



## **Bosquejo de un mapa sobre lo inefable**

**o un estudio sobre el tópico de la muerte a partir de creaciones literarias  
del Uruguay de los siglos XIX y XX**

**Trabajo Final de Grado**  
(ensayo académico)

**Sebastián Cousté**  
**4.215.353-6**

Tutora: Cecilia Blezio Ducret  
Revisor: Andrés Granese Bortolini

## Inicio o Nacimiento

Un día, cuando los días no tenían nombre ni el tiempo tenía fechas, un amanecer cualquiera en los millones de años en los que los átomos del sol se fusionaban incansablemente, un animal semierguido entendió que no estaría siempre parado sobre aquel suelo como lo estaba en ese momento. Desde entonces, la presencia de ese futuro ineludible sigue las huellas de cualquier ser humano, desde la más humilde lavandera que mojó sus manos en el río para quitar cualquier mácula de las telas de algún señor feudal, hasta la última estrella pop alabada por miles de voces en su reciente concierto. Ya estuvieran refugiados en grandes castillos o endeble chozas, fueran grandes eruditos o poco letrados, la inmensa mayoría de los seres humanos que han vivido en este mundo conocen en algún sentido, consciente o inconscientemente, su propia mortalidad. En palabras de Ernest Becker (1973),

Podríamos denominar existencial esta paradoja: de la individualidad dentro de la finitud. La persona posee una identidad simbólica que la separa tajantemente de la naturaleza. Es un “yo” simbólico, una creatura con un nombre y una historia vital. Es una creadora [*sic*] con una mente que se eleva para hacer conjeturas sobre los átomos y el infinito [...] Sin embargo, como también conocían los sabios orientales, el ser humano es a la vez gusano y alimento para los gusanos. He aquí la paradoja: está fuera y asimismo irremediabilmente dentro de la naturaleza (p. 55).

En esta línea de pensamiento, esta cualidad dual es la que insufla de complejidad la psiquis humana, dotándola de una tendencia hacia la necesidad de negar el vínculo con la naturaleza, lo terreno y la mortalidad. El autor continúa desarrollando estas ideas sobre el ser humano en el siguiente fragmento:

Es ambivalente; se eleva a las estrellas, pero se aloja en un cuerpo con un corazón que bombea, un cuerpo que jadea para aspirar aire, que en tiempos ocupó un lugar entre los peces y que aún lleva en sí los restos de agallas que lo prueban. Su cuerpo es una cubierta carnosa ajena a él en muchos sentidos, de los que los más extraños y repugnantes son los de que padece dolencias, sangra, se deteriora y muere. El ser humano se encuentra literalmente partido en dos: tiene conciencia de su propia y magnífica unicidad, en cuanto destaca en la naturaleza con majestad catedralicia y, no obstante, volverá a la tierra cuando lo entierren a unos pocos metros para sordo y mudo y desaparecer

para siempre. Se encuentra en un conflicto aterrador con el que tiene que convivir (Becker, 1973, p. 56).

Por estos motivos, la negación no es lineal y simple sino que halla en la historia humana distintos caminos, esquinas y recovecos. Aun en el presente, con el vasto cúmulo de literatura al respecto, la negación está arraigada en nuestra vida cotidiana. Un ejemplo evidente es todo lo que ha desencadenado la inusitada pandemia de Covid-19: prácticamente todos los que no habían tenido algún tipo de contacto cercano con la muerte tuvieron que, al menos, escucharla o leerla varias veces a la semana en los medios de comunicación. Pero mucho más importante es cómo su presencia deambulaba incorpórea por las calles, sin mucha lógica o sentido en el cual pudiéramos capturarla para establecer algún tipo de control. Especialmente en los inicios de la pandemia, la forma propagación del virus y sus consecuencias parecían azarosas, casi caprichosas y, aunque poco a poco fuimos tomando algunas medidas sanitarias, a veces tenían más sentido como ritual que por su probada efectividad. De esta forma fuimos enfrentados a nuestra vulnerabilidad y despojados de parte de nuestra omnipotencia humana. No se trataba de la mera mención de la muerte sino de su cercanía, su proximidad. Nos vimos obligados a dejar de negar su presencia y, por tanto, sus significaciones para nuestra vida, quienes ya habíamos tomado contacto con ella y también quienes no. La muerte no es inefable, efectivamente tenemos palabras para nombrarla; lo inefable, lo innombrable, lo impronunciable es el terreno donde la muerte se encuentra con nosotros. El territorio de la ambigüedad, del ser humano como símbolo complejo, de las afectaciones que conlleva pensar en ella. Un territorio donde lo multidimensional es necesario, porque los otros son nosotros, la muerte ajena es también la nuestra, el afuera está también adentro y el futuro es también presente; donde lo paradójico, contradictorio, dual, tiene sentido, aunque, frecuentemente, no es el sentido de la lógica.

No basta entonces con tomar el tema de una forma tradicional: hay que aproximarse a las fronteras, a lo múltiple; intentar sortear las resistencias para producir una potencia. La potencia no está en lo estricto de los enunciados, en su función de transmitir información, datos; sino en desbordar de afectación la producción de este ensayo, en la capacidad de establecer nexos semánticos o posibilitar el surgimiento de sensaciones o sentidos que estén vinculados también a lo propio. Y establecer en este agenciamiento hermenéutico procesos que se extiendan más allá del texto, haciendo un lazo con el lector. Por tanto, este trabajo es sobre las fronteras, sobre los bordes del territorio, sobre lo impronunciable. De este modo, escoge en su esencia un carácter cartográfico, una búsqueda por desplegar y trazar las líneas de un mapa,

como los mapas que se dibujan sobre acetato, que son translúcidos y se superponen unos sobre otros porque narran el mismo espacio pero en diferentes dimensiones. Son como pliegues que se doblan sobre sí mismos, no son excluyentes ni contradictorios, conforman estratos y sustratos de una multiplicidad de potencias. Estas nociones de la cartografía tienen su fundamento en las conceptualizaciones que derivan de las características del rizoma (Deleuze y Guattari, 2006). El rizoma como concepto epistémico difiere sustancialmente de la forma arbórea, donde encontramos un arriba y un abajo y una estratificación a seguir; no tiene un punto de partida dado ni un final previsto, sino que se construye en su recorrido. El trazado de estas líneas es el mapeo del rizoma, orientado a una composición conectiva:

El cartógrafo se envuelve en las fuerzas del territorio y las sigue. ¿Qué líneas seguir, hasta dónde continuarlas, cuándo se cortan? Estas son las preguntas para hacerse dentro de un rizoma y en la construcción de una cartografía. Pero que el mapa no pueda ser independiente del sujeto que lo traza no instala un subjetivismo. Pues no hay sujeto, en el sentido de que el sujeto en cuestión se torna una fuerza más del territorio, productora del mismo. Pero en tanto fuerza, porque un sujeto es también el punto de estabilización que permite señalarlo como tal. La cartografía irá entonces tras las fuerzas que habitan ese territorio. Las cuales nos son interiores al mismo. Todo rizoma está en conexión con un afuera que lo atraviesa. La cartografía no se pregunta entonces por la esencia de algo (¿qué es?) sino por su funcionamiento (¿con qué conecta, con qué hace máquina?) (Rey y Granese, 2019, p. 286).

Sin embargo, este juego en la frontera deberá mantener el límite de lo académicamente estipulado, lo que representa un desafío. Además, esta propuesta de elaboración es especialmente sensible a la implicación de quien escribe y, por tanto, debido a la etapa de desarrollo personal de la producción escrita y al conocimiento académico sobre los temas a abordar, este mapa será un bosquejo, unas líneas iniciales de aproximación sobre una temática que seguramente volverá a ser abordada con mayor experticia.

La escritura será el territorio privilegiado para desplegar estos trazos. Una escritura de particulares características, al menos un intento, donde las materias puedan hacer amalgama, música, movimiento; llevar lo inefable al ámbito de la creación, el silencio unirse al ruido, la quietud translucir un movimiento, haciendo nexos entre territorios disímiles, agenciamiento, puesto que la muerte parece tan

opuesta a la vida y al pensamiento. No se trata de la escritura como mero espacio de registro de lo investigado, sino que es en sí misma una parte del campo:

El último campo de investigación es este: la escritura. Es un encuentro de materias diferentes, que afectan de manera diferente y que se conjugan en este espacio y momento para producir un agenciamiento maquínico y enunciativo, en fin, agenciamiento. Y que este agenciamiento se produce básicamente a través de afectaciones de quien escribe, este Yo que de alguna manera también es agenciamiento de todas esas instancias, de todos esos encuentros, afectado en su momento por ellos. En definitiva, y más que yo, singularidad (Rey, 2015, p. 113).

No es cualquier escritura la que podría ayudarnos, sino unas *aladas palabras*, en el sentido de la fórmula homérica *epea pteroenta* (Vélez Upegui, 2018, p. 34), que se puede interpretar también como palabras con alas o emplumadas y que se relaciona a un empleo específico del lenguaje y a los inicios de la poética clásica. Estos inicios son relevantes porque marcan tanto una producción poética como una reflexión sobre lo poético, y es en esta dinámica que se encamina este trabajo: creación a la vez que reflexión, en sintonía a la misma dualidad con la que los seres humanos encarnamos nuestra capacidad creadora, acotada por los límites que la mortalidad nos impone. Por tanto, es una escritura, pensando desde la perspectiva de Jakobson (1984), asentada sobre su función poética, tomando la teoría del autor que establece distintas funciones de la comunicación verbal dependiendo de la dominancia de los factores que participan en ella<sup>1</sup>. En el caso de la función poética, el predominio está puesto en el mensaje; habitualmente se menciona que para esta función el mensaje es un fin en sí mismo, aunque:

La función poética no es la única función del arte verbal, sino solo su función dominante, determinante, mientras que en todas las demás actividades verbales actúa como constitutivo subsidiario, accesorio. Esta función, al promover la patentización de los signos, profundiza la dicotomía fundamental de signos y objetos (Jakobson, 1984, p. 358).

