

Inti: Revista de literatura hispánica

Volume 1 | Number 61

Article 1

2005

Literatura *en* Locura (Cervantes y Lacan)

Raül Vidal

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Vidal, Raül (Primavera-Otoño 2005) "Literatura *en* Locura (Cervantes y Lacan)," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 61, Article 1.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss61/1>

This Otras Obras is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact elizabeth.tietjen@providence.edu.

LITERATURA EN LOCURA

(Cervantes y Lacan)

Raúl Vidal

¿Cuál es el estatuto del tiempo y del sujeto en el relato de una escritura que se configura en la lectura, en una genealogía de repeticiones textuales inscriptas en los volúmenes sin orillas de una biblioteca infinita? Sólo el postulado borgeano de una biblioteca babélica soporta la escritura de historias textuales hechas de lecturas que se repiten y soslayan la linealidad del tiempo (...).

Silvia Barei, *Jorge Luis Borges:
Cumple cien años un escritor del siglo XXI.*

1.

Al comienzo de uno de los libros de Giorgio Agamben se puede leer que “de una novela es posible, en el límite, aceptar que la historia que en ella debía contarse al cabo no se cuente” [1995, p. 9]. Ese “en el límite”, ha llamado mi atención; es decir, una novela, en el límite, a veces no cuenta lo que debería contar. En cada novela la ficción va construyendo sus propias reglas, particulares únicas... reglas que en ocasiones, apoyándose sobre el paradigma del *caso a caso*, se erigen en anti-reglas. ¿Y en la locura? Aún cuando en ciertas ocasiones la locura parezca callarse, sumergirse en una quietud de palabras, encerrarse en un diálogo mudo que rompe con el lazo social, ¿no hay acaso una narración en cada locura? Además, si la literatura y el psicoanálisis son in-disciplinas que en un confin no tan lejano, como algunos desearían mantener, comparten un espacio en la locura, ¿no existe en tal o cual *campo de locura*¹ un relato que se sustenta en anti-reglas?

Parto entonces de una premisa: a poco de andar en la Novela², el lector se encuentra participando de un campo de locura: allí, locura y viaje, locura y exilio, locura y literatura, enlazan la historia grande con la historia pequeña vivida por Miguel de Cervantes. Historia personal, historia viajera transcurriendo un periodo histórico de guerras y también de conversiones (fruto del decreto que en 1492 firman los reyes católicos decidiendo la expulsión o la apostasía de los sefardíes de toda España), un tiempo que bien podría ser retratado con una frase que Alberto Manguel usa para referirse a un tipo de universo concentracionario, cuando “la masa hinchada de cuerpos cuyas desgracias diferentes, individuales, se habían convertido en un sola, en un único monstruo demente” [2001, p. 36]; es decir, una época de *borramiento de huellas y nombres propios*.

Antes de volver a encontrarme con la Novela, yo había comenzado a preguntarme: ¿qué lugar ocupa un psicoanalista en esa verdadera tarea de investigación científica que lleva adelante la locura, en ese *exceso de saber* que nos ofrece, como a *depositarios*? Entonces empecé a intuir que era en ciertos instantes de transferencia psicótica (un relámpago, un pasadizo secreto que abre ese campo de locura a quien no pueda dejar de transitarlo), que el analista participaba, no *frente*, no *alrededor*, no *en torno a*, sino *en* un campo de locura. Quizás al modo en que un lector participa en la narración. Porque es un hecho que *la locura escribe*, pero pocos parecen caer en la cuenta de que nadie escribe sin hacer participar en tal escritura, lo que lee. Por ende, en estrecha vinculación con un campo de locura debía existir un determinado *campo de lectura*.

Al inicio de la segunda parte de la Novela, Cervantes advierte sobre esta relación entre escritura y locura: compara su tarea de escritor con la de aquel loco que se ocupaba de atrapar perros, “y como mejor podía le acomodaba [un] cañuto en la parte que, soplándole, le ponía redondo como una pelota, y teniéndolo desta suerte, le daba dos palmaditas en la barriga, y le soltaba” [II, Prólogo, p. 225]. Debido a párrafos como éste, me fui interesando por saber no sólo qué leía, sino en especial, ¿cómo leía Miguel de Cervantes? Pero lamentablemente no existen demasiados datos sobre el modo de leer de Cervantes, salvo el remanido “se dice” que leía hasta los papeles de la calle. *Se dice*, que como todo *se dice* “participa de lo que lo suscita”³. En este caso lo que lo suscita es un equívoco: me refiero al hecho de confundir autor y narrador. Se dice que Cervantes leía hasta los papeles rotos de la calle, pero en realidad esto se extrae de un párrafo de la Novela, donde el narrador dice ser “aficionado a leer, aunque sea los papeles rotos de las calles” [I, cap. 9, pp. 167 y 168]. Y esta diferencia que se tensa entre autor y narrador – en particular durante un periodo del arte en el que se estrenaba la figura del autor – no es cualquier detalle.

