lo construye la obra construida.

*Busco al autor, al letrista, al cantante, al compositor, clamo por la banda; todo lo que hay son
las canciones.*

(Estelares, crónica periodística. Apartado 1.1.2)

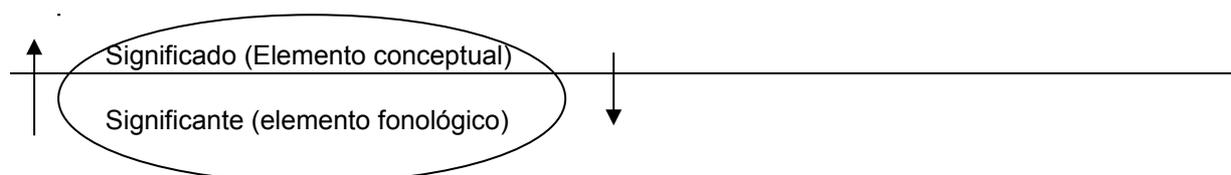
1.5.1 La supremacía del significante

Cuadro V

VISION	MIRADA
-----	-----
Periodismo	Más allá del periodismo
Todo	No todo (recorte)
Descripción (metonimia)	Construcción (metáfora)
Hablar (blablabla)	Verdad (ficción)
Significado	Decir
	Significante (voces)
	Significado

En 1953, en la conferencia “*Lo imaginario, lo simbólico y lo real*”, Jacques Lacan da cuenta de un orden tripartito que no abandonará hasta el final de su enseñanza. Dado que no es objeto de esta tesina desarrollar las implicancias de cada uno de estos tres órdenes sino circunscribirlos a las consecuencias en relación a la construcción de la crónica periodística, quisiera realizar algunas consideraciones en lo que respecta a la dimensión lingüística.

Lacan toma el esquema del signo propuesto por el lingüista suizo Ferdinand de Saussure, para quien significante y significado componen las dos caras de un signo; en dicho esquema, la línea representa la unión entre los dos elementos y la flecha representa la implicación recíproca.



El primer movimiento que realiza Lacan es el de inversión del predominio, de modo de privilegiar al significante sobre el significado. El desplazamiento de la significación está sostenido por Lacan en la concepción de que la asignación de sentido constituye un abuso de poder; en efecto, al ubicar al significante sobre el significado, la orientación lacaniana del psicoanálisis propone, en lugar de sumar sentido, romper con la significación.

Significante

Significado

Luego rompe con la implicación al sostener que la relación entre ambos elementos (significado y significante) se caracteriza por su inestabilidad, y establece un vínculo, de la siguiente manera:

Significante..... Orden simbólico

Significado..... Orden imaginario

Y finalmente, establece su propio esquema donde el significante está representado por la letra S (mayúscula), y el significado por la letra s (minúscula), y la abolición de la flecha representa la ausencia de una relación estable entre ambos elementos⁶⁴.

S
s

La inversión del predominio que tiene por consecuencia la supremacía del significante sostiene que el significado es un mero efecto del juego de los significantes. Esto supone una oposición a la idea de que los conceptos existen en un estado pre-verbal antes de ser expresados a través del lenguaje; supone, a su vez, que el significado no está dado, sino que es producido o construido a través del significante.

La premisa de Lacan que indica la supremacía del significante por sobre el significado supone que el significado, es decir, el efecto de significación, será producto de la articulación significativa. Esto implica la inutilidad de asignar sentidos que excluyan lenguaje: solo se podrá construir un sentido (inventarlo, ficcionalizarlo), a partir del lenguaje.

El hecho de que solo sea posible construir sentidos a partir del lenguaje no supone una limitación, al menos no una más allá de la que el propio lenguaje impone y que es causa y efecto de todo malestar en la cultura⁶⁵. El lenguaje, concebido como trama, “*red que se extiende sobre el conjunto de las cosas*”⁶⁶ es, a un tiempo, quita y posibilidad.

Entonces si a partir del lenguaje el significante será la unidad que produzca significados, solo precisando los significantes que se ponen en juego en la tarea del

⁶⁴ Si bien en rigor no es asunto de esta tesina, no quiero dejar de mencionar al objeto a (según Lacan, su única invención), vinculado a la ausencia de una relación estable entre significante y significado.

El objeto a lacaniano tiene su origen en el objeto perdido freudiano que, aún imposibilitado de ser hallado, será buscado de modo incesante por el sujeto causado por su pérdida. La imposibilidad de ser encontrado le otorga su definición de real. La metonimia, figura retórica con la que Lacan explica el desplazamiento freudiano, supone la imposibilidad de la detención en un objeto que complete el deseo, o lo que es lo mismo, la imposibilidad de que un significante pueda ser abrochado en un significado.

⁶⁵ “El malestar en la cultura” es el nombre de un texto freudiano escrito en 1930 cuya relevancia ha propiciado que el concepto se acuñe más allá del autor. El postulado central del texto es la insatisfacción del hombre producto del esfuerzo por evitar la manifestación de impulsos eróticos y agresivos, con el fin de formar parte de la cultura.

⁶⁶ Lacan, J. (1953) Los escritos técnicos de Freud. Seminario I, Paidós, Buenos Aires, 2010, Pág 381.

cronista, podremos, en el mejor de los casos, dar cuenta de los efectos de sentido que dichos significantes provocan.⁶⁷

⁶⁷ Los elementos de la crónica periodística pasibles de ser cruzados con conceptos psicoanalíticos fueron enumerados en el apartado 0.2

1.5.2 Producción. Crónica periodística: “Los sonidos de la escuela pública”.

Noviembre de 2011

Nota preliminar: La supremacía del significante en “Los sonidos de la escuela pública”

En la secretaría de una escuela pública primaria del barrio de Villa Urquiza un nene se queja porque le duele la panza y una maestra que no ejerce de maestra anuncia que el aceite “Natura” está de oferta en el supermercado de la vuelta. Las situaciones mencionadas ocurren de manera simultánea y ninguna adquiere un lugar de privilegio por sobre la otra.

No hay modo de significar las situaciones sin caer en el abuso que supone dar cuenta de un territorio en el que el cronista transcurre, a lo sumo, uno o dos tardes. El límite y el punto de llegada está dado entonces por la transcripción de los significantes que se han puesto en juego y que el cronista ha podido recolectar en el trabajo de campo.

La escritura, en una instancia posterior, permitirá un ordenamiento particular de esos significantes. De hecho, eso es la escritura en la crónica periodística: ordenar, jerarquizar, omitir, repetir y desarmar los significantes ofrecidos por los otros.

Un día supimos que las escuelas albergan un espacio que se llama *secretaría*, dentro del cual hay mujeres que cuentan con la precisión y el criterio para colocar un sello en el documento adecuado o alegrar a un nene que está sumergido en su dolor de panza.

Sello o panza, en *La Gorriti*, la escuela número dos del distrito quince, barrio de Villa Urquiza, la secretaría está apenas entrando al edificio. Es un espacio pequeño ocupado casi en su totalidad por una gran mesa en la que se reparten cartucheras, platos con tostadas, agujereadoras, alicates y claro, esos enormes libros con forro verde.

En la secretaría está **Norma**, la secretaria, cincuentipico de años. No está sola, entre otras cosas porque la acompañan **Andrea y Betina**. Ellas son maestras que por diferentes motivos no están ejerciendo de maestras. Andrea se encarga de tareas administrativas porque hace poco tuvo un coma diabético; Betina hace tareas livianas porque tiene *problemas de voz*.