Si pensamos en esta dicotomía, en la separación de lo que aparentemente está unido de forma inseparable, podemos intentar encontrar nuevas conexiones. Recorrer,

---

<sup>1</sup> Estos factores son seis: contexto, hablante, oyente, código, contacto y mensaje (Jakobson, 1984, p. 357).

por tanto, sentidos nuevos, que pueden resultar inusitados. De este modo, la escritura, la forma y el contenido están íntimamente relacionados. Las metáforas y metonimias, los recursos poéticos y retóricos son partes relevantes, no son elementos estéticos superfluos. Lo poético como el otro lado de ese territorio inefable, como intento de ponerle palabras a algo que se resiste a ser nominado, servirá de coordenada de ingreso a ese terreno, a veces árido, a veces inhóspito.

No seremos nosotros los que intentemos nominar la muerte, pero tomaremos las palabras de otros para entrar en la madriguera. Los versos de poetas serán nuestro modo de ingreso a ese terreno que no es preexistente sino que es manifestado en el acto de la propia escritura y, en nuestro caso, en la enunciación poética, tal como nos propone Fleitas:

La poesía es pues un rescatar, un arrancar, un sacar a la luz, un hacer presente mediante la palabra el ser de algo, sosteniéndolo y ordenándolo mediante ritmo. Y esta función de lo poético es continua, en tanto el destino de la palabra es su ausencia: su no-ser. Poiesis es re-creación continuada por el fundamento mismo de su esencia, como “causa que pasa algo del no-ser al ser”. [...] Tensión fundamental entre el ser y el no-ser, pero que no es una mera oposición, sino un emerger al ser por vía de la palabra y por ende manifestación respecto de lo no-manifestado (Fleitas, 2009, s/p).

De este modo nos acercamos al terreno como si de un juego creativo se tratase para así sortear, al menos, algunas defensas, como si la poética fuera nuestro juego de adultos o como si nuestros versos fueran sueños diurnos (Freud, 1976). Encontrar y encontrarnos, desbordantes de simbolismo, de sentidos que nosotros mismos desconocemos y que tiempo después releeremos con nuevas aproximaciones. Somos en parte esos versos que esbozamos, porque hablan de nosotros como los juegos que representábamos cuando éramos niños. Tal como nos expresa Freud:

Ahora bien: el poeta hace lo mismo que el niño que juega: crea un mundo fantástico y lo toma muy en serio; esto es, se siente íntimamente ligado a él, aunque sin dejar de diferenciarlo de la realidad. Pero de esta irrealidad del mundo poético nacen consecuencias muy importantes para la técnica artística, pues mucho de lo que, siendo real, no podría procurar placer ninguno puede procurarlo como juego de la fantasía, y muchas emociones penosas en sí

mismas pueden convertirse en una fuente de placer para el auditorio del poeta (Freud, 1976, p. 128).

Por último, para dar forma a este camino que elegimos transitar, dentro de ese juego es importante asumir una actitud moribunda: de aceptación de la muerte, de entendimiento de la impermanencia propia pero, más importante, de la impermanencia del texto, la de las palabras escritas y los sentidos pronunciados, que se unen y se disgregan según amaina el viento o arrecian las horas. Las palabras escritas pueden quedar capturadas en tinta o digitalizadas en algún disco duro, podríamos pensar que son casi eternas, pero sus sentidos son un remanente, apenas, de lo que fue escrito. Son una corriente eléctrica en una sinapsis que luego desaparece y que aunque surjan nuevamente siendo leídas en otros cuerpos, no son las mismas palabras, sino que pertenecen a otros enjambres. Es la asunción de la muerte de los sentidos últimos y la apreciación de la inmanencia. Son, al menos, intenciones, esperanzas, fuerzas depositadas en el texto. ¿Dónde llevarán estos trazos, voluntades, dibujos, caminos, metáforas o palabras? Es el ensayo en sí mismo: la forma es el contenido.

En síntesis, el propósito de este ensayo es recorrer de modo cartográfico el territorio donde lo inefable de la muerte se conjuga, desbordar el eje de los sentidos lógicos para entrar en el de los sentidos múltiples, de lo simbólico, observar las afectaciones que se producen en el proceso de la escritura, apelando para ello a lo poético y lúdico. En el fondo quizás translucen algunas preguntas, pero pronunciarlas sería marcar un camino mucho más acotado, entrar en el terreno de lo nominado. Es preferible bordearlas, dibujarlas por aproximación. Se trata de un ensayo que pretende asumirse, por tanto, como cartográfico, poético, lúdico y moribundo.

### **Nuestra muerte o Infancia**

Mi interés principal en el presente ensayo era aproximarme a las implicaciones de la muerte en tanto constitución de la especie humana, no tanto sobre el proceso de duelo en lo singular del psiquismo de cada individuo. Pero comprendí rápidamente que para aproximarme a algo tan abstracto era necesario ingresar por algún sitio en particular. En esta búsqueda inicial también pretendí escapar a algunos autores, pero se me presentaban ineludiblemente referenciándose unos a otros. Es así que en principio tome *El hombre ante la muerte*, de Ariès (1983), que me llevó a *La negación de la muerte*, de Becker (1973), y ambos ineludiblemente me llevaron a *Duelo y melancolía*, de Freud (1917). Por otro lado, más tarde, *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*, de Allouch (2011) se sumó como insumo al proceso de escritura, y en

él también me encontré siendo guiado hacia el texto de Freud. Freud era como una fuerza centrífuga de la que no podía escapar. Por tanto, en lugar de intentar huir de él, accedí a tomarlo, al fin y al cabo era un emergente del campo.

Sin embargo, un sábado de mucho calor, a eso de las cuatro de la tarde, revisando la primera parte de este ensayo, donde expongo cómo la escritura puede resultarnos útil para trabajar sobre la muerte, cómo podemos utilizar la poética como forma de aproximación al territorio, se me ocurrió también, evidentemente, que las palabras y los textos pueden resultar una defensa, tanto o más ardua de sortear que aquella que se impone por medio de la negación o evitación del tema. Con esta idea en la cabeza es que me encaminé al Cementerio Central: quería poner el cuerpo en territorio, aproximarme a lo tangible, más allá de las palabras que hacía meses se estaban construyendo dentro de mí. Era parte también de ese mapeo del territorio que incluía mis sensaciones e implicaciones como sustanciales para el ensayo.

Aunque la muerte está presente en nuestra vida cotidiana, pienso que por excelencia el cementerio es el lugar que le hemos dado social y territorialmente. No es casualidad que sea un espacio al que la gente no va, más que para velar a sus deudos. En la actualidad no forma parte de nuestra vida social habitual. Y aunque esto podría parecer lo normal, sabemos que lo normal no es más que un constructo social, que podríamos tener otros vínculos con la muerte si formáramos parte de otra cultura. Es así que en esta instancia hay unas líneas de mapa que tratan sobre nuestra muerte, sobre las construcciones sociales que realizamos sobre la muerte, lo colectivizado del morir. En tanto, si bien es un hecho particular y singular, compartimos la mortalidad, el mismo horizonte y las representaciones sobre ello.

Explorando mis sensaciones previas al entrar al cementerio observo que hay una disposición a experimentar algo incómodo o negativo. Sin embargo, a medida que voy recorriendo los espacios, ese imaginario empieza a dejar lugar a lo concreto. Aquellas representaciones y construcciones en torno al cementerio estaban cargadas de fantasmas, de lo literario y cinematográfico, del terror en tanto construcción narrativa y estética. En este sentido, el cementerio no es la muerte en sí misma, es una representación territorial y simbólica de ella. Es el espacio público donde se conjura nuestro imaginario, un imaginario que no es homogéneo sino diverso y está conformado por capas de distintas tradiciones culturales, hijas e hijos de diferentes tiempos históricos.

Philippe Ariès (1983), en el mencionado libro *El hombre ante la muerte*, realiza un recorrido por estas representaciones desde la Edad Media a partir de producciones literarias como *La chanson de Roland* hasta creaciones más cercanas a nuestro tiempo, como la obra de Tolstoi. Establece un vínculo entre el arte literario, los ritos



funerarios y las ideas sobre el morir; y, por consiguiente, desarrolla la transformación de la relación de los seres humanos con la muerte a lo largo de la historia. Estos cambios de paradigma y sentido quedan evidenciados en el arte pero también en el desarrollo de la ciudad y los cementerios, como buenos representantes de un imaginario social compartido.

En la Edad Media, nos dirá Ariès (1983), que con el crecimiento del cristianismo, las antiguas creencias paganas, dejaron lugar a la muerte domesticada, que consistía en una presencia cotidiana de la muerte, cercana, formando parte del proyecto vital de una persona. En tanto, se creía que la muerte era anunciada, cada quien sabía cuándo su momento de morir iba a llegar; por esto mismo, la peor muerte era aquella que se presentaba imprevisible. Desde la impronta cristiana la muerte había sido vencida por Jesucristo y, por tanto, la extinción del cuerpo era una entrada a la vida eterna. Por otro lado, estos muertos debían ser sacramento enterrados, para el día del juicio final poder resucitar. A consecuencia de esta idea de cuidar la sacralidad de los cuerpos, se comenzó a enterrarlos en el espacio de la basílica, especialmente a aquellos que eran santos o mártires. Con el tiempo, estar enterrado cerca de uno de estos cuerpos comenzó a ser también provechoso para las beatitudes eternas de aquellos que no poseían esos títulos. En palabras de Ariès:

Llega un momento en que la distinción entre el suburbio, donde se enterraba desde tiempos inmemoriales, y la ciudad, siempre prohibida a las sepulturas, desapareció. El desarrollo de nuevos barrios alrededor de la basílica cementerial testimoniaba un gran cambio, los muertos, sus primeros ocupantes, no habían impedido a los vivos instalarse a su lado (Ariès, 1983, p. 38).

Mientras tanto, yo, a cada paso, en mi recorrido por el cementerio, voy descubriendo una iconografía que se despliega como un viaje en el tiempo. Mucho del arte expuesto tiene que ver con lo religioso, los elementos católicos clásicos son los más evidentes, pero también hay otros de los que no logro identificar un origen. Los tamaños de las tumbas son muy disímiles, algunas se alzan como imponentes bloques de mármol, mientras otras mantienen una humildad ascética. También se evidencian algunos elementos de las vidas que aquellos hombres y mujeres tuvieron: su posición económica, su prestigio social o su soledad al momento de morir.