Tal vez una de las maneras de visualizar un autor, en tanto lector de su propia obra, es la lectura de los prólogos: puesto que ellos se escriben una vez terminada la obra y, además, son una manera – a veces bastante

soterrada – de establecer un contrato de lectura entre el autor y el lector.

Todos los prólogos escritos por Cervantes cuentan con una expresa alusión al lector; de alguna manera, definen un lector posible: desde un *Curiosos Lectores* (en *La Galatea* y en *El viaje del Parnaso*), pasando por un *Desocupado Lector* y un *Lector Suave* (en la primera parte del *Quijote*), hasta llegar a un *Lector Amable* (en el prólogo a sus *Novelas Ejemplares*). Y es justamente en este prólogo a sus *Novelas Ejemplares*, donde confiesa que su “intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos*, donde cada uno pueda llegar a entretenerse” [1995, pp. 58 y 59].

Sí, no hay duda que los escritos de Cervantes son una mesa de trucos o, lo que es lo mismo, un conjunto de *artifícios*. Pero en qué momento la artesanía, el artificio, la máquina, el truco, dejan de serlo para transformarse en arte, es algo que ni Cervantes ni Jacques Lacan (al *hacer caso* de James Joyce) definen claramente. Y está bien que así sea, pues el concepto de arte como francamente diferenciado de la artesanía recién adquiere madurez con el Renacimiento⁴ (Renacimiento que *llega tarde* a España), y antes del avance de ese humanismo clásico que hace de la obra de arte algo irrepetible (por lo tanto, algo completamente diferenciado de la artesanía), arte y artesanía mantenían esa ambigüedad que creo descubrir en el uso que de ello realizan Cervantes y Lacan.

Lo cierto es que hay múltiples maneras de leer, quizás tantas como lectores existan. La mía intenta ser el fruto de una *posición de lectura* que busca seguir la trayectoria de la locura *en su terreno*. Así, en ese campo de locura que ciertos *guiños* van amojonando a todo lo largo de la Novela de Cervantes, la posición de lectura en la locura pone de manifiesto que la tarea del lector es una tarea *artesanal*, una tarea en la que se hace evidente aquello que podríamos llamar una *torpeza* radical: eso que el analista no puede dejar de poner de sí cuando cierto campo de locura le concierne. Se trata, en suma, de un viaje de inmersión en lo que llamo un *museo de la novela que vendrá*, donde es posible tropezarse con esos *pasadizos secretos* – verdaderos *instantes* de transferencia psicótica – a los que me refería más arriba, pasajes que conducen a regiones de lo no dicho.

En gran medida es a nivel de la lectura que se hace presente el *artesano*. El lector debe animarse a manipular lo escrito con la esperanza de construir su propia novela o, en caso contrario, abandonar la tarea. Surgen, entonces, las siguientes preguntas: ¿la locura en la Novela de Cervantes, habrá sido – por la vía de un particular *desembrollarse* – el origen de la novela *en la locura*?, ¿existe un pasaje posible entre lo que de locura muchos han podido ver en la Novela de Cervantes, hacia una novela participando de un campo de locura? Y frente a este pasadizo secreto, ¿qué participación tiene un determinado campo de lectura? Por último, ¿cuál es la lectura que realiza

* *mesa de trucos*. juego parecido al billar.

Cervantes de su Novela?, ¿qué nueva novela – quizás desconocida para nosotros – escribe su personal lectura?