Y no está sola, además, porque está **Beatriz**, la directora, que se presenta a sí misma y a la institución que preside en una misma y única oración: *“has caído en la mejor escuela del distrito quince, te lo dice la directora”*.

Antes, un rato antes, después de bajarme del tren en la estación Urquiza y caminar unas cuadras por Olazabal, casi lo primero que vimos de la escuela fue un cartel naranja del Gobierno de la Ciudad, de esos que dicen de obras que se están haciendo o que se van a hacer. Norma me contó que ese cartel está allí hace mucho tiempo, cree que desde la época de Ibarra, informando los plazos y el presupuesto del arreglo de la terraza de la escuela. *La Gorriti* tiene una terraza techada en la que hace unos años se formaron varias grietas por donde se filtraba la lluvia. Entonces llegó el arreglo y junto al arreglo, clavaron el cartel. Norma dice que el cartel queda feo, que le quita luz al frente de la escuela. Y que a pesar de los llamados, los del Gobierno no vienen a sacarlo. Que incluso hablaron con el delegado de infraestructura, que les dijo que ya lo van a sacar, pero no lo sacan. Y que todavía la terraza sigue lloviendo de un lado.

Todo es parte de lo cotidiano, y los chicos y la escuela son, cada vez, una cosa de cada día. En eso, en lo cotidiano, Andrea cuenta que hoy es un gran viernes: el litro y medio de aceite *Natura* está nueve pesos con treinta en el Coto de la vuelta. La oferta es *solo por hoy* y tiene un límite de dos botellas por persona.

Andrea ya tiene, ahora, a su lado, un par de botellas embolsadas, porque si la escuela es cosa de todos los días, el aceite es cosa de hoy. En la secretaría se conversa sobre el tema y se produce una confusión que se resuelve cuando Andrea confirma que nueve con treinta es el precio de la botella de un litro y medio y no de la de un litro, aclaración que nos termina por convencer a todos de lo atractiva de la oferta, especialmente a Betina –cuatro hijos en escalera de siete a diecisiete años– que mientras se abriga escucha los últimos consejos de Andrea “*la góndola del fondo, contra Triunvirato*” “*Dale que la cajera me dijo que vuelan*” y enfila hacia el Coto. Parece que esta noche se come papas fritas.

Entre lo perpetuo del cartel y lo efímero del aceite, Tomás, un nene de primer o segundo grado con dolor de panza apoya sus manos en la puerta de la secretaría y pide permiso. Norma lo hace pasar, lo besa y le pregunta si es dolor de panza como de retorrijones o como de otra cosa, y así con esa pregunta, amplía el espectro de posibilidades del factor panza y reduce el de los pasos a seguir. Tomás está menos interesado en responder que en acomodarse en una silla roja que encuentra vacía, apoyar su cabecita contra el respaldo e iniciar, solito, su período de reposo.

Estamos todos ahí, en la secretaría, cuando dos nenas entran de la mano. Parecen de primer grado, de esas que se hicieron amigas ni bien se vieron, en el primer instante del primer día. Así como están, agarraditas de las manos, se hacen aún más chiquitas para pasar entre las sillas, la secretaria y la directora para acercarse a Andrea. Entre las dos le dicen algo en voz muy bajita, casi en secreto, para que nadie más lo sepa. Parece que una de ellas tiene un problema con su pelo. No queda claro si lo quiere más ajustado o si se le desprendió la gomita que lo ataba. Como sea, el asunto se resuelve, porque ahora las nenas se quedan contentas y con el pelo prolijo, agarraditas de la mano en la secretaría de la escuela.

Cuando llega Brian, que es más de quinto o sexto grado, con notables gestos de dolor y su antebrazo cubierto por una botella chiquita y de plástico de *Coca Cola* que sostiene con su mano libre; la botella de *Coca Cola* no está llena de *Coca Cola* sino de hielo, de un solo hielo enorme que adopta la forma de botella. Brian tiene algo para decirnos y lo dirá pausado, cosa que ninguno de los presentes, que a esta altura somos escuche lo que no es:

- *“Me tropecé con un escalón, me golpeé y todos se me tiraron encima”*

Mientras busca una gasa, Norma le dice que nunca se tiene que poner hielo directamente sobre la piel, porque la piel de los nenes es muy sensible. Le pide que *le cante* el número de mamá que *en una de esas ya llegó a casa y la encontramos y te viene a buscar*, pero nomás Brian dice *quincecinco*, y lo dice así todo junto, como si fuera un solo gran número, Norma recuerda en voz alta que no, que los viernes la mamá de Brian no, que trabaja hasta tarde y entonces no, así que nadie pasa a buscar a nadie, y *vení sentante con tomasito* que sigue en su silla roja. Pero Brian no, ni se sienta ni usa la gasa ni hace nada que impida el contacto directo hielo-piel, ni tampoco se inquieta por estar chorreando de agua la secretaría, pero sí lo hace, y de sobremanera, ante la entrada de un chico, seguramente uno de su grado, que irrumpe con decisión y le dice a la directora:

- *Yo sé quienes se tiraron arriba de Brian: Villalba y Mauro, ¿Quiere que le traiga los cuadernos de los dos?*

Se produce un profundo silencio y antes de que alguien pudiera empezar a decir, ya no decidir, sino decir algo, Brian resuelve la situación con claridad:

- *“Yo les digo a todos que mejor no pongan nota en el cuaderno porque al final no pasó nada”.*

Tras una mueca de disgusto, el chico que *lo vio todo* se dirige a la directora buscando una alternativa:

- *¿Quiere que les diga que se vengan a disculpar?*

Es, definitivamente, la tarde de las preguntas. En la secretaría todo se sucede a un mismo vertiginoso tiempo: una mujer trae boletos en un folio; una maestra entra por equivocación; otra nena, Noelia, se mete saltando para pedir tizas y un borrador; por la ventana se ve a una chica en la vereda removiendo un contenedor de basura; la directora –que hace rato había desistido en su empresa de contarme quién fue verdaderamente Juana Manuela de Gorriti- sale de la escuela para decirle que no revuelva más, que no va a encontrar nada, que pase, que puede llevarse las sobras del comedor; y cuando parece ya todos los rincones de la secretaría están investidos de la historia del día, un chico de séptimo acusa un golpe e intenta entrar, pero Norma, se adelanta, lo abraza sonriente y le dice:

- *“Usted no debió lastimarse ahora porque no hay lugar”.*

Todos nos reímos y la atención vuelve a Tomás:

- *¿Te acordás el teléfono de casa de memoria?*

- *Ya se me pasó un poquito*

Sale Tomás, entonces, y se van las nenas del pelo; se van Brian y el chico que a toda costa quería encontrar un culpable. Sale el que estaba golpeado y ni llegó a contarle porque no había lugar. Sale la chica con las sobras del comedor. Se van los nenes a su día, a las aulas, a los grados, y vuelve Betina, del *Coto*, y con su voz débil nos informa las malas noticias:

- *“Se acabó el aceite Natura”.*

1.5.3 De la narrativización del yo al desconocimiento yoico

*No puedo despegar en mi visión (...)
posiciones de ficción no quiero.*

(Flor negra, Los tipitos)

*“En una crónica lo que se pone
en juego no es esa entrelequia
llamada verdad objetiva (...)*

sino la articulación de una hipótesis”

(La libertad es un campo minado, María Sonia Cristoff)

Cuadro VI

VISION	MIRADA
-----	-----
Periodismo	Más allá del periodismo
Todo	No todo (recorte)
Descripción (metonimia)	Construcción (metáfora)
	Verdad (ficción)
Hablar (blablabla)	Decir
Significado	Significante (voces)
↘	Significado
Afirmación / respuestas	Hipótesis/ preguntas
Narrativ. del yo (ilusión) / desconoc. yoico (Explicación)	

El título de este apartado introduce un desplazamiento que denuncia una ilusión (la ilusión de la narrativización del yo, elemento central del periodismo) y ofrece, a dicha ilusión, una explicación (el desconocimiento yoico, concepto psicoanalítico).