Voy prestando especial atención a los epitafios, a las palabras y textos que otros dejaron en ese espacio público para recordar a alguien. A mitad de uno de los caminos, rompiendo un poco con la lógica con la que se habían ido distribuyendo los

panteones, sobre un bloque de mármol, una figura translúcida y etérea mueve su mano y llama mi atención. En sepulcral silencio me indica el camino y me señala una inscripción, al acercarme puedo apreciar unos versos sobre la piedra bastante largos en comparación al resto de los que se podían encontrar en otras tumbas:

ÁLZATE OH SOL  
DE ORIENTE !  
ESPARCE TU LUZ  
VIVIFICANTE SOBRE LA  
TUMBA DEL HÉROE,  
ALÚMBRALA Y MUESTRA  
AL MUNDO SUS HUESOS  
DESCANSANDO SOBRE EL  
LAUREL de las BATALLAS.  
(tumba de Bernabé Rivera, 1832)

Estos versos pertenecen a la tumba de Bernabé Rivera, quien falleció en 1832. Nos habla de otro tiempo, de otro morir. Sin embargo, podemos recoger algunos elementos, que tienen que ver especialmente con lo colectivo. Ya que no se trata de una muerte cualquiera, sino la muerte de un “héroe”. Es posible vislumbrar, entonces, una figura que atraviesa los tiempos desde la Edad Media hasta la muerte de Bernabé Rivera y, seguramente, hasta nuestro tiempo: el héroe. Aquel que es considerado héroe no es el mismo en cada época, pero podemos decir que hay una figura que encarna los ideales de su tiempo y es considerado como tal. Y en relación a la muerte, por tanto, no todos los muertos valen lo mismo, hay algunos *morires* que en la mirada colectiva tienen otro valor, otro peso simbólico. Así como las tumbas de los santos eran lugares de peregrinaje y alrededor de ellos se fueron construyendo cementerios y enclaves de fe, también otros héroes encarnan ritos colectivos muy significativos para comprender nuestra relación con la muerte. A pesar de estar hablando de distintos tiempos históricos, hay líneas que conectan la actitud humana frente al morir. Hay dimensiones, tal como expresaba en el inicio del ensayo, que se van desplegando unas sobre otras y hacen máquina con otros tiempos y otras culturas. Parecen hablar de algo esencialmente humano, si es que tal cosa existe.

Resulta interesante pensar la importancia del arte para la psicología; especialmente la literatura ha sido utilizada incontables veces para ejemplificar conceptos o para desarrollar ideas. Hay, por ejemplo, una intrincada vinculación entre la literatura y Freud; Allouch (2011, p. 28) lo menciona claramente: “Los textos de

Freud son muestras de un estilo; su registro es esencialmente literario". Tanto en los contenidos que se referencian, como en las formas en las que Freud escribe, es decir, las formas de su discurso, se evidencia esta característica; dirá también Allouch sobre el autor, que "Freud transforma a su lector en un héroe de la tragedia griega" (Allouch, 2011, p. 29). En el mismo sentido, también aquí presentamos a Ariès (1983) realizando un trabajo sobre la muerte y el arte, especialmente el literario, y veremos también a Allouch (2011), en *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*, tomar un camino muy similar.

Quizás por esta razón, las conexiones entre literatura y psicología se producen con facilidad. Podríamos seguir, por ejemplo, la de los orígenes occidentales de la poética, si pensamos en el surgimiento de la poesía épica en la Grecia de los siglos VIII y VII aC y cómo esta hacía referencia también a los héroes. Además de su asociación con lo místico y lo ritual, con un carácter más público que el que la modernidad ha heredado a nuestro tiempo, "La poesía, tanto colectiva como ritual, era una expresión de sentimientos y fuerzas más sociales que de sentimientos personales" (Tatarkiewicz, 1989, p. 27). El héroe se alzaba como una representación social del proyecto ético-político de la cultura griega; era, asimismo, humano y mortal, y, también, semidiós y casi inmortal. ¿No simboliza esta ambigüedad la paradoja existencial que planteáramos al inicio? Aun en este salto de tiempo, aquel héroe y este héroe continúan siendo, cada uno para su época, una representación de ideales. Un símbolo del proyecto humano de cada tiempo. En la elegía a Bernabé que hemos transcrito encontramos elementos clásicos, de la muerte como representación de lo oscuro o sombrío, encarnado principalmente por el arte macabro de los huesos, y del triunfo del héroe sobre ella, a través de la presencia de la luz. En este caso la luz ingresa mediante el sol, que al mismo tiempo es un elemento de carácter patriótico y nacional, por tanto, ese triunfo del héroe, encarnado también en el laurel, está dado por su sacrificio por la patria.

El heroísmo, nos va decir Becker (1973), es fundamental en la condición humana frente a la muerte. Los motivos que impulsan a los héroes son diferentes, se transforman como las tumbas en el cementerio, sus formas cambian, su iconografía se modifica; pero, detrás, el movimiento surge de un lugar en común: vencer a la muerte. El heroísmo como *causa-sui* va a oficiar de protector frente al terror de la muerte, va edificar una defensa de sentido que no está completamente bajo nuestro control sino que, por el contrario, oficia en conjunto con la negación y la represión:

El proyecto *causa-sui* es una pretensión de que uno es invulnerable porque está protegido por el poder de los otros y de la cultura, de que uno es

importante en la naturaleza y que puede hacer algo para cambiar el mundo. Pero en el fondo del proyecto *causa-sui* está la voz que susurra la posible verdad: que la vida humana puede que no sea más que un absurdo interludio dentro de un drama vicioso de carne y hueso que denominamos evolución... (Becker, 1973, p. 275).

La poética, y el arte en general parecen terrenos ideales para desagotar el conflicto innato de la mortalidad. Sin embargo, Becker (1973) nos va a prevenir de la posibilidad negadora del arte, un poco en resonancia con mis primeros pensamientos al inicio de este capítulo sobre cómo las palabras pueden edificarse también como una defensa o negación. El arte o el artista, el poema o el poeta, la estrella pop y el *influencer* pueden ocupar el lugar de otro proyecto *causa-sui*, es decir, transformarse en un proyecto heroico. La ambigüedad y la negación humana se manifiestan colectivamente en el arte, especialmente en aquellos que contienen una capacidad para mantener un misterio, no volverse necesariamente explicativos y, al mismo tiempo, vehicular las emociones angustiosas o incómodas de la tensión subyacente. Entonces, "Todo se reduce a esto: la obra de arte es un intento del artista de justificar su heroísmo con objetividad en la creación concreta. Es el testimonio de su carácter totalmente exclusivo y su trascendencia heroica" (Becker, 1973, p. 253).

¿Cuál sería el proyecto heroico de nuestro tiempo? Si realizamos el mismo ejercicio y atendemos a cuál es la relación actual con la muerte, fácilmente podemos aproximarnos al héroe contemporáneo. Ariès (1983) nos va a decir que estamos ante lo que él denomina la muerte invertida y Bacci (2010) va tomar este concepto para leerlo en las claves de la hipermodernidad. ¿Cuáles serían, entonces, los valores de éxito de vida de la hipermodernidad que asegurarían ese lugar en la inmortalidad? Pienso particularmente que en este caso hablamos, por tanto, de una relación líquida, de consumo, en el sentido de que cada sujeto cuenta con la ilusión de elección. Hay una diversificación de los proyectos heroicos que permiten su consumo. Cada quién cuenta con un repertorio de proyectos de los cuales escoger, como en una góndola. Sin embargo, en su esencia todos tienen una base común. A modo de ejemplo, se destaca el proyecto del artista, la estrella pop encarna un arquetipo de héroe hipermoderno, en tanto cuenta con dos características esperables, popularidad, como objeto deseable y al mismo tiempo poder de económico, poder de consumo. El héroe hipermoderno es esencialmente un proyecto capitalista, individual y notoriamente narcisista. Ser un héroe consiste en explotar el propio deseo al máximo posible, consumir y conseguir aquello que el deseo indica. (Equiparo aquí deseo y satisfacción porque así lo hace la contemporaneidad.) Como si ese deseo fuera una garantía de

inmortalidad, en tanto me diferencia de mis iguales y me coloca como algo especial, por tanto, eso que me iguala, la propia mortalidad, se desdibuja.

Todas estas líneas parecen confluír en el poema a Bernabé, como un nudo de tiempos, sentidos y representaciones: desde las elegías como antiguo arte de manifestación del dolor que provoca la muerte acunado en el paso del tiempo desde la antigua Grecia hasta los héroes hipermodernos, pasando por la poética como elemento de frontera, como barca que trafica sentidos inconscientes; hasta su ubicación en el territorio, el cementerio, que se despliega en la ciudad para contener a la muerte detrás de unos muros hechizados por el encanto de las palabras. A pesar de los tiempos, el concepto de Becker aplica sustancialmente:

La sociedad nos suministra una segunda línea de defensa contra nuestra impotencia innata creando un sistema de héroes que nos permite creer que trascendemos la muerte al participar de un valor duradero. Alcanzamos un sustituto de la inmortalidad al sacrificarnos para conquistar un imperio, construir un templo, escribir un libro, construir una familia, acumular fortuna, promover el progreso y la prosperidad, crear una sociedad de la información y un libre mercado global. Puesto que la tarea principal de la vida humana es el heroísmo y trascender la muerte, todas las culturas tienen sistemas de proveer a sus miembros con un complicado sistema simbólico que es secretamente religioso (Becker, 1973, p. 8).