Fruto de la lectura que supongo le *imprime* Cervantes a su Novela, me vi llevado a conjeturar un encadenamiento de instantes en el *savoir-faire*⁵ del escritor con su escrito *Don Quijote de la Mancha*. Quiero decir que un escrito a ser leído, con el cual se debe *savoir-faire* un nuevo escrito, se apoya entonces, sobre un *desembrollarse* que hace su aparición en un *instante*. Esta inusual palabra: desembrollarse, la tomo de dos sesiones del seminario de Jacques Lacan intitulado *L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre*, en el que se refiere al *savoir-faire* como análogo a dos operaciones. Allí Lacan habla de “*savoir-faire* con, saber desembrollarlo {*le débrouiller*} manipularlo” [16-11-1976, p. 3], y más adelante de “*savoir-faire*. Eso quiere decir desembrollarse {*se débrouiller*}” [11-01-1977, p. 2]. Esto indica que 'a manipulación del escrito que nos interesa en el análisis, operación – según Lacan, en su seminario del año inmediatamente anterior – “de sutura y de empalme {*épissure*}” [13-01-1976, p. 19] (como quien empalma dos cables eléctricos), verdadero *artificio* lacaniano, se resuelve en un *instante*. Después de tanta *torpeza*, en un *instante* se logra algo nuevo que produce cierto desconcierto, que siempre nos deja algo estupefactos. Esta es la lectura que nos interesa y esta lectura *artesanal* es la que nos aproxima al artista y nos aleja del hombre de ciencias.

2.

Según Jean Canavaggio, Miguel de Cervantes se tardó cuatro años en escribir la 2^{da} parte de su Novela. Como fruto de ese trabajo el escritor realiza, según el cervantista francés, algo totalmente novedoso: “Amo y criado, como con toda justicia observó Thomas Mann, viven de la fama de su propia fama: hasta entonces nunca se había producido nada semejante en la literatura” [1992, p. 325]. Don Quijote y Sancho Panza se ven así enfrentados a lo que de sí mismos ha impactado en los lectores de la 1^{ra} parte de la Novela. La fama les precede, y esto no es cualquier detalle, insiste Canavaggio, puesto que “el combate llevado por un héroe precedido de su fama inscribe la novela cumplida en el corazón mismo de la novela que se hace” [Ibíd., p. 327]. La función del lector se erige de esta manera, en punto de apoyo esencial del decurso futuro del caballero y su escudero.

El lector que la Novela fabrica no es un lector complaciente. Todo lo contrario. Las constantes intrigas y sospechas de autenticidad a las que alude uno de los autores ficticios, Cide Hamete Benengeli, conduce a que el lector haga *uso* de la novela. Para Miguel de Cervantes, su obra – como lo plantea Edward C. Riley – debe transformarse “en un conjunto de delicadas relaciones entre el autor, la obra y el lector” [1966, p. 44]. Esto es lo verdaderamente nuevo. Hasta ese momento, el lector no existía en tanto co-

hacedor de la obra. Un ejemplo de esta novedad nos lo da el mismo Riley, al subrayar la responsabilidad que toma el narrador de la Novela en que el lector no se aburra: se refiere a la famosa arenga a los cabreros. En ella, al terminar Don Quijote su extenso monólogo sobre la mítica y arcaica Edad de Oro, el narrador agrega: “Toda esta larga arenga – que se pudiera muy bien escusar–” [I, cap. 11, p. 182], aludiendo, por supuesto, a lo aburrida que podría haber sido tal lectura. Por consiguiente, es indudable que para Cervantes existe una responsabilidad nueva en tanto escritor. Edward C. Riley lo señala con absoluta claridad: “¿respecto a qué o a quién era responsable el novelista [Miguel de Cervantes]? Todavía, en buena parte, respecto a normas estéticas aceptadas y abstractas, pero también de una manera que nadie habría podido sospechar antes de fines del siglo XVI, respecto al lector” [1996, p. 136].

Por todo esto es que sostengo que hacer *uso* de un escrito – en tanto lector – tiene el estatuto de una *artesanía*; hecho nada desdeñable para el escritor, de igual modo que para el analista. En el *artificio* (que en tanto tal siempre parece estar a medio camino entre el arte y la artesanía) puesto en juego por ambos se erige como hecho notable la función de la espera; en los dos significados posibles del vocablo “espera”: por un lado en el sentido de esperar demasiado de un escrito, por el otro en el sentido de permitirse esperar la palabra que vendrá. *El que oye espera*: ¿no es acaso una adecuada manera de leer en la locura; es decir, cuando justamente lo que se tiene en las manos es poco?

3.

Lo que llamo *la novela que vendrá*⁶ se ubica, justamente, en esa ambigüedad entre el arte y la artesanía. Algo similar a lo que Walter Benjamin define como el arte de narrar: algo que no está del lado de la información. No se trata de explicar algo, sino solamente de narrarlo, y así permitir que la narración no se agote, desplegar la fuerza reunida en su interior (en ocasiones, desde hace largo tiempo). Por esto es que Benjamin advierte sobre el error de acentuar la transmisión predominantemente sobre el aspecto comunicativo.