El concepto acuñado por Stuart Hall como *narrativización del yo*⁶⁸ resulta pertinente en la medida que da cuenta cómo en toda conversación emerge, indefectiblemente, un relato o narración cuyo motor será, a un tiempo, la búsqueda y el encuentro de fuentes proveedoras de sentido y que contiene, a su vez, una fuerte

⁶⁸ Hall, S. ¿Quién necesita la identidad? Amorrortu, Buenos Aires, 2003.

impronta de elementos estratégicos y posicionales. Bastará que la narración no sea del todo cerrada; que se vuelva inestable y se mezcle con confusiones o contradicciones; incluso será suficiente con que en la cadena asociativa algunos espacios queden vacíos - es decir, que aparezcan silencios - para que las rocas firmes que sientan las bases explicativas y sostienen el edificio discursivo, sean desplazadas y provoquen un derrumbe, que no será otra cosa que el corrimiento o anulación de las fronteras de la tipificación, es decir, la efectivización de la contingencia, derrumbe que lejos de provocar en el sujeto una reflexión acerca de los contenidos arbitrarios y ficticios de la identidad, desembocará en la búsqueda urgente de nuevos y más seguros arraigos.

Un testimonio testimonia la fragilidad de la verdad de cada cual; la verdad de cada cual tiene el valor de representar un momento para un sujeto⁶⁹, y ese valor se vuelve escaso en el intento de universalizarlo. La verdad de cada cual es, entonces, el modo que tenemos de mentirnos. A ese modo que tenemos de mentirnos, que Hall denomina *narrativización del yo*, Lacan lo llamó **fantasma**. Es a través del fantasma que un sujeto puede explicarse. Toda posición es fantasmática: la ecológica, la estudiante, la trabajadora, la militante. Todas son verdades que funcionan para una persona en un momento dado.

“Ninguna de las respuestas de esa entrevista en ciernes podría siquiera acercarse a la potente imagen de la cama deshecha a la tres de la tarde”

(A propósito de Cacho Castaña. Apartado 2.5)

Ahora bien: ¿Cuáles son las modalidades que asume el fantasma para expresarse a un otro?

1. La narrativización del yo, cuya más nítida expresión se puede encontrar en las respuestas que un sujeto se ofrece a sí mismo. Es el modo más opaco que el fantasma tiene de expresarse. El fracaso de la narrativización del yo, como veremos luego, lo explica el desconocimiento yoico

2. El consejo (podemos, decir, el acto por el que cual la verdad de cada cual se comunica a otro) Los consejos son frágiles porque intentan universalizar (es decir, trasladar a otros) una verdad.

⁶⁹ En un instante previo y en un instante posterior, la verdad de cada cual será, cuanto menos, ligeramente distinta.

Ambas modalidades –la narrativización del yo y el consejo- se emparentan en su fragilidad, lo cual resulta extraño dado que el fantasma no fracasa (muy por el contrario, determina la vida de un sujeto). Aún con vacilaciones resulta exitoso, cumple su cometido; entonces, lo que fracasa, no es el fantasma, sino sus expresiones.

Estas consideraciones resultan cruciales al analizar el género *entrevista*: ¿Qué noble fin persigue la entrevista si el entrevistado, por estructura, no puede ofrecer más que el despliegue de su fantasma? ¿Qué mejor respuesta podrá ofrecer un entrevistado a su entrevistador que las respuestas que se ofrece a sí mismo?

Las preguntas tácitas que comandan y organizan una entrevista son: ¿Quién sos? ¿Por qué hacés lo que hacés? Toda explicación que la persona en cuestión pueda proveer a su desdichado entrevistado, será fantasmática. Si nos gusta leer entrevistas es porque nos apetece alimentarnos de fantasmas.

Si la entrevista es el género que escenifica las limitaciones propias de todo intento de narración de una verdad, el *más allá del periodismo* y más específicamente, el *más allá de la entrevista*, es posible a través de una reconstrucción de lo dicho por el entrevistado haciendo uso de licencias ficcionales.

María Moreno es una escritora argentina que en varias oportunidades ha mencionado su cercanía con el psicoanálisis. Dice Moreno en una entrevista:

*“Los mejoro sin inventar: agregando un final que caía de su peso, un final cantado de acuerdo a la misma lógica de lo que estaban diciendo, pero que no dijeron. Les atribuyo detalles insignificantes, que ni ellos mismos reconocen, pero que aceptan porque quedan bien”.*⁷⁰

El fracaso de la narrativización del yo puede ser explicado por el **desconocimiento yoico** que, como veremos a continuación, es la expresión de los límites a los que está sujeto el yo.

En su segunda teoría del aparato psíquico desarrollada en 1920, Sigmund Freud distingue al yo del ello y el superyó y ubica al yo en una relación de servidumbre respecto a la libido del ello y la severidad del superyó. Esto supone una serie de consecuencias:

- a. el yo es solo una parte del aparato psíquico.
- b. el yo se circunscribe al papel de mediador de las exigencias del ello y del superyó, con la consecuente pérdida de autonomía que esto le acarrea.

⁷⁰ Moreno, M. <http://www.gacemail.com.ar/notas.php?idnota=4988>

- c. La pérdida de autonomía redonda en que el yo, lejos de expresar la conciencia de un individuo, exprese su inconsciente.

“Hemos hallado en el yo mismo algo que es también inconsciente, que se comporta exactamente como lo reprimido, vale decir, exterioriza efectos intensos sin devenir a su vez consciente, y se necesita de un trabajo particular para hacerlo consciente.”⁷¹

En su lectura de Freud, a la ilusión del yo consciente y unificado, Jacques Lacan contrapone el sujeto dividido. Los modos clásicos de expresar la división del sujeto, son a partir de las rupturas que provocan el inconsciente y el deseo:

- a) el sujeto está dividido por el deseo.
- b) El sujeto está dividido por el inconsciente.

Respecto al inconsciente, dice Freud (tal vez en una de sus expresiones más difundidas) que el descubrimiento del inconsciente supone, para las personas, una herida narcisista producto del triste descubrimiento de no ser uno el que manda en su propia casa⁷².

El deseo, en tanto, tiene dos características centrales: nunca se colma y es inconsciente. El hecho de que nunca se colme supone que no existe objeto que pueda satisfacer esa pulsión, lo cual vuelve al deseo metonímico. El hecho de que sea inconsciente supone descreer de todo aquello que una persona pueda decir acerca del deseo. Entonces las formulas *“yo deseo casarme” “yo deseo viajar” “yo deseo dormir”*, a pesar de lo que indican sus enunciados, no provienen del *yo, que es inconsciente*: emergen de la conciencia y expresan, en verdad, anhelos. El deseo es inconsciente, y por la tanto es inarticulable⁷³.

Las nociones de narrativización del yo (Stuart Hall, Estudios Culturales) y de fantasma (Jacques Lacan, escuela francesa de psicoanálisis) ponen en el centro de la escena la utilidad que representan las ficciones para un sujeto en la medida que

⁷¹ Freud, S. El yo y el ello. En: Obras completas, Tomo XIX, Amorrortu, Buenos Aires, 1992, pág 19.