Aquella figura translúcida me acompañó el resto del recorrido, mientras yo pensaba cuáles son las claves de nuestro tiempo, si es que realmente nos parecemos más al proyecto del héroe griego o al del héroe de la patria y, sobre todo, si nuestra relación con la muerte es más similar a la de la Edad Media o a la del paganismo. ¿Qué vínculos y conexiones pueden establecerse entre todas estas líneas que parecen delinear un territorio común, pero distinto? ¿Qué más podemos decir del proyecto del héroe hipermoderno y cómo, en consecuencia, se infiere nuestra relación con la muerte? Lo que parece claro es que la muerte en la actualidad ocupa un lugar, por lo menos, extraño: por un lado, parece haber sido excluida de la consciencia cotidiana y, por otro, se ha transformado en un acto administrativo casi rutinario, por ejemplo, como un dato en los medios de comunicación o en la desacralización de los rituales funerarios. Se excluye, por tanto, del ámbito social a la muerte, no hay rastros de ella en el espacio público, su carácter social y colectivo desaparece. Sin embargo, lo colectivo, lo histórico, lo que se ha construido en el tiempo de nuestras culturas hace cuerpo en nuestros cuerpos, no puede borrarse con tanta facilidad y en esa dicotomía

se sustenta parte de nuestra relación con la muerte: morir es también un acto colectivo, pero nos hemos olvidado de ello. Hemos registrado un último ritual, un último acto funerario para enterrar a la muerte.

### **Su muerte o Adultez**

Idea Vilariño lleva tiempo hablándome desde sus páginas. Fue una de las primeras poetas en mostrarme su mundo. Siempre me llamó la atención la musicalidad de sus versos y la contundencia de sus imágenes pero, más todavía, me intrigaba el cambio de sus poemas a lo largo de los años. Me la imaginaba como una mujer que se iba quedando sin palabras y que a medida que estas desaparecían ella iba perdiendo también su vitalidad, como un Sansón que va perdiendo el cabello, pelo a pelo, o una rueda que se desinfla por un agujero muy pequeño. Me pregunto si ella se sentiría desinflada, y si por eso en sus versos el hartazgo, el cansancio y el hastío la visitan tan frecuentemente, o si al despertarse, al mirar la almohada, encontraría que se le habían caído algunas palabras mientras dormía.

Anoche entre mis sueños  
Puñado de cenizas  
Hice el amor contigo  
Serenos y exquisito  
Contigo que hace tanto  
Hace tanto estás muerto  
(Vilariño, 2009, p. 200).

Para continuar con el recorrido que decidimos transitar, elegí el poema de Vilariño como entrada al territorio. En parte porque la presencia de la muerte se hace ineludible, pero también porque es una presencia recubierta de deseo. Y es que aquí no puedo evitar jugar con las palabras, y pensar, en la concepción lacaniana sobre *el deseo como el deseo del otro*, y preguntarme, entonces, si también la muerte es la muerte del otro. Aunque en un sentido múltiple, porque por un lado asistimos en nuestra infancia a la idea de la muerte a través de la muerte de otros, de nuestros abuelos, padres o vecinos; la muerte ingresa desde fuera a través de un algo que nos pone en conocimiento de nuestra finitud. Y porque, por el otro lado, morir es dejar de asistir a ese vínculo con el otro, es abandonar al menos imaginativamente ese deseo del otro. Pero también, en contraposición, esa existencia del otro puede officiar como

resistencia a la muerte. En tanto, hay algo de mí en el otro que también soy yo y, por consiguiente, hay algo de mí que sobrevive a mi propia muerte: el otro.

Tal como mencionara en el capítulo anterior, algunos autores se vuelven recurrentes, y algunos puntos de entrada también. Este es el caso del tópico del duelo: cuando se suele hablar de la muerte, el duelo como concepto también aparece. No se desvincula de lo expuesto anteriormente, puesto que todo lo escrito en el apartado anterior puede ser también visto bajo la perspectiva de pautas colectivas sobre el duelo. También, como dije precedentemente, los textos de Allouch (2011) y Ariès (1983) confluyen en el de Freud (1917), *Duelo y melancolía*. Ahora bien, principalmente se hace una relectura; incluso, si se quiere, una crítica. La principal de ellas refiere a que Freud no tiene, en principio, intenciones de definir lo que es el duelo en sí sino que su mayor inquietud es definir la melancolía en función del duelo como proceso normal. Por tanto, termina definiendo una en función del otro y dejando algunos aspectos poco claros al respecto del duelo. Ariès (1983) va a decir, además, que el texto de Freud está sustancialmente entretejido por el velo romántico; Allouch (2011), por su parte, va a tomar esta crítica y va a profundizar en ella y en los aspectos más débiles del texto. Pero para comenzar podemos decir que Freud define al duelo esencialmente como:

El duelo es, por regla general, la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, una idea, etc. (Freud, 1917, p. 4).

Ahora bien, retomando el poema de Vilariño (2009), encontramos la pérdida de un otro que está ausente, muerto, que se encuentra más allá de las posibilidades del encuentro. Para la perspectiva freudiana (1917) esta pérdida requiere de un trabajo, el duelo, que culminaría con la sustitución del objeto perdido. Sin embargo, en el poema asistimos a una ausencia que no puede ser sustituida, y en consonancia con la crítica que Allouch (2011) realiza de la perspectiva clásica, frente a esta ausencia la presencia parece que se magnifica, quizás porque se hace patente eso de otro que queda en nosotros o eso de nosotros que queda en el otro. Según este autor:

El duelo no es solamente perder a alguien (un “objeto “dice un tanto intempestivamente el psicoanálisis), es perder a alguien perdiendo un trozo de sí. Decimos: “pequeño trozo de sí “para resaltar el valor fálico... (Allouch, 2011 p. 401)

El examen de la realidad indicará que el objeto amado ya no existe, sin embargo, el sujeto, nuestra Idea, se resistirá a abandonar esta posición libidinal, lo que podría ocasionar este extrañamiento de la realidad con el que asistimos a los versos del poema. La autora nos expone en este juego adulto, el de la escritura, su trabajo de duelo. ¿Cuánto de realidad y cuanto de ficción hay en ellos? Solo podemos especular, sin embargo, los versos citados anteriormente reflejan muy bien la habilidad de la poética para ubicarse como terreno de frontera, tanto literal como simbólicamente. En lo más literal, podemos encontrar los sueños como ese lugar entre la conciencia y la inconsciencia, donde los tiempos se fusionan y se entrelazan por la capacidad de condensación y desplazamiento a la que haría mención Freud (1976); y también, por tanto, donde el deseo se articula, conecta, con aquello que está más allá de lo posible, aquello que ha muerto, que está prohibido o que manifiestamente aún no existe. Por ejemplo, las palabras que no deben ser pronunciadas juntas tienen lugar, *sereno* y *exquisito*, porque semánticamente están distantes. ¿Cómo aquello que es sereno puede ser también exquisito? No es una distancia tan evidente, pero lo sereno está vinculado a la quietud, a lo poco vital; sin embargo, lo exquisito, está más relacionado con el placer, con los sentidos. En el contexto del poema, mientras un adjetivo nos vincula con la muerte, el otro nos vincula con la vida. Juntos, se aproximan a un oxímoron. Por otro lado, encontramos lo que no debe ser deseado, la comunión con quien ya no está: *Hace tanto que estás muerto*. Sin embargo, esta capacidad de frontera también tiene que ver con lo múltiple, con lo multidimensional, por tanto no se puede desmenuzar un poema verso a verso sino que su contenido está expresado en su forma completa. Una misma palabra puede hacer máquina al mismo tiempo con otras y diversificar sus sentidos. La sensación general, la Gestalt<sup>2</sup> podríamos decir, de un poema es múltiple. Está claro, por tanto, que el duelo, desde esta perspectiva y a la que Idea nos invita también, le es ineludible una erótica, una posición libidinal. Una otredad y un público. Allouch (2011) también reprochará este aspecto de la teorización de *Duelo y melancolía*, su olvido por el carácter público del duelo. Como si el sujeto se encontrara solo y únicamente bajo el proceso de duelo, aproximándose a un recorte demasiado abstracto. En este poema conectamos con algo muy íntimo, muy privado, una atmósfera de ensoñación nos invita a un secreto del inconsciente; pero al mismo tiempo es algo público, escrito para alguien, para ser leído, para esa otredad que persiste.

---

<sup>2</sup> La psicología de la Gestalt ve la necesidad de retornar a la percepción sencilla, a la experiencia inmediata. Los individuos no percibimos sensaciones aisladas que posteriormente vamos integrando en totalidades, sino que más bien tenemos una sensación de totalidad (Martín, 2011, p. 10).



Siguiendo esta línea sobre el deseo, sus versos, además, nos hablan de *hacer el amor*, lo que resulta interesante para marcar la diferencia con el mero acto sexual. En este tópico también se ponen en juego aspectos duales, donde todo parece tener una ambigüedad necesaria y recubierta. En este sentido, el sexo recuerda lo animal, a la condición mortal, el cuerpo y su debilidad, mientras que, en el acto amoroso, esta fatalidad está negada por la moral del amor. Becker lo menciona en su texto:

Por ello es tan difícil practicar el sexo sin culpa: la culpa aparece porque el cuerpo arroja una sombra sobre la libertad interna de la persona, sobre su “yo real” que, a través de acto sexual se encuentra por fuerza en el papel biológico estandarizado y mecánico (Becker, 1973, p. 76).

Es así que se edifican potentes defensas contra el temor de la muerte a través del amor. En línea con lo que describíamos en el capítulo anterior, el amor oficia también de proyecto *causa-sui* o de proyecto heroico. Esto sumaría una dificultad más a la hora de realizar ese retiro libidinal del objeto, esa resistencia en el trabajo del duelo. Es notable cómo las narraciones artísticas están siempre enlazadas a un interés amoroso, sea ese o no su argumento principal. Byung Chul-Han lo expresa con claridad:

El amor pasa a ser una estrategia para sobrevivir. Cuando se pasa al otro, cuando uno es el otro, cuando uno ama olvidándose de sí, mi muerte ya no existe. Quien ama no muere. El miedo desaparece [...] Por eso resistirse a morir conduce a una hipertrofia del yo, cuyo peso aplasta todo lo que no es el yo. Pero ante la inmanencia de la muerte también puede despertarse el amor heroico, en el que el yo deja paso al otro. Tal amor también promete supervivencia. De este modo, en torno a la muerte surgen complejas líneas de tensión que se entrecruzan entre el yo y el otro (Han, 2012, p. 12).