Cuando nos encontramos participando de un campo de locura, pasamos por periodos en los que sentimos que la narración se ha detenido, que las palabras se atascan, que eso no camina. Algunos empiezan a inventar técnicas más o menos mágicas para que el llamado loco hable. Otros desmerecen absolutamente la validez de la palabra. Incluso están aquellos que primero adormecen, y recién después elucubran maneras familiares, institucionales y sociales que continúen enmudeciendo al llamado loco cuando el efecto del fármaco pase.

La narración de *la novela que vendrá* no tiene nada que ver con esto. De tal narración participan el que escribe y el que lee. La 2^{da} Parte de la Novela de Miguel de Cervantes es prueba cabal de ello. La narración se introduce en las vidas de Don Quijote y Sancho Panza, al mismo tiempo que el caballero y su escudero se meten en la narración. Es que de esto se trata. Hay que entrometerse en la narración, formar parte de ella.

Es también Benjamin quien, en un pequeño artículo que lleva por título *Narración y Curación*, se pregunta por el valor tranquilizador (¿curativo?) de las historias o cuentos que relata la madre al niño enfermo. Entonces puntúa – con un estilo francamente wittgensteiniano – que no se trata sólo de repetir la historia, sino de *narrar el contexto en el cual se usó la fórmula por primera vez*. Y se pregunta si “no será la narración la atmósfera propicia y la condición más favorable de muchas curaciones. Sí, ¿no podría curarse incluso cualquier enfermedad si se la dejara flotar lo suficiente, hasta la desembocadura, sobre la corriente de la narración? Si se considera que el dolor es un dique que se opone a la corriente de la narración, se ve claramente que este dique será desbordado cuando la corriente de la narración sea lo suficientemente fuerte como para conducir al mar del olvido feliz todo lo que encuentre en su camino. Las caricias [de la madre al niño enfermo] le dibujan un lecho a esta corriente” [1992, p. 143].

Por supuesto, yo no hablo de enfermedad, ni de curación; pero me interesan estas palabras del filósofo berlinés porque en ellas valoriza no sólo el lenguaje, sino también las acciones en las que está entretejido. Es justamente esto lo que hace que una novela se diferencie de una crónica histórica, en la que lo único que suele importar es la información. En varias partes de su Novela, Cervantes habla de la historia, y a cada rato el lector descubre que hay un intento irónico de engañarlo: no es una crónica histórica (género bastante bien cimentado y común por esos siglos en que a don Miguel le costó vivir); es en cambio algo completamente nuevo, una novela. Por otro lado, no es cualquier detalle el que Benjamin piense en las caricias de la madre como dibujando un lecho a la corriente de la narración. ¡Cuánto compromiso corporal existe en tal lectura!

Y esto es así, porque es evidente que frente al carácter incompleto de la escritura, surge la necesidad de un sonarizar, fonematizar, vocalizar lo que aún no ha sido escrito. Por esto es que en la Grecia arcaica los destinatarios de lo escrito, antes que los lectores, son los “oyentes” [*akroataí*]. La lectura en voz alta, que por definición compromete al cuerpo, se hace presente cuando un texto produce algo físico. Podríamos agregar a esto una prueba: que se escriba un texto y luego se lo lea en voz alta de dos maneras: la primera sin nadie más que nosotros como destinatarios de esa lectura, la segunda, en cambio, una lectura en voz alta que cuente con un oyente. Se ha de notar la diferencia en el encuentro con el texto. No se trata de la misma operación. La presencia del oyente se deja sentir en aquel que lee en voz alta. Esto, a veces, tiene sus consecuencias: por ejemplo, ¿qué sucede