⁷² Dirá, en verdad, la tercera herida narcisista. Las otras dos son: “La tierra no es el centro del universo” y “El hombre no es más que otro animal”.

⁷³ El deseo es, en términos técnicos, el deseo del Otro. Esto, según como se lea, puede suponer a) Que deseamos lo que desea el Otro b) Que deseamos que el Otro nos desee c) Que lo que sea desea es, en definitiva, un deseo. Deseamos desear, lo cual excluye a los objetos y pone en escena la metonimia.

permiten una narración allí donde lo real se presenta enmudecido. Las ficciones constituyen el territorio en el que el mito individual se pone en escena.

Toda pregunta apunta a una respuesta, que como tal, no está exenta de la ficción, y que como tal, tiene un núcleo de goce. Si seguimos a Lacan con aquello de que *“uno nunca está tan sólido en su ser como cuando uno no piensa”*⁷⁴, la encrucijada trasciende la ilusión neurótica de acceder a un seco de goce: el goce que no sirve para nada está anudado, fantasma mediante, a nuestro pensar y a nuestro decir.

¿Qué implicancias tiene la imposibilidad de un decir y un pensar por fuera de la ficción? En la medida que para el psicoanálisis la comunicación está regida por el significante (y no por el significado), se vuelve esencial un dispositivo analítico que opere en la escucha de esas palabras que son, por definición, más que palabras dichas a otro, palabras que serán escuchadas por quien las enuncia. Será en la instalación de ese dispositivo de escucha donde puedan construirse nuevos significados, tal vez un poco más amables. A partir de allí los pasos a dar serán otros, por la sencilla razón de que el inicio del camino estará marcado en otro lugar.

La indicación de la primera persona del cronista no requiere de la explicitación de la primera persona para hacerse presente. Muy por el contrario, ocurre con frecuencia que la claridad de una posición suele estar acompañada de la ausencia del yo a nivel del enunciado. Afortunadamente la música suele ofrecer ejemplos que desbarrancan todo atisbo de teorización.

*Desde mi punto de vista /
Jenny lo que hace está mal
(Pappo, “Sube a mi Voltaire”)*

Uno de los elementos que componen la crónica periodística y la distinguen de otros géneros, particularmente de la nota informativa, es el *yo del cronista*, es decir, la posibilidad del cronista de escribir su texto utilizando la primera persona del singular. El uso del *yo del cronista* supone posicionamiento, asunción de posturas y emisión de opiniones. Asimismo, el uso del *yo del cronista* supone, del lado del lector, la posibilidad de empatizar, acordar, discutir, irritar, y todas las sensaciones que puedan emerger del vínculo entre el yo del cronista y el yo del lector.

⁷⁴ Lacan, J. Seminario XV. El acto psicoanalítico (inédito).

Ahora bien: dada la noción de desconocimiento yoico ¿de qué elementos podría estar compuesto el yo de cronista? De la construcción literaria de un narrador ficticio.

A la hora de contar la propia historia, lo primero a advertir es que los recuerdos serán, indefectiblemente, encubridores. Esta premisa trasciende el esfuerzo que pueda hacer un sujeto por acercarse a recuerdos “verdaderos”; no existen los recuerdos verdaderos, todo recuerdo es encubridor. En palabras de Gabriel García Marquez: *“uno no es lo que ha vivido, sino lo que recuerda de lo que vivió.”* En efecto, la imagen que cada uno tiene de sí está construida con lo que ha seleccionado de las imágenes que otros le han devuelto de sí mismo. Entonces uno ha juntado lo que le parece más acorde⁷⁵.

Freud se refiere al yo como es un *cementerio de identificaciones*⁷⁶, y por tanto, constituido por los restos de los objetos perdidos. Ante la pregunta ¿Quién sos vos?, que es la pregunta que subyace a toda entrevista, un intento psicoanalítico por responderla debería remitirse a los modos cómo un sujeto es remitido por sus pares. En una entrevista radial que le realizó el periodista Eduardo Aliverti, Germán García – psicoanalista, nombrado por María Moreno como su maestro- , lo ejemplificaba así: *“Para mi padre soy su hijo el poeta. Para mi madre: sos igual a tu padre”*.⁷⁷

⁷⁵ Un ejemplo es la selección de fotos que se hace para proyectar en pantalla gigante, por ejemplo, en un casamiento. La historia personal de cada uno de los integrantes de la pareja suele prescindir de elementos conflictivos.

⁷⁶ Freud, S. El yo y el ello. En: Obras completas, Tomo XIX. Amorrortu, Buenos Aires, 1992.

⁷⁷ Precisamente, la entrevista fue realizada para un programa radial llamado “Decime quién sos vos”. Las palabras de Germán García intentan dar cuenta de la dificultad inherente al nombre del programa.

1.6 El tiempo lógico en la escritura de la crónica periodística

*El doctor dice que mucho Rock & Roll
me puede hacer mal. Yo le digo:
"gracias doctor, nos vemos la semana pasada"
(“Se fue al cielo”, Intoxicados)*

*Soy un profanador
estoy desafiando al tiempo
(“El rito”, Soda Stereo)*

*Las horas nunca pasan para mí
(“Lo que doy”, Los Ratonés Paranoicos)*

Cuadro VII

VISION	MIRADA
-----	-----
Periodismo	Más allá del periodismo
Todo	No todo (recorte)
Descripción (metonimia)	Construcción (metáfora)
	Verdad (ficción)
Hablar (blablabla)	Decir
Significado	Significante (voces)
	Significado
Afirmación / respuestas	Hipótesis /preguntas
Narrativ. del yo (ilusión) / desconoc. yoico (Explicación)	
Tiempo cronológico (trabajo de campo)	Tiempo lógico (trabajo de campo/ trabajo de escritura)

El tiempo tal como es entendido y practicado en la cultura occidental es un tiempo cronológico (continuo), lineal y unidireccional: las horas, y con ellas los días, se suceden y se dirigen hacia adelante. Todas estas cualidades podrían simbolizarse en la imagen de una flecha del tiempo; la flecha apunta, indefectiblemente, en progresión hacia un tiempo posterior. La idea del progreso se basa en una interpretación de la historia que considera al hombre caminando lentamente en una dirección definida y deseable. Nada más lejano a la concepción del tiempo que propone el psicoanálisis.

El psicoanálisis otorga al tiempo un lugar privilegiado; subvierte esta concepción cronológica del tiempo y propone un tiempo lógico que rompe con la continuidad, el progreso, la linealidad y la unidireccionalidad. Contra el sentido común que impone el tiempo cronológico (*“eso ya pasó, no se puede volver atrás”*), el psicoanálisis apuesta por el inconsciente que se rige por el tiempo lógico, que es un tiempo subjetivo basado en una conformación y un ordenamiento singular de los hechos.

El tiempo lógico opera sin prescindir del tiempo cronológico; el tiempo cronológico es una de las variables que opera en el tiempo lógico. Es decir: no hay tiempo lógico que no contemple, entre sus variables, al tiempo cronológico; es a la contemplación que el tiempo lógico debe su nombre.

Una de las modalidades que asume el tiempo lógico en el psicoanálisis es la del *après coup* (en castellano: *a posteriori*), que a diferencia del progreso o la progresión, es una lógica de la retrospección y de la relectura que posibilita una modificación de los efectos que el tiempo pasado⁷⁸ producen en el tiempo presente de un sujeto⁷⁹.