De este modo Vilariño nos habla de un deseo, de una potencia, pero, al mismo tiempo, de un agotamiento, de algo que está vivo pero también muerto. ¿Con qué tiene que ver este agotamiento? ¿Con la ausencia del otro y, frente a esta ausencia, no sostener la otredad sino cubrir al otro de mi yo, de mí mismo? O, en el sentido que le daría Allouch a este aspecto,

Dada su localización problemática, el trozo de sí ocasionalmente puede ser equivalente a un objeto de goce del muerto. Tal posibilidad queda abierta en la medida en que la vida de quien falleció no se percibe como cumplida; hay una

apuesta que sigue estando vigente, y el duelo puede así verse enfrentado a un muerto que reivindica un trozo de sí más allá de su muerte (Allouch, 2011, p. 404).

Por consiguiente, tanto cuando el deseo lo avasalla todo como cuando se encuentra con su límite, quedan al descubierto sus carencias y sus limitaciones, las nuestras. Humanamente la potencia nos alivia el temor por la muerte, nos produce la sensación de poder extendernos, de extender nuestro yo a través de cualquier otra cosa, pero su capacidad no está en conseguir lo deseado sino en renovar esa sensación o idea de extensión. La capacidad deseante está en el desear y no en obtener lo deseado, en este sentido es ambigua. Žižek (2000) encuentra en el mito de Sísifo una potente alegoría para explicar esta recursividad propia del deseo de la teoría de Lacan. En el mito, el rey de Corinto se ganó un castigo de los dioses por sus engaños, que consistía en empujar una piedra por una colina hasta su cima, para al llegar a la cumbre y ver cómo la piedra volvía al punto de inicio. Con esta alegoría el autor intenta explicar esta noción del deseo como algo que siempre recomienza su potencia cuando parece haber logrado su finalidad. Apreciamos en nuestra tradición cultural, por consiguiente, al deseo tanto como un interés y como un castigo; porque no podemos existir sin él, pero su existencia nos recuerda nuestra condición humana. En el texto de Han también podemos encontrar el desarrollo de esta idea:

El eros trabaja contra la negatividad de la muerte, que en cuanto tal conduciría a una extinción del yo. El otro representa una especie de isla de salvamento en medio del acontecimiento de la muerte, algo a lo que uno se aferra para pese a todo conservar el yo. Lo que reconcilia el yo con el otro no es la experiencia de la muerte, no es la cercanía de la muerte que se arrima. La muerte no libera una experiencia dialéctica entre yo y el otro. Más bien, el otro aparece posteriormente como un tercero entre la muerte y el yo (Han, 2012, p. 146).

Por esto, la relación con el otro es una tensión, a veces conflicto, a veces tregua; si me abstraigo demasiado en el otro, si entrego demasiados trozos, mi deseo se encuentra con la muerte, con la imposibilidad; si el otro avasalla mi deseo, si soy colmado de trozos de otro, también. Ambas representan la existencia de mi finitud, de mi mortalidad, de mi corporalidad, de igual modo que representa mi posibilidad de transportarme más allá de mí mismo. Porque no es la desaparición física del otro la que produce la ausencia definitiva de la otredad –la capacidad deseante puede seguir activa–, sino que la otredad claudica cuando el otro desaparece en mí. Como

decíamos, si lo pensamos desde un punto de vista freudiano (1917) cuando el objeto de amor es retirado, sean cuales sean las circunstancias, sea por una ruptura amorosa o en el caso de la pérdida de un ideal abstracto, hay una realidad que marca que dicho objeto ya no está asequible y comienza un proceso de duelo donde el Yo debe retirar los enlazamientos con el objeto. En un proceso natural de duelo, si bien es doloroso y dificultoso, finalmente el Yo logra tomar lo que la realidad le impone. Sin embargo, en el proceso de la melancolía, dice el autor, ese proceso que presenta al mundo como frío y vacío, la pérdida del objeto de amor se traslada también al Yo. Según el autor:

Por tanto, la melancolía toma prestados una parte de sus caracteres al duelo, y la otra parte a la regresión desde la elección narcisista de objeto hasta el narcisismo. Por un lado, como el duelo, es reacción frente a la pérdida real del objeto de amor, pero además depende de una condición que falta al duelo normal o lo convierte, toda vez que se presenta, en un duelo patológico (Freud, 1917, p. 6).

¿El poema nos presenta un duelo o una melancolía? En la melancolía, el duelo se ha vuelto contra el Yo, que ahora también busca su aniquilación. El objeto y el Yo se han amalgamado hasta tal punto que conforman una unidad indisoluble, puesto que están anclados en él aspectos regresivos de lo vincular que salen a la luz. Freud se pregunta sobre este proceso lo siguiente:

¿Por qué esa operación de compromiso, que es el ejecutar pieza por pieza la orden de la realidad, resulta tan extraordinariamente dolorosa? He ahí algo que no puede indicarse con facilidad en una fundamentación económica. Y lo notable es que nos parece natural este displacer doliente (Freud, 1917, p. 4).

Si retomamos las ideas de Becker sobre la negación de la muerte, al objeto de amor también podríamos denominarlo como un proyecto *causa-sui* o viceversa: si bien no son la misma cosa, funcionan en este caso como un resguardo ante la muerte. En tanto, esa extensión de mi Yo en el objeto me asegura una idea de inmortalidad, puesto que viviré en otro que me sobrevive o en un ideal que me trasciende. Estamos explicando el mismo evento desde ángulos distintos: en uno tomamos a los procesos del psiquismo analíticamente; en el otro, recurrimos a la manifestación más sociocultural del fenómeno. Sabemos, sin embargo, que realizar estos cortes tan burdos no hace honor a la complejidad del tema. Por eso es interesante tomar este camino de la ambigüedad, de la conectividad, de ver qué hace máquina con qué, en

lugar de optar por un desarrollo más lineal de la temática. Mantenerse en la frontera, sostener la tensión, la dualidad y lo múltiple, permitirnos seguir jugando con los sentidos es lo que nos posibilita la capacidad creadora. Quizás esta sea otra virtud de la escritura poética, unir lo que parece distinto sin anular esa otredad. No le daremos la razón a Freud, como no se la daremos Allouch, ni a Becker o a Han. Quedémonos ahí, observando sus semejanzas y sus diferencias, viendo qué figuras se conforman entre ellos. Veamos también cómo desde la época clásica, a la que ya hemos hecho referencia porque nos sitúa en un tiempo paradigmático, encontramos conceptualizaciones sobre la estética que nos ayudan a aproximar lo disímil. Tatarkiewicz (1989, p. 87) lo refleja en las siguientes palabras: “la armonía –escribió el pitagórico Filolao– es una unión de dos cosas formadas por varias sustancias mezcladas... un consenso de lo disidente”. En Vilariño (2009), esa otredad se revela frente a nosotros como la muerte, nos va diciendo que se va agotando, pero en ese acto hay una resistencia, la resistencia de la poesía a la actividad totalizadora, del Yo, del miedo a la muerte encarnado en fagocitar la otredad; ese agotamiento es la presencia genuina del otro. Mientras existe el agotamiento, existe un Eros, un deseo, una otredad que todavía resiste. Podemos entonces sugerir la importancia de sostener la otredad, lo que no es igual a mí. Y por eso también, sostener que la otredad, la poesía y la muerte son aliadas y hermanas.

### **Mi muerte o Vejez**

¿Y con la muerte qué? Finalmente no debe ser una cosa del otro mundo. Todos los días morimos cuando un pájaro finalmente vuela más alto que nosotros y sin embargo, seguimos aquí tan vivos como siempre. Usted, doctor Cósimo, debe tener alguna enfermedad que no nos cuenta y alguna historia de tristezas que a nadie confía y muere cada amanecer al despertar y después sigue vivo. Mataron a un muchacho en medio de la calle los del otro bando y la madre se murió por dentro y cuando van a auscultarla estaba viva. Y luego otros mataron al que mató al muchacho y los que amaban a ese hombre lo velaron y fueron al entierro. Pues parece que no hay que morir completamente sino quedar agarrados por un cogollo la cosa está en seguir como buenos actores y si no se lo puede como testigos (Somers, 2010, p. 38).

No sé, Armonía, ¿qué con la muerte? Tu cercanía con ella parece desestructurante, estafalaria, poética y delirante: ¿dónde se cruza el límite en el que la genialidad de lo poético carece de referencia y sentido? En tu caso, tus palabras en

*Solo los elefantes encuentran Mandrágora* no son versos, pero no por eso carecen de poesía. Si retomamos la definición de Jakobson (1984) del inicio, nos queda aún más claro que se apela a esta función del lenguaje, aunque su carácter sea la prosa. Hay una intención de dominancia de la forma: la forma también transmite, comunica, indica, aunque no de la manera en la que preponderantemente utilizamos la lengua. ¿Es la presencia de la muerte la que produce un relato tan extraño? Me pareció que tu obra se ensamblaba perfectamente con este trabajo, una obra sobre una muerte cercana, escrita moribundamente, jugando con las fronteras, con los límites: de los tiempos, de la realidad; a veces autobiográfica, a veces metafísica. Tú hablas de tu propia muerte, en ti, ya no son otros los que morirán, eres tú misma la que se siente cercada, incluso conectada con la muerte. Y en esa cercanía lo extraño tiene lugar para surgir y establecer borde con un territorio prohibido, normatizado por el poder médico. Retomando lo que hemos desarrollado en capítulos anteriores sobre el texto de Freud (1917), *Duelo y melancolía*, Allouch (2011) nos va a decir que dicho texto está enmarcado en el paradigma médico y que contribuye fuertemente a una visión del duelo como un trabajo normativo obligado, se propone como una prescripción necesaria. Asistimos a unos indicios que podríamos vincular al concepto de biopoder, este concepto ha sido utilizado por distintos autores, pero se ha desarrollado especialmente a la luz del que delineó Michel Foucault, el biopoder, es una serie de conocimientos y dispositivos que se despliegan sobre lo viviente. En palabras del autor:

Concretamente, ese poder sobre la vida se desarrolló desde el siglo XVII en dos formas principales; no son antitéticas; más bien constituyen dos polos de desarrollo enlazados por todo un haz intermedio de relaciones. Uno de los polos, al parecer el primero en formarse fue centrado en el cuerpo como máquina: su educación, el aumento de sus aptitudes, el arrancamiento de sus fuerzas, el crecimiento paralelo de su utilidad y su docilidad, su integración en sistemas de control eficaces y económicos, todo ello quedó asegurado por procedimientos de poder característicos de las disciplinas: una anatomopolítica del cuerpo humano (Foucault, 1996, p. 168)

El ejercicio del poder sobre el cuerpo y sobre la vida se ha desarrollado extensamente en los siglos XX y XXI, el avance de la tecnología ha posibilitado nuevos mecanismos de control, al mismo tiempo que ha abierto nuevos debates ético-políticos. Una creciente hegemonía del saber médico tensiona los campos de conocimiento que no siempre están alineados a sus metodologías; y existe una

estrecha relación con los modos de ejercer la psicología y la psicoterapia. Pero a consecuencia, surgen voces que se oponen a esta hegemonía, que consideran, muchas veces, alineada a los intereses del capitalismo más neoliberal.

La aplicación del modelo médico en psiquiatría ha tenido importantes consecuencias para la teoría y práctica de la terapia en general y para la psicoterapia en particular. Ha influido profundamente en la interpretación de los fenómenos psicopatológicos, las estrategias terapéuticas básicas y el papel del terapeuta. Por extrapolación de la medicina somática, los términos “síntoma”, “síndrome” y “enfermedad” se aplican de un modo rutinario no solo a fenómenos inusuales que incluyen cambios en la percepción, las emociones y el proceso del pensamiento (Grof, 1988, p. 401).

Este saber médico se traduce en una forma de mirar al paciente, al cuerpo y de ponderar las manifestaciones emocionales o físicas como patológicas en función de conceptualizaciones muchas veces problemáticas. No se trata de quitar valor al conocimiento construido, pero sí de romper con la omnipotencia y presunta objetividad con la que se presenta cierto saber. Por lo pronto, se han comenzado a tensionar cada vez más las corrientes psicológicas alineadas a las neurociencias en contraposición de las conceptualizaciones realizadas desde el psicoanálisis. Por detrás de esta tensión, existe una disputa más profunda por la concepción del saber-conocimiento y, por tanto, en relación a lo epistémico. El saber contemporáneo es el saber científico, y la ciencia hegemónica es aquella que puede ser estandarizada bajo un método de control y normalización. Se transmite la idea de que todo parece ser profundamente claro, la evidencia apunta a que tal o cual enunciado es cierto o no lo es, en función de una investigación construida bajo ciertas nociones académicas. Todo lo demás parecería carecer de valor: si lo subjetivo no puede ser instrumentalizado, vuelto eficazmente en un dato aplicable a una potencia productiva, carece de relevancia.

Sin embargo, se supone que estás muerta, Armonía, pero aquí estoy dialogando contigo. La muerte no parece algo tan definitivo entonces, esos límites también son una construcción, se nos presentan como tajantes, no obstante, es un territorio que podemos desterritorializar para volver a reensamblar novedosamente. La enfermedad, como apreciamos anteriormente, está institucionalizada, también lo está la vida y, por tanto, la muerte. En relación a esta última, también podemos rastrear algunas ideas heredadas del pensamiento cartesiano a las que es interesante aproximarse críticamente. Más allá del biopoder, como vimos, el morir tiene mucho que ver con la cultura. Aunque parece un hecho objetivo, su estandarización es

evidente, pero menos evidente es la definición de aquello que está vivo y aquello que no lo está. Los avances científicos han posibilitado mantener con vida cuerpos sin actividad cerebral, o en estados de coma profundo, lo que implica un debate sobre los derechos y delimitaciones de la vida y la muerte. Agamben se ha expresado sobre el tema:

vida y muerte no son propiamente conceptos científicos, sino conceptos políticos que, en cuanto tales, solo adquieren un significado preciso por medio de una decisión. Las “fronteras angustiosas e incesantemente ampliadas” de que hablaban Mollaret y Goulon, son fronteras móviles, porque son fronteras biopolíticas, y el hecho de que hoy esté en curso un vasto proceso en el que lo que está en juego es, precisamente, su definición, indica que el ejercicio del poder soberano pasa más que nunca a través de aquellas y se ha situado nuevamente en la encrucijada de las ciencias médicas y biológicas (Agamben, 1998, p. 208).

En el fragmento de Armonía (2010) se refleja el estilo de una escritura concatenada que trae de manifiesto un pensamiento rizomático, menos estructurado, parecería no haber una idea concreta a transmitir, son imágenes, sensaciones, recuerdos enlazados por la potencia del deseo que teme su extinción. (Recordemos cómo esta misma potencia aparecía en la poesía de Idea, ellas, de algún modo, conjuradas por este trabajo, dialogan). Presenciamos una sujeta que ha pasado a ser un cuerpo doliente, deshumanizado. Este cuerpo es el terreno donde se disputa una tensión sociohistórica acerca de los dispositivos de control. Además del miedo por lo que podría pasar y del sufrimiento por el dolor físico, la pérdida de la autonomía provoca muchas veces un sentimiento negativo sobre el propio cuerpo, como si este fuera ajeno, puesto que no responde a mis deseos o a mis intereses, lo figuran casi como un enemigo de su ¿portador? A consecuencia, hay una consolidación del dualismo mente-cuerpo, sujeto-objeto. La actividad mental parece ir por un camino distinto al que el cuerpo puede tomar, esta disociación se hace necesaria para soportar tales malestares y, por tanto, el sujeto queda relegado a la actividad mental, mientras el cuerpo a su cualidad de objeto, de transportador del sujeto. Esto se enfatiza con el quehacer médico, que en un intento por mantener a distancia esa angustia del otro que nos angustia, puesto que nos recuerda nuestra propia fragilidad humana, enfatiza en los dispositivos médicos al paciente como un objeto pasivo. Y quizás en respuesta de esa doble violencia, la del sufrimiento de la enfermedad y la deshumanización médica, es que la fantasía emerge y conjuntamente se enrarece el

lenguaje. Además de las imágenes extrañas y los tiempos que se entremezclan, la utilización de la conjunción “y” repetitivamente en virtud de anáfora, elimina parte de esa estructuración lógica esperable en un discurso, similar a como sucede en la escritura en verso, pero en este caso, en una narración en prosa. Es un enrarecimiento que nos confunde porque está incluso al límite de su capacidad poética, como si las conexiones de sentido pendieran tenuemente de un hilo muy fino, así como la vida de la protagonista. Hay una relación, por tanto, entre racionalidad y vida o, contrapuestamente, entre muerte e irracionalidad. Asimismo, esta irracionalidad culturalmente solemos equipararla a la locura. Retomando el racionalismo cartesiano, y su máxima *Cogito, ergo sum: pienso, luego existo* (Ferrater Mora, 1983, p. 114), que la cultura popular ha recogido como existencia equivale a pensamiento. Descartes dirá que el pensamiento es la prueba de la existencia y no su equivalente, pero ¿realmente es tan fácil identificar esta diferencia? Más allá de lo que el autor quiso decir ¿qué consecuencias tuvo su discurso en la construcción de la realidad? Una vez que un autor suelta un texto al aire, ya no le pertenece y quizás sea leído como no se debe. A mi criterio, la fuerte influencia de este pensamiento hasta hoy nos permite decir que para la tradición estas dos partes del enunciado se asemejan, se identifican y se presentan como la misma cosa; aunque el desarrollo filosófico de este tratado sea mucho más complejo, el rastro de su ideología nos deja en esta esta estación: morir y no pensar racionalmente se superponen. Y todavía más radicalmente, morir y no pensar son intercambiables. Quien no tiene pensamiento está muerto, aunque respecto al cuerpo, sabemos de su muerte que no hay respiración o actividad basal, respecto a lo subjetivo, a la consciencia, lo que creemos saber es que ya no hay pensamiento. Realmente es cuestionable, pero no deja de ser una categoría del diagnóstico de la muerte, la actividad cerebral. Si un cuerpo respira y late pero no tiene actividad cerebral, mayormente se lo considera muerto. Como expresaba, se consolida la dualidad mente-cuerpo quizás bajo la esperanza de que el cuerpo muera, pero algo le sobreviva. El cuerpo nos da un dato de la realidad incontrovertible, se pudre, desaparece. ¿Pero y el pensamiento? La evidencia parece menos evidente. A consecuencia, otras formas de existencia son relegadas. También, aunque seguramente no conscientemente, son desvalorizados otros aspectos del ser humano. No es cualquier pensamiento el relevante, por sobre todos el de la razón, el de la lógica, el que más emparentado está al lenguaje y menos al cuerpo. Ya que los sentimientos y emociones parecen tener un vínculo más claro con el cuerpo que otras actividades mentales. La razón emerge como aquello que nos diferencia de lo animal, de lo carnal, de la putrefacción esperable. Se prefiere, entonces, no aquel pensamiento que se acerca más a una sensación, una imagen o un sentimiento; sino



aquel cuya sofisticación nos ilusiona con la trascendencia. Sin embargo, esta tradición que deja sus rastros hasta hoy, tiene sus contrapuntos:

Es de creer que las pasiones dictaron los primeros gestos y que arrancaron las primeras voces... No se comenzó por razonar sino por sentir. Para conmover a un joven corazón, para responder a un agresor injusto, la naturaleza dicta acentos, gritos, lamentos. He aquí las palabras más antiguas inventadas y he aquí por qué las primeras lenguas fueron melodiosas y apasionadas antes de ser simples y metódicas... He aquí cómo el sentido figurado nace antes que el literal, cuando la pasión fascina nuestros ojos y la primera noción que nos ofrece no es la de la verdad. (Rousseau como se citó en Bordelois, 2006, p. 13)

¿Cómo puedo acercarme a mi propia muerte desde la lógica? Morir es un acto de profunda irracionalidad, al Yo se le dificulta contener esta experiencia: mi propia muerte, mi propia desaparición. ¿Cómo puede seguir existiendo un mundo que en el que no estoy pensando? Armonía (2010) dibuja muy bien las dificultades para el acatamiento de la realidad que a veces puede conllevar una pérdida, es decir las implicaciones para el psiquismo de quien sufre. Siguiendo con lo desarrollado anteriormente propuesto, esto lo podríamos enmarcar en lo que Freud (1917) y sus contemporáneos integran en la teorización del duelo como Psicosis Alucinatoria de Deseo (PDA). Ya no hay una melancolía, como quizás en Idea, puesto que no se trata de una libido narcisista; sino de una libido de objeto, que además no consigue religarse a la realidad. No le salva ni la obsesión de los proyectos *causa-sui de* héroe, ni las promesas de vida eterna o las transferencias al objeto de amor. Y, por tanto, el discurso se vuelve irracional, alucinógeno, angustioso. Aunque ciertamente muy directo, no necesita prácticamente de interpretación, es bastante explícito.