Dice María Moreno:

*“En general, no me reconozco en lo que hago, o me reconozco a destiempo, a posteriori”*⁸⁰.

El hecho de que la lectura sea a posteriori indica un desfase temporal entre causa y efecto y contempla la posibilidad de que el efecto sea distinto al esperado, lo cual supone que una de las consecuencias del *après coup* es el antideterminismo: no

⁷⁸ Freud dirá: “Lo visto y lo oído”

⁷⁹ Cuyo bienestar fue enunciado por Freud como la capacidad de amar y trabajar

⁸⁰ <http://www.losinrocks.com/libros/entrevista-a-maria-moreno#.VBCtOYGSydc>

existe, en el psicoanálisis, una causa para un efecto. El antideterminismo, a su vez, es condición para el cronista. El eje causa-consecuencia podrá ser noble para el periodismo de investigación (que se inscribe en el periodismo clásico) pero no lo es para el periodismo narrativo (que se inscribe en el *más allá del periodismo*); la excesiva significación (que se expresa con frecuencia bajo modalidades excesivamente asertivas) aplaca el misterio e impide la escritura.

La palabra *crónica* deriva de “cronos”, que en la mitología griega era el dios del tiempo. La mitología, en tanto conjunto de leyendas cuyo origen primigenio es el relato, suele ofrecer una multiplicidad de orígenes para un mismo dios o héroe. En el centro de lo múltiple se encuentra, por ejemplo, el equívoco nunca resuelto entre Cronos (Κρόνος), dios del tiempo humano y Chronos, personificación del tiempo.

La inclusión de cronos en crónica conduce a una definición posible de la crónica en tanto modalidad de escritura, como “*intento de atrapar el tiempo*”. Martín Caparrós dirá que se trata de un intento siempre fracasado.⁸¹

Así como el tiempo que opera al interior del dispositivo psicoanalítico no es el tiempo cronológico sino el tiempo lógico, de modo análogo, es el tiempo lógico el tiempo esperable en la escritura de la crónica periodística. Esto supone la necesidad de retomar la distinción enunciada en el apartado 0.5 entre trabajo de campo y escritura, de modo de ubicar al abordaje de campo tanto en el tiempo cronológico (sucesión cronológica de visiones) como en el tiempo lógico (encuentro con la mirada) y al trabajo de escritura únicamente con el tiempo lógico⁸².

Al interior del **trabajo de campo**, veremos a continuación, operan tanto las modalidades cronológicas como lógicas del tiempo.

El trabajo de campo es la instancia en la que el cronista se hace presente en el territorio que eligió como recorte. Resulta frecuente que el trabajo de campo exija la búsqueda de elementos (voces, por ejemplo) que el recorte no pudo prever; es decir que la idea de que el recorte previamente establecido coincidirá con los elementos presentes en el campo no es más que una suposición, especialmente en los casos en que el territorio es novedoso para el cronista. La búsqueda, tal como fue desarrollado en el apartado 1.1.1, responde a la lógica de la visión, y por lo tanto, del tiempo

⁸¹ Caparros, M. Op cit.

⁸² En el apartado 1.1 fue desarrollado el Aserto de certidumbre anticipada, con el fin de precisar la novedad que aporta la mirada en relación a la visión. El aserto también puede ser tomado para graficar el aporte del tiempo lógico en relación al tiempo cronológico.

cronológico, de modo que no es posible evitar, en el trabajo de campo, el orden secuencial.

Ahora bien: la imposibilidad de evitar el orden secuencial en el trabajo de campo no excluye la posibilidad del encuentro, en dicha instancia, con la mirada, es decir, con un sujeto que se divida de modo de contemplar la falta y desde allí, construir y significar una visión.

El tiempo de escritura, en cambio, es un tiempo decididamente **lógico**, dado que exige desordenar la secuencia para reconstruir un nuevo orden, al cual llamaremos orden lógico. Esto no exime a la paradoja de que ese nuevo orden que produzca la escritura pueda replicar al orden establecido por el trabajo de campo, de modo que la escritura también devenga secuencia; en todo caso, dicha secuencia resultará de un desarme del trabajo de campo y un nuevo armado que a la escritura le resulte pertinente. Ese nuevo armado, aun replicando al orden secuencial del trabajo de campo, y por el solo hecho de haber sido establecido en función de las necesidades del escrito, será, indefectiblemente, un armado lógico. De esta manera, el acto de escribir es, a un tiempo, la manera de desarmar los hechos sucesivos previamente recolectados (los hechos pasados) en función de un nuevo orden que resulte afín a las necesidades del escrito.^{83 84}

⁸³ Un ejemplo reciente y musical de la escritura como tiempo lógico puede encontrarse en el recital que brindó Luis Alberto Spinetta el 4 de diciembre del año 2009 en el estadio José Amalfitani de la Ciudad de Buenos Aires. Allí el músico ofreció un recorrido por sus canciones en un orden lógico que tomó la forma de un orden cronológico invertido: en un comienzo, sus temas como solista, luego con la banda “Los socios del desierto”, luego con “Invisible”, luego con “Pescado Rabioso” y finalmente con “Almendra”.

⁸⁴ Amén del tiempo, también el espacio tiene su dimensión lógica: “La distancia va perdiendo su espesor”, Virus, “Cuando es con vos”

**1.6.1 Producción. Crónica periodística: “La práctica del salto” (estación ferroviaria “Tierras Altas”)
Noviembre 2014**

“Pasa por la puerta de la casa de la gente que no está en su casa”.
(“El tren que pasa”, Andrés Calamaro).

Nota preliminar: El tiempo lógico en “La práctica del salto”

¿Cuándo fue que esta calle asfaltada era de tierra? ¿O acaso no es ahora que está asfaltada también una calle de tierra? ¿Cuándo estábamos mejor? ¿Cuándo la pasábamos mejor?, ¿cuando saltábamos en la tierra porque la estación no existía o ahora que el tren se detiene en la estación? El esfuerzo de establecer un orden cronológico para una serie de acontecimientos no hace más que imponer un tiempo lógico como el orden específico de la crónica periodística.

A toda esa tierra, a todo ese sol que impacta sobre la tierra, y a todo ese verde que crece con la lluvia y con el sol desde tiempos inmemoriales, en un momento dado, por una iniciativa política amparada en una necesidad demográfica, se lo llamó localidad. Y a esa localidad se la llamó Tierras Altas. Y Celia, que vive en la localidad de Tierras Altas, no entiende por qué le pusieron Tierras Altas si las tierras son medias o bajas, tan medias o bajas que cuando llueve fuerte se inunda. Pero aunque el agua se estanque, trepe hasta sus rodillas y las bolsas mal cerradas de basura merodeen el frente de su casa, tal vez por costumbre, por comodidad, o mejor, para hacerse entender, Celia seguirá llamando Tierra Altas a las tierras medias y bajas donde vive.

Celia tiene ocho hijos. Antes de morir su marido le dijo: *“comprate una casa que quede cerca de la estación”* y Celia se mudó, con sus ocho hijos, a esta casa que compró a la vuelta de la estación. Eso fue en el año 1990. Antes, unos años antes, la estación no existía, y cuando algo no existe, las historias se multiplican. Del cruce de los relatos que ofrecen el ferretero y la secretaria de la intendencia de Tierras Altas, surge un texto que dice más o menos así: (Se sugiere acompañar con una melodía animada y juguetona, puede ser *“Tierra querida”* de Astor Piazzolla)

“En un momento dado, un par de minutos después de la estación Grand Bourg, y mucho antes de la estación Tortuguitas, los muchachos saltaban del tren. Caían parados, y si había llovido hacían un surco en la tierra; y si la tierra estaba dura, amortiguaban con los tobillos. Pero las chicas no, y menos con los nenes chiquitos: ellas bajaban en Grand Bourg y caminaban. Después se encontraban con los muchachos en la casa, o peor: a mitad de camino, porque los muchachos volvían a buscarlas. Entonces la situación no le servía a nadie porque cada tanto alguno se lastimaba, todos caminaban un montón, y encima los maquinistas se exponían a problemas porque claro, para que los muchachos saltaran ellos debían aminorar la marcha del tren, y eso no se les permitía”.

Y así fue durante un buen tiempo: antes de esta franja de amarillo intenso que traza el límite previo a las vías, antes del verde, también intenso de estos cestos de basura que por cantidad y equidistancia parecen excesivos, antes de estas cámaras de seguridad que atornilladas a un lado y otro de los postes de luz, provistas de un buen zoom, podrán registrar esto que escribo, es decir, en esa época antes de ahora, los maquinistas aminoraban la marcha y los muchachos saltaban: la estación no existía pero entre los muchachos y los maquinistas la hacían existir.

La hacían existir, hasta que un día, en el ocaso de la presidencia de Raúl Alfonsín, cuando Celia no podía siquiera imaginar el trágico suceso familiar y la posterior mudanza, exactamente el sábado 9 de julio de 1988, el mismo día que Antonio Cafiero y Carlos Menem se disputaban en elecciones internas la posibilidad de representar al peronismo en elecciones generales, se inauguró una estación entre Grand Bourg y Tortuguitas, y con ella, la práctica del salto se institucionalizó. A la flamante estación, parte integrante de la línea *Belgrano Norte*, se la llamó *Kilómetro 38*, que es la distancia que existe entre el Congreso de la Nación y este punto en la Tierra.

Antes que se inaugure la estación, mucho antes que se monten la óptica, la ferretería, la panadería, la peluquería y la casa de lotería que hoy trazan una línea horizontal a un lado de la estación, antes que cimentaran el santuario de Gauchito Gil que, adornado con una botella vacía de Michel Torino, una bandera argentina y restos de cera, hoy se erige frente a la estación, antes que se instalara la salita de primeros auxilios a la que acude, del otro lado de la estación, cuando el asunto no es serio, Celia con alguno de sus hijos. Antes del asfalto, antes del cajero, sobre todo antes del

asfalto y antes del cajero, antes que una Ley provincial ordenara la desintegración del otrora Partido de General Sarmiento por considerar excesiva su extensión de 207 kilómetros cuadrados, y elevada su población de 650.000 habitantes, y antes de que esa misma Ley provincial promulgara a Malvinas Argentinas como una de las tres localidades resultantes de la desintegración, antes de todo eso, la localidad de Tierras Altas, es decir, a esa altura, unos centenares de casas con sus gallinas y sus motos, levantadas sin orden aparente sobre tierras medias y bajas, pasó a integrar el flamante Partido de Malvinas Argentinas, que primero se iba a llamar Manuel Belgrano por la coincidencia entre su terreno y el trazado de dicha línea ferroviaria, pero luego, por sugerencia del entonces Gobernador de la Provincia Eduardo Duhalde, se llamó Malvinas Argentinas

Ahora que la estación no hay que hacerla existir porque existe, hablo con Celia en la puerta de su casa; ahora que saltar del tren ya no es necesario y toda aventura se limita a sentarse al borde del andén con los pies colgados sobre la vía y procurar sacarlos a tiempo; ahora que los muchachos con las chicas y los nenes bajan, como corresponde, en la estación *Tierras Altas*, Sergio, el hijo menor de Celia, baja el volumen de un televisor que presumiblemente sintoniza un canal de noticias, se acerca a su mamá y se suma a la conversación. Sergio tiene veinticuatro años, los mismos años que lleva en esta casa. Sobre la estación, dice su mamá: que las cámaras de seguridad no sirven para nada porque cuando pasa algo resulta que no estaban funcionando; que ella, si tiene turno en Capital a las nueve y quiere llegar a horario tiene que salir de su casa un rato antes de las siete; que en el andén que va a Retiro hay baños pero que en el andén que va a Villa Rosa no y entonces cuando ella está esperando el tren para Villa Rosa y quiere ir al baño tiene que dar toda la vuelta por el paso nivel y eso es incómodo para cualquiera. Le pregunto a Celia qué hay en Villa Rosa y me dice que en Villa Rosa está su nuera. Le pregunto a Sergio, el hijo de Celia, por la estación. Me dice:

-¿La estación? Altas tierras.

Altas tierras le dice Sergio a la estación, en lugar de Tierras Altas. Y antes le decían Kilómetro 38, eso decía el cartel que aún endeble, y cuando el viento levantaba la tierra borroso, señalizaba la estación. Y antes no había cartel ni estación pero los muchachos y tal vez algunas muchachas y algunos nenes, saltaban justo

ahí, donde la tierra se hizo cemento y al cemento se le trazó una línea amarilla que en la práctica no opera como delimitación de la zona donde se debe esperar al tren.

Mientras alguien esté dispuesto a inventarse un propio sentido para las cosas habrá algo en ese asunto de nombrar que se vuelva insuficiente. Quien invierta el orden de las palabras, quien haga pie en el barro, pero también, quien promulgue leyes, sobre todo aquellas que contemplen la caducidad que la práctica propone, producirá algo nuevo, una irrupción en el lenguaje, en el mejor de los casos un salto, y como todo salto, sin garantías

3. Anexo: “Conversaciones” con Charly Garcia y Pity Álvarez

El presente anexo tiene como objetivo principal delinear un conjunto de aportes psicoanalíticos que permiten reflexionar sobre la categoría del trabajo humano a través del discurso de propuesto por dos cantantes de rock.

3.1. Viejas Locas: publicaciones

Desde los catorce años que el Moko trabaja de lo mismo: peón de descarga.

Traslada cajas, después las abre, después reparte los electrodomésticos

que hay en esas cajas: lo hace de lunes a viernes, quince horas al día,

aunque él dice que quince no, que trabaja 24 Hs. "porque dormir

también es parte del trabajo. Te despertás y sos un obrero más otra vez".

(Alejandro Seselovsky “La Argentina crónica”).

En la medida que el método psicoanalítico propone atender a los significantes en desmedro de los significados y no presumir importancia a ningún aspecto en particular, una de las preguntas que funcionará como hilo conductor del anexo, es la siguiente: ¿Cómo trasladar estas premisas al análisis de una publicación?

La noción de publicación resuena extraña al ámbito de la música, como si escribir una letra, entrelazarla con una melodía y convertirla en canción fueran actos ajenos a una puesta en común que pueda hacer público lo privado. Si adherimos a aquella enseñanza de *La Carta Robada* de Edgar Allan Poe que dice que la mejor forma de ocultar un elemento es ponerlo a la vista de todos, surge una segunda pregunta a ser respondida en el transcurso del anexo: ¿Qué cuestiones pretende ocultar un autor a la hora de publicar un texto?

Homero

Homero es el nombre que recibe una canción (una publicación) del disco *Especial*, el tercero y último editado por Viejas Locas, la banda de Cristian Pity Álvarez, en su primera etapa.