Entonces, ¿por qué negar que la muerte nos angustia? Me angustia, me interpela. ¿Por qué negar la muerte? También se abre otra inquietud: ¿cómo tratamos a las personas que sufren? ¿Cómo tratamos a las personas que consideramos irracionales? ¿Por qué rápidamente debemos enlazar al sufrimiento una categoría diagnóstica? ¿No es esta necesidad de control sobre el sufrimiento en parte una negación de la muerte? ¿No es mediante el conocimiento que establecemos dispositivos de control sobre la vida? ¿Para qué? ¿Por qué? Preguntas indispensables para el quehacer de la psicología, de la práctica profesional. ¿Qué me sucede a mí con la muerte como profesional, como sujeto? ¿Cómo le damos espacio y lugar a esas sensaciones, a este acontecimiento en nuestro psiquismo que está más allá de la racionalidad? Los encierros ya no son únicamente lugares con paredes físicas, son

hoy más que nunca, un conjunto de ideas reproducidas por los dispositivos de control, subjetivantes, productoras de subjetividades rígidas, magnificadas en el siglo XX por los medios de comunicación y la publicidad e introyectadas al interior del individuo. Esto no resultaría tan novedoso, si no fuera porque en el siglo XXI es el propio sujeto el que reproduce los dispositivos mediante el uso de sus propias redes sociales. Lo que antes era un pequeño círculo social, ahora tiene un alcance mundial, la reproducción es viral.

Nosotros mismos somos los protagonistas de estas redes, de estos tejidos digitales que nos empujan a hablar de nosotros mismos, de nuestra vida, nuestros narcisismos en esta sociedad hipermoderna se ven exacerbados; y sin embargo, es curioso que el verbo morir difícilmente pueda ser dicho auténticamente en primera persona del presente en algún sitio que no sea la ficción o la metáfora. Hemos expulsado a la muerte de nuestra actividad pública, pero también de nuestro fuero íntimo, de la realidad. Es entonces que la poesía vehiculiza en los adultos, como el juego en los niños, aquello que el adulto vive pasivamente. Asistimos incansablemente a nuestra propia muerte. Lo poco en el mundo sobre lo que pareciera que no podemos controlar definitivamente con nuestro dinero, con nuestro poder, con nuestras fantasías, con nuestro consumo, aunque lo intentamos, aunque nos lo prometan. Pero cuando aquellas defensas fallan los adultos tomamos dominio de la muerte mediante el juego poético, mediante el artepalabra. Como la barca de Caronte, que transportaba a los muertos al inframundo, lo poético, la *poiesis*, actividad creadora, nos trafica sentidos y contenidos que habitan más allá del Yo que muere. De esta forma, Armonía se siente conectada con los pájaros, a la ficción, al pasado, a su propia linfa y nos habilita a nosotros a conectar con nuestra angustia, nuestras sensaciones, nuestro miedo y nuestra propia irracionalidad. En este contexto sociohistórico, la poesía, parece un acto de profunda rebeldía, una habilidad que quiere mantenerse en lo instituyente, una forma de morir en un mundo que vive compulsivamente.

### **Los pronombres personales o Muerte**

La decisión de dividir el trabajo en tres secciones principales no fue casual, sino que refiere a la evidente inserción que los sujetos tenemos en el mundo lingüístico. Tomar los pronombres personales como eje tenía como intención ingresar al terreno desde tres ángulos diferentes, pero vinculantes. A su vez, a cada capítulo de nuestro tránsito vital le corresponde una etapa. Sin embargo, estos pronombres son intercambiables, en esto radica su potencia, el “yo” es también un “tú”, que también es

un “él”, y ni hablar de la dimensión de la pluralidad, del nosotros, que vincula a los otros y a los *yoes*. Era dibujar varios círculos y encontrar su intersección. Asimismo, la intención de tomar tres textos tuvo el propósito de recorrer las conectividades que nos propusieran dichos autores. Fueron el ingreso al rizoma para trazar su mapa, ese bosquejo del terreno, líneas difusas a veces, que fueron dibujando las fronteras de lo inefable. Luego de este recorrido, ¿qué potencias se han producido?

Bernabé (en ausencia del autor de su elegía), Idea y Armonía han hecho nexo, se han reunido conmigo y con este texto. Juntos hemos producido un diálogo sobre la muerte. En este tránsito, ha deslumbrado clara como el agua de Cabo Polonio en una noche de luna llena la importancia de tomar el tema, de cómo la negación de la muerte se desborda por toda nuestra vida. Nuestro arte grita enmudecido una necesidad que hemos expulsado al destierro. No existe nuestra humanidad sin reconocer también nuestra mortalidad, no podemos elegir solo un lado de nuestra compleja conformación en el universo; mejor dicho, sí podemos, pero las consecuencias son deshumanizantes, son beneficiosas para el biopoder, para el biocontrol, para el consumo, para la alienación, para la angustia, para la enfermedad. La sexualidad tan importante para la construcción de la teoría freudiana por ser tabú en su época ha dejado paso a un nuevo tópico, un nuevo, viejo tópico. Así como la sexualidad resultaba tabú para los tiempos en los que Freud elaboró su teoría, haciendo un paralelismo, quizás deberíamos atender nuestros vínculos actuales con la muerte, puesto que ha quedado claro que en la actualidad es ella el gran tabú, ya sea que la apreciemos como una negación (Becker, 1973), la muerte invertida (Ariès, 1983) o la muerte seca (Allouch, 2011). En cualquiera de estas teorizaciones hay consenso en el lugar que ocupa actualmente la muerte, o mejor dicho, el lugar que no ocupa.

Y en consecuencia, signados por esta hipermodernidad (Bacci, 2010), la fluidez con la que establecemos vínculos y su cosificación, en tanto son un objeto de consumo más, consolida una serie de relaciones en torno a lo afectivo de extrema inestabilidad y, al mismo tiempo, de satisfacción inmediata. Podría pensarse apresuradamente que este hecho es favorable a la hora de enfrentar la muerte, puesto que los duelos serían más sencillos. Sin embargo, la imposibilidad de construir una historia que recordar, por la fugacidad de estos vínculos, dificulta el procesamiento del duelo. Ya no contamos con una historia a la que recurrir mientras se retira ese enlazamiento afectivo, mientras el Yo se reestructura. Se potencia, por tanto, lo reactivo de los vínculos, sustituyendo el duelo por nuevos consumos, sean otros sujetos, otros vínculos u otros objetos fungibles. Sin embargo hemos visto que el duelo no es una sustitución. Y por tanto, el movimiento se retroalimenta a sí mismo, la negación de la muerte, real o simbólica, consolida una actividad del psiquismo frente al

duelo. Por tanto, no se trata de la negación habitual de otros tiempos, hemos visto en el desarrollo histórico y el análisis de la actualidad, que hay una singularidad, una diferencia: una expulsión radical. Si no nos hacemos algunas preguntas esenciales sobre nuestro paso por la vida, ¿cómo podemos elegir un proyecto vital si ni siquiera sabemos que lo estamos eligiendo igualmente por omisión? ¿Cómo le damos valor a las cosas que importan si negamos su finitud y habitamos una fantasía de inmortalidad? ¿Cuánto puede nuestro psiquismo soportar esta repulsión? ¿Cuánta de nuestra angustia social tiene que ver con esta negación?

Probablemente la poesía no venga a decirnos nada, vimos que ayuda a liberarnos porque establece nexos, trafica sentidos inconscientes, nos permite jugar con representaciones de forma segura, pero no viene a nombrar nada específico, más bien viene a decirnos que hay algo que no podemos nombrar; que nuestra intención totalizadora tiene un límite; que quizás no todo puede ser reducido a palabras concretas y esa es la frontera, el límite. Y, de esta forma, habilitarnos la posibilidad de sentir que no sabemos, sentir que tenemos miedo, sentir que nos necesitamos, que extrañamos a los que se fueron; que hoy no podemos seguir siendo productivos, ni positivos, ni optimistas, que hoy la poesía nos dio permiso para el silencio y la quietud, para la tristeza, para el duelo. Que lo irracional también tiene lugar en nuestras vidas, en nuestros consultorios, en nuestras prácticas, sin que ello signifique algo patológico, o una categoría diagnóstica, que quizás queremos quedarnos con las sensaciones en nuestros cuerpos, sin necesidad de capturarlas u obturarlas; que es importante resistirnos a brindar compulsivamente respuestas, soluciones, negando así lo presente. Que vemos fantasmas y tenemos creencias sobre la trascendencia. Que construir narrativas es importante, en tanto ubicamos el dolor en relación a algo, pero ¿qué pasa cuando estas narrativas no son para beneficio propio, sino que responden al interés de los dispositivos de control? ¿En qué forma morimos? ¿Quién las dictamina? ¿Hasta cuándo estiramos la vida y bajo qué circunstancias?

Quizás podamos redescubrir algunos elementos, como por ejemplo, que el Yo muere habitualmente porque su conformación es una conectividad inquieta, que los objetos son impermanentes y es necesario reconocer este principio de realidad facilitando su capacidad de replegamiento cuando el mundo cambia, en lugar de enquistar nuestra existencia a identificaciones fijas, codependientes, por imposibilidad de habitar las emociones incómodas. ¿No ha estado el arte, la vida, la tierra, la muerte, gritando todo esto? No sé, quiero saber que no sé, que puedo situarme en ese espacio, en la frontera, que mis preguntas son igual de provisorias que mis respuestas y que desde ese espacio también es posible habitar la realidad, que en la muerte y en la poesía hay una invitación a vivir de otro modo.

## Posmortem o Metaconclusivo

Los objetos percibidos, muchas veces comienzan a serlo por un reconocimiento: el objeto se encuentra delante nuestro, nosotros lo sabemos, pero ya no lo vemos. Por este motivo no podemos decir nada de él. En arte, la liberación del objeto del automatismo perceptivo se logra por diferentes medios; en este artículo deseo indicar uno de los medios de los que se servía casi constantemente L. Tolstoi, quien, según la opinión de Mereikovski, parece presentar los objetos tal como los ve; los ve en sí mismos, sin deformarlos. El procedimiento de singularización en Tolstoi consiste en no llamar al objeto por su nombre sino en describirlo como si lo viera por primera vez y en tratar cada acontecimiento como si ocurriera por primera vez; además, en la descripción del objeto no emplea los nombres dados generalmente a sus partes, sino otras palabras tomadas de la descripción de las partes correspondientes a otros objetos (Shklovski, 1970, p. 55).

Una vez que los signos vitales han desaparecido y el cuerpo se enfría, se acaban también las palabras y es momento, a veces, de realizar la autopsia. El estudio de un cuerpo brinda casi una inagotable cantidad información sobre la vida de quien ya no está: fecha y hora de la muerte, medicamentos que ingería, enfermedades, fracturas de la infancia, entre muchos otros datos posibles. Incluso algunos estudios arqueológicos permiten conocer los alimentos que consumían poblaciones antiguas en base al desgaste de los dientes o los minerales en los huesos. El cuerpo es portador de una historia, aunque quien la haya vivido ya no esté para contarla. Este espacio final de mi trabajo es una especie de autopsia, quizás con un poco de humor de no tan buen gusto, pero igual de relevante.

Ha sido claro para mí desde el comienzo de este trabajo que el tema que abordaba no era sencillo y que requería un esfuerzo extra, y la forma que elegí para realizarlo también le agregaba una dificultad más. He optado por un proceso de singularización del objeto. Las decisiones que fui tomando han sido a conciencia, sin embargo, algunos emergentes del campo han despertado nuevas preguntas y reflexiones no esperadas: desde el comienzo he sentido la presión por escribir un trabajo más tradicional, por enunciar más conclusivamente, por ser más concreto, menos metafórico; he resistido todo lo posible esta fuerza que me empujaba hacia ese lugar. Me ha resultado imposible no caer ante el magnetismo freudiano. Sin embargo, he querido abrir líneas y no cerrarlas. Porque siempre he tenido claro que esta era una

parte esencial del trabajo, la forma, tal cual como expresa Shklovski al comienzo de este último capítulo, lo literario tiene la capacidad de renovar la mirada sobre el objeto. Mediante diferentes recursos de estilo, el proceso de singularización hace de aquello que parece invisible algo nuevo, aparece en el horizonte un objeto posible cuando su forma de aproximación es diferente. Si bien las explicaciones son explícitas en la introducción del trabajo específicamente acerca de la base cartográfica y la importancia de la escritura, aun así, por momentos sentía una gran inquietud por tomar este camino. La poesía fue mi aliada para entrar al territorio, puesto que el objeto y la forma de aproximación a él no están disociados, forma y contenido tampoco. Ha resultado, por tanto, un ejercicio de estilo y un ejercicio epistémico. Porque, a raíz de estas fuerzas que me invitaban a tomar ciertos caminos, se ha conformado una inquietud que se ha mantenido constante: si todos nuestros trabajos tienen la misma forma, el mismo formato, las mismas palabras, la misma enunciación, si utilizamos, además, los mismos autores, ¿qué posibilidades reales de producir conocimiento existen? Escudriñando otros trabajos, distintos textos, algunas opiniones y directrices institucionales, me he encontrado con cierta recursividad. Retomo aquel pensamiento sobre la preponderancia del pensamiento racional y sobre la argumentación por sobre otras experiencias, que también constituirían conocimiento. ¿No son válidas las experiencias del cuerpo, las sensaciones, las imágenes, las emociones? ¿No se privilegia un conocimiento específico y se anula otro? ¿No se vuelve todo nuestro quehacer académico ciertamente tautológico? Es decir, que se sustenta sobre sí mismo favoreciendo solo aquello que reconfirma el paradigma. Quizás pueda parecer que me estoy excusando, pero se trata más bien de una descripción de lo que me ha sucedido a mí en el campo, una pauta etnográfica. De un encuentro con ciertas limitantes, que puedo asociar claramente con toda una estructura de dispositivos de saber que he argumentado se vinculan fuertemente a nuestra relación con la muerte. ¿Es demasiado atrevido proponer que en el privilegio del saber racional y el proyecto causa-sui académico se esconde incontables veces la negación de la muerte y que esto condiciona este trabajo? ¿Es demasiado pretencioso interrogarse sobre los propios dispositivos que uno debe aprobar? Me ha interesado enfocarme más en el recorrido que llegar a algunas conclusiones, aunque para mantenerme dentro de lo instituido he procurado bordear algunas.

¿Para quién escribo este trabajo? Escribir supone la existencia de un lector, aunque ese lector sea uno mismo, siempre es otro, un otro dentro de uno mismo, supone la otredad que nos habita. ¿Para qué expresar algo si no? Aunque en este caso, hay docentes, compañeros, incluso desconocidos que se toparán con el texto, quizás. ¿Por qué, entonces, hay que darle a ese lector real o simbólico todas las

respuestas? ¿No es válido generar otros nexos, otros acontecimientos con quien lee, aunque sea un trabajo académico? ¿No es válida la confusión, la ambigüedad, la duda? ¿Debe estar todo digerido? Si solo se me permite escribir lo correcto, lo normativo, si solo escribo desde un margen pequeño de autores y paradigmas ¿no anula este dispositivo de producción de conocimiento la otredad? Lo que es distinto a sí mismo, lo que habita la frontera. En función de todo lo que hemos desarrollado sobre lo que produce en el psiquismo esta cualidad dual humana sobre su localización entre los animales, pero en consciencia de su mortalidad. Y en función de la expulsión de la muerte en la contemporaneidad hipermoderna, ¿es apresurado suponer que la reactividad con la que defendemos ciertos modelos epistémicos tiene algo que ver con nuestra negación de la muerte, con nuestra necesidad de control del mundo? ¿Qué pasa si no pretendemos que sabemos? ¿Qué pasa si escribo un texto académico que se cuestiona a sí mismo y su presunto saber? ¿Qué pasa si aceptamos que morimos? ¿No están intrincadas unas preguntas con las otras? ¿No son acaso todas estas interrogantes indispensables para ejercer la psicología?

## Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (1998). *Homo Sacer: El poder soberano*. Valencia: Pre-Textos.
- Anónimo (1832). *Epitafio en el monumento funerario de Bernabé Rivera* [bajorrelieve]. Cementerio Central, Montevideo, Uruguay.
- Ariès, P. (1983). *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus.
- Bacci, P. (julio de 2010). Querencia. La muerte y el duelo en la hipermodernidad. Recuperado de [https://querencia.psico.edu.uy/revista\\_nro13/pilar\\_bacci.htm](https://querencia.psico.edu.uy/revista_nro13/pilar_bacci.htm).
- Becker, E. (1973). *La negación de la muerte*. Barcelona: Kairós.
- Bordelois, I. (2006). *Etimología de las pasiones*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2006). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- Ferrater Mora, J. (1983). *Diccionario de Filosofía de Bolsillo*. Madrid: Alianza.
- Fleitas, C. (2009). *Arte y Poiesis*. Recuperado de <http://arteypoiesis.blogspot.com/2009/08/poiesis.html?m=1>.
- Foucault, M. (1996). *Historia de la Sexualidad. Vol. I*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Freud, S. (1976). *Obras Completas (Tomo IX)*. (J. Echeverry, Trad.) Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2019). *Obras Completas: Duelo y melancolía*. (J. Echeverry, Trad.) Buenos Aires: Amorrortu.
- Grof, S. (1988). *Psicología Transpersonal: Nacimiento, muerte y trascendencia en psicoterapia*. Barcelona: Kairós.
- Han, B.-C. (2012). *Muerte y alteridad*. Barcelona: Herder.
- Homero. (1996). *La Ilíada*. (F. Gutiérrez, Trad.) Madrid: Gredos.
- Jakobson, R. (1984). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.
- Martín, A. (2011). *Manual práctico de psicoterapia Gestalt*. Madrid: Desclée De Brouwer.
- Paredes Fernández, I. (2009). ¿Qué relación hay entre la poesía y la palabra de un paciente? *Clínica e Investigación Relacional*. 3 (1). ISSN 1988-2939.
- Rey, J. (2015). *El acontecimiento en las prácticas psicológicas*. Montevideo: FP-Udelar.
- Rey, J. y Granese, A. (2019). La cartografía como método de investigación en psicología. *Psicología, Conocimiento y Sociedad*, 9(1), 283-316.
- Shklovski, V. (1970). El arte como artificio. En Todorov, T. (comp.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 55-69). Madrid: Siglo XXI.
- Somers, A. (2010). *Solo los elefantes encuentran mandrágora*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Tatarkiewicz, W. (1989). *Historia de la estética*. Madrid: Akal.



Vélez Upegui, M. (2018). Palabras aladas. La figura del aedo en los poemas homéricos. *Co-herencia* [revista online], 15(28), 29-66. <https://doi.org/10.17230/co-herencia>.

Vilariño, I. (2009). *Poesía Completa*. Montevideo: Cal y Canto.

Žižek, S. (1991). *Mirando al sesgo*. Buenos Aires: Paidós.