Sergio Marchi es periodista y crítico de rock. Con frecuencia sus textos dan cuenta de cercanía teórica con el psicoanálisis. Dice Marchi acerca de la banda Viejas Locas:

“No hay condena en su mirada, ni afán de denuncia, ni celebración de la marginalidad o golpes bajos (...) por instinto, encuentra el justo equilibrio”

Y agrega:

“Lo que se ve en Viejas Locas es un afán de progreso”⁸⁵

La letra de la canción *Homero*, dice así:

Cuando sale del trabajo/ Homero viene pensando/ que al bajar del colectivo/ esquivará algunos autos/ cruzará la avenida, se meterá en el barrio/ pasará dando saludos y monedas a unos vagos.

Dobla en el primer pasillo y ve que va llegando/ y un ascensor angosto lo lleva a la puerta del rancho/ Dice que está muy cansado y encima hoy no pagaron/ imposible bajarse de esta rutina y se pregunta “¿hasta cuando?”

Se hace difícil siendo obrero/ hacerse cargo del pan/ de tu esposa, tus hijos, del alquiler y algo más/ Poco disfruta sus días pensando en cómo hará/ si en ese empleo no pagan y cada vez le piden más. Qué injusticia que no se valore/ eficacia y responsabilidad/ porque él hoy se mató pensando/ y es lo mismo que uno más, Homero está cansado/ come y se quiere acostar/ vuelve a amanecer/ y entre diario y mates/ se pregunta “¿cuánto más?”.

Y es así/ la vida de un obrero es así/ la vida en el barrio es así/ y pocos son los que van a zafar.

Y es así/ aprendemos a ser felices así/ y pocos son los que van a zafar.

Homero sale del trabajo y continúa trabajando. *Bajar del colectivo, esquivar*

⁸⁵ Marchi, S. El rock perdido, de los hippies a la cultura chabona. Ed. Le monde diplomatique, Buenos Aires, 2005.

algunos autos y cruzar la avenida son, para Homero, tareas trabajosas. En ese *ir llegando* al barrio, se unen el esfuerzo físico y mental, pero también el afectivo y, finalmente, el económico, cuando da monedas a *unos vagos*. La multiplicidad de esfuerzos post-laborales parece culminar al *doblar en el primer pasillo y subirse a un ascensor angosto*. Será precisamente allí, luego de estas últimas acciones, donde se presente un desplazamiento que tiene su origen en el esfuerzo y culmina en la aparición del yo Homero, en forma de queja: *“encima hoy no pagaron”* “(...) *Y se pregunta ¿hasta cuando?*

Aquel *ir llegando* de la canción conecta, por un lado, con una noción crítica del concepto del tiempo de “trabajo neto” que propone pensarlo en un modo ampliado (Moko, el peón de descarga, trabaja las veinticuatro horas porque el tiempo destinado a dormir se vuelve parte de su trabajo) y por otro lado, con el escritor español Felix de Azúa quien inscribe al ocio en la lógica del trabajo para concluir que lo opuesto al trabajo no es el ocio sino la reflexión.⁸⁶

En varias ocasiones (entrevistas que le han realizado) Pity Álvarez ha mencionado que suele mirar la serie *Los Simpsons*; incluso ha llegado a citar a la familia de Springfield en la canción *Una Vela*, compuesta años más tarde para *Intoxicados*, banda que lideró tras la disolución de *Viejas Locas*:

“La yuta quiere allanar mi gheto/ Me buscan a mí por que no tienen huevos/ De tirotearse con esos que mueven a terceros/ Yo los invito que vengan cuando quieran/ Mirando Los Simpsons y fumando una vela”

Homero Simpson tiene la cualidad de reunir sobre su personaje dos características a priori equidistantes: la permanente satisfacción de sus deseos y el estricto cumplimiento de su rutina laboral; la pantalla lo muestra en similares proporciones tomando cerveza o mirando televisión y ejerciendo de operario en una fábrica; pareciera que en su vida hay lugar para ser, a un tiempo, empleado y patrón de sus deseos. Si bien puede intuirse que su trabajo le resulta sumamente aburrido, lo que prevalece son los recursos⁸⁷ con los que el personaje cuenta para reemplazar

⁸⁶. De Azua, F. La maldición divina. “Hemos aumentado nuestra capacidad de trabajo, porque ahora trabajamos también en nuestras horas de ocio: nuestro ocio está mucho más explotado que nuestro oficio”. En: Revista La Maga, 26 de Abril de 1995, Pág. 55.

⁸⁷ Creatividad y, ¿por qué no?, inteligencia.

el tiempo destinado al trabajo por tiempo placentero de modo de evitar un padecer de la rutina. Los constantes escamoteos en función de “trabajar menos” y “disfrutar más”, se vuelven posibles en función de dichos recursos. El reemplazo de un tiempo (de trabajo) por otro (de placer en el trabajo) opera como ancla de un nuevo interrogante: ¿Con qué margen cuenta Homero (el de la canción) para transformar su propia realidad?

La canción ofrece una pista contundente: *pocos son los que van a zafar*. La idea trae consigo un conflicto: ¿No era, acaso, Homero, uno más? ¿No se trataba precisamente de eso? Y en caso que Homero efectivamente zafe: ¿Qué hay con todo el resto? Y, finalmente, si Homero zafa: ¿Estaría resuelta la problemática que plantea la canción?

El otro lazo factible de ser vinculado con el título elegido para la canción es el del poeta Homero. La tradición sostiene que Homero era ciego y era guiado por un perro lazarillo. Esta versión se establece en un cuadro de William Adolphe⁸⁸ pero también en un juego de palabras derivado de la expresión *ho me horón*, que significa *el que no ve*.

Otra de las acepciones posibles del nombre Homero es *rehén*, que en la canción asume la forma de pregunta: ¿Hasta cuando? ¿Cuánto más?. El diccionario define al rehén como aquella persona que queda en poder de alguien como prenda o garantía mientras se llega a un acuerdo o un pacto con un tercero. Charly García, al respecto y sin ir mas lejos, incluye la palabra *rehén* en dos temas diferentes, que están separados por apenas cuatro años (“*Rehén*” del disco *Rock and Roll yo*, editado en 2003 y “*la rehén o la novia*”, del disco *Kill Gill*, editado en 2007). En el primero de los temas se presenta una situación de encierro teñida de control:

*Ey todo el mundo, sirvan al rehén/ Denle lo que pida, también denle de comer/ Cuiden sus
pastillas, tengan el control/ Nadie va a enterarse/ Si es la luna o es el sol.
No está bien y no está mal/ No está loca, tampoco es normal/ Ella es un gran rehén.
Sé a dónde fuiste, sé con quién estás/ De dónde viniste/ Y por supuesto a dónde vas.
Vas a los museos para sonreír/ Pero de esta pieza, nena/ No vas a salir.*

En el segundo de los temas se presenta, tal vez, lo contrario a un rehén; el reaseguro:

⁸⁸ Oleo de William, Adolphe Bouguereau (1874) “Homero y su lazarillo”.

Cuando el amor se va/ Viene King Kong te arrastra y sos feliz/ Cuando el amor está/ Ni lo mirás y te reís.

El poeta Homero describe una sociedad basada en el caudillaje donde las posesiones se dan, indefectiblemente, en función de lo hereditario. Cada caudillo tiene un séquito personal formado por personas que guardan un alto grado de lealtad y que a cambio disfrutaban de una serie de privilegios⁸⁹. El camino abordado nos devuelve a la pregunta por los márgenes: ¿Con qué márgenes cuenta el personaje de la canción en vistas de transformar su realidad?

Una de las condiciones para el cambio es el deseo de cambiar; la génesis de dicho deseo podrá tener su ancla en malestares que un sujeto tenga la capacidad de racionalizar o en afecciones corporales sobre las cuales nada pueda decir. Es decir: la rebelión puede venir desde la conciencia de aquello que no es justo, pero también, y sin pasar por la mente, desde un cuerpo lastimado: *“Homero está cansado; come y se quiere acostar”*. Pero bien: ¿Qué dice Pity Álvarez respecto a las intenciones de cambio de su personaje? O mejor aún: ¿Dónde focaliza las posibles soluciones? Posiblemente aquí:

“Qué injusticia que no se valore eficacia y responsabilidad, porque él hoy se mató pensando y es lo mismo que uno más”

En buena hora con la meritocracia; el asunto parecía sencillo, pero lo complejo no tiene que ser tan complicado y lo sencillo no es tampoco tan simple⁹⁰. Aquello que se suponía dicotómico (la avenida y los autos, de ellos; el barrio y el colectivo, nuestro) ya no es tal. Homero puede ir empezando a pensar en romper el cerco; será cuestión de pensar aún más (es decir, dejar de pensar). Y tener suerte, claro.

⁸⁹Descripción de la ciudad de Troya en La Ilíada.

⁹⁰La cita pertenece al psicoanalista francés Jacques Alain Miller. Miller, JA Introducción al método psicoanalítico. Buenos Aires, Paidós, 2008

3.2 La música: ese trabajo

Una de las dificultades inherentes al discurso religioso está vinculada a la posibilidad (es decir, a los recursos) con los que cuenta un sujeto de formularse preguntas. Los cuestionamientos (como las puestas en duda) están, sino contraindicadas, al menos delimitadas por respuestas que tienen la capacidad en encausarlas. Esto es: en vez de que el sujeto pueda hacerse *la buena pregunta* (en términos lacanianos), el sujeto se hace la buena pregunta en términos del sostenimiento infinito de su fé. En la canción, como hemos visto, hay dos enunciados que asumen la forma de pregunta: *¿Hasta cuándo? Y ¿Cuánto más?* Y un tercero, tal vez, un poco más disfrazado: *¿Cómo hará?* Claro que el problema se aleja de las posibles salidas cuando las preguntas son arrojadas al vacío.

El discurso religioso, a la manera de un cúmulo de afirmaciones, inserta un reloj moral al interior de cada cuerpo para el buen uso del tiempo, establece la furia contra la pereza, la vagancia y el ocio y se desarrolla principalmente en los escenarios eclesiásticos y fabriles; el trasfondo religioso que explica la sujeción a los estándares propuestos del trabajo es la promesa de la vida eterna.

Un fragmento de *Tornillo Eterno*, una canción que forma parte del primer disco de Viejas locas, dice así:

Ya es muy tarde y mi aliento se apaga/ mi cuerpo y alma es norte y sur/ y desde arriba veo tu cara/ que me llora y canta un blues.

Solo una vuelta al tornillo eterno/ fue un corto tiempo/ mucho más largo quizás/ es un tren largo y salto un asiento/ cambio de forma y vuelvo a empezar/

Y desde arriba, me da pena verme

El título de la canción puede pensarse desde la idea de una vuelta (más) de tuerca a la muerte, o lo que es lo mismo, la vida eterna. Aparece así en escena la muerte, figurada a partir de su propio aliento que se apaga y la separación del cuerpo y el alma. Y con la muerte, la eternidad. Desde allí (desde el más allá) Pity puede ver una cara (en verdad, *“tu cara”*). Finalmente, cambia el destinatario: Pity se dirige a Pity. Disociado, atento a su propia escena, adquiere la capacidad de verse a sí mismo, y le *da pena verse*.

Cuando Pity Álvarez asume la voz de *Homero*, exclama la injusticia que supone no valorar eficacia y responsabilidad. Es una voz resignada a los límites y las escencias establecidas y que incluso, parece pretender profundizar el modelo. Dice Michel Foucault que para que los hombres sean efectivamente colocados en el trabajo y ligados a él, es necesaria una operación o una serie de operaciones complejas; Foucault busca desestructurar una serie de ideas que se presentan como naturales, establecidas e inamovibles, precisándolas como construcciones modernas y dependientes de una síntesis operada por un poder político.⁹¹

Los aspectos del operacionalismo son también retomados por Marcuse, quien realiza una particular aproximación a la temática del trabajo humano. El autor presenta identificaciones que aparecen como aspectos del operacionalismo y que reaparecen como rasgos del discurso en el comportamiento social.

Marcuse sostiene que el rasgo distintivo del operacionalismo reside en la tendencia lingüística a considerar los nombres de las cosas como si fueran indicativos al mismo tiempo de su manera de funcionar y los nombres de las propiedades y procesos como símbolos del aparato empleado para descubrirlos o producirlos.

En el universo del discurso los opuestos se reconcilian, al tiempo que la unificación de los opuestos caracteriza el estilo comercial y político. El universo del discurso se cierra a cualquier otro discurso que no se desarrolle en sus propios términos; a efectos de la temática planteada, el cierre del universo del discurso cobra relevancia en un marco de sujeción total del hombre al aparato productivo.

El universo del discurso define lo que es verdadero y falso, correcto y equivocado y no deja tiempo ni espacio para una discusión que proyecte alternativas capaces de provocar una ruptura.

*“Muchos hechos constitutivos –y yo creo que determinantes- permanecen fuera del alcance del concepto operacional. (...) Aquello que es no puede ser verdad”.*⁹²

Finalmente, es posible vincular a Marcuse con la categoría de **espectro**, que supone a los sujetos como administradores de cosas impuestas. Marcuse da cuenta de una sujeción total del hombre al aparato productivo, en tanto que la idea de espectro establece que el sujeto no puede hacer nada... más que escoger;

⁹¹Foucault, M. “La verdad y las formas jurídicas”. Ed. Gedisa. Barcelona, 1996, Pág. 144.

⁹²Marcuse, H. “El cierre del universo del discurso”. En: El hombre unidimensional. Editorial Ariel, Barcelona, 2007.

condenado a escoger dentro de un mundo al que no hay alternativa, el sujeto vive y se debate en las prisiones de lo posible. La obviedad no tiene resquicios y encierra en una única y férrea alternativa: o sumarse al asentimiento mudo del posibilismo, o ubicarse en el lugar del necio, incapaz de ver lo que se impone por sí mismo.

En este estado de situación priman las ideas de utilidad, racionalidad y regularidad. Ante un mundo desencantado, los criterios racionalistas ganan lugar. Los objetos deben ser útiles y los sujetos debemos ser útiles para la sociedad. La regularidad y la mensurabilidad aparecen como valores y el reloj transforma la experiencia del tiempo.

Cambiar de forma y volver a empezar – ese objeto tanpreciado⁹³-, vuelve a indicar la ilusión o certeza del cambio personal que acabe con el posibilismo (*la vida del obrero es así*) y habilite, en este caso, a modificar las condiciones de existencia del trabajador, pero a su vez, vuelva a inhabilitar la posibilidad de un cambio integrador que logre desligarse de las condiciones y recursos con los que cada persona cuenta, para pasar a pensar en elementos aún no inventados que amplíen el espectro de lo político. Más no sea a través de una canción.

⁹³ Cuyo prisma podría ser: “En todo retorno un cambio nacerá”, Spinetta, LA. “Asilo en tu corazón”