cuando el oyente es uno mismo?, quiero decir, cuando uno oye un texto – que tal vez no le es ajeno – leído en voz alta por una o varias voces: la propia voz, la voz de un lector, o la voz o las voces que invaden mi cerebro sin que pueda hacer nada para evitarlo. Esta relación dinámica entre lo escrito y lo leído, ubica al lector en la función del secretario del alienado. Pero, en esta función, ¿de qué lectura se trata? Cuando un discurso participa de un campo de locura, suele atravesar periodos de difícil lectura. Periodos en los que los neologismos abundan, en los que lo único que predomina son voces, exclamaciones, puestas en escena, entonaciones repletas de ironía, muecas vacías de sentido, palabras despedazadas y palabras interminables. ¿Qué y cómo leer allí? Es evidente que sólo podemos leer de una manera torpe. Y esto, sencillamente, porque los campos de locura exigen la puesta en marcha de variados campos de lectura? ¿Acaso no es posible confiar en la voz o, lo que es lo mismo, en algo del orden corporal de aquel o aquellos que no pueden evitar participar en un campo de locura, como el dispositivo que permitiría restablecer esa estructura discontinua significativa que permanece borrada? No estoy hablando de meter a la fuerza un significante, sino más bien de preguntarnos: ¿por qué, cuando nos encontramos en esos momentos de total incertidumbre frente a un discurso de los llamados locos, nos vemos llevados a poner en marcha un campo de lectura nuevo? Tal campo de lectura ha de ser propio de ese caso, en el que el análisis *en* la locura participa; y, entonces, el analista se pregunta y pregunta en tanto lector: un lector que le pregunta al texto.

4.

Para tomar sólo una de las aristas posibles vale tener en cuenta que leer en voz alta es poner la propia voz a disposición de lo escrito. La voz deja de pertenecer al lector y se *somete* al que escribe. Sancho Panza, en un inevitable episodio de la Novela, es tenido por loco debido a su justa posición de secretario. El escudero *lee* una carta que Don Quijote envía a Dulcinea, pero – a pesar de su *poca sal en la mollera* – no puede recoger el consejo socrático de permanecer “flojo en lectura” [*tà grámmata phaûlos*], y pone de sí su propia voz. Entonces... la mano del secretario es la mano del lector. Es una mano que escribe, por el biés de su carácter instrumental, con la voz propia de la lectura en voz alta. Y así se vuelve evidente que la oralidad no es algo a desestimar. Escribir con la voz de la lectura en voz alta: tarea secretarial... tarea poética⁷.

Se dice que Primo Levi se valía constantemente del contar: “que la redacción de su primer libro estuvo precedida de explicaciones hechas a parientes y amigos primero, a desconocidos y ocasionales compañeros de viaje después, en tren, en tranvía, en lugares públicos, en todas partes” [1998, p. 9]. Hay en este italiano sobreviviente de la *shoáh* un cierto apuro

por contar, él parece estar siempre en una posición de narrador; incluso, como sostiene el compilador de sus entrevistas, “su palabra verbal es más bien una palabra escrita” [Ibíd., p. 11]. Claro que si nos detenemos en Levi no podemos pasar por algo que, como lo plantea el narrador en una de sus novelas, *La llave estrella*,

(...) así como existe el arte de contar, sólidamente codificado a través de mil intentos y errores, así también existe el arte de escuchar, igualmente antiguo y noble, al que todavía no se le ha dado un código, que yo sepa. Y sin embargo, todo narrador sabe por experiencia que *el escuchar aporta a cada narración una contribución decisiva*: un público distraído u hostil echa a perder cualquier conferencia o lección, mientras que un público amigable le da realce. Pero también *el escucha individual* carga con su cuota de responsabilidad en esa obra de arte que es cada narración: lo sabe de sobra quien cuenta algo por teléfono, que pierde calor porque le faltan las reacciones visibles de quien escucha, que en este caso está reducido a manifestar su eventual interés con algún monosílabo o gruñido ocasional. Es ésta también la razón principal por la que los escritores, o sea los que cuentan para un público incorpóreo, son pocos. [1990, pp. 41 y 42, las cursivas me pertenecen]

Vamos viendo, entonces, cómo un *campo de locura* da paso a múltiples *campos de locura* y su estrecha relación con variados *campos de lectura*. Si se trata de diversidad de campos, se trata de *caso a caso*. Y es por ello que nos hace falta una posición de lectores en tanto *artesanos*; es decir, una torpeza radical en tanto lectores de la novela que vendrá. Torpeza, que es la de Don Quijote al *leer sus Libros de Caballerías*. Torpeza, que es la de Sancho Panza, al *leer la Carta a Dulcinea*.

Así, toda la Novela de Cervantes es una curiosa danza entre la Locura y la Lectura. Allí, Lectura y Locura se entrelazan continuamente. Don Quijote “vive”, literalmente hablando, la literatura. Precisamente, a poco de comenzar la Novela, el narrador cuenta que “a nuestro aventurero [Don Quijote] todo cuanto pensaba, veía o imaginaba le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leído” [I, cap. 2, pp. 109 y 110]. En el lenguaje de la Novela está claro, entonces, que Don Quijote enloquece porque lee.

5.

¿Estamos encontrando acaso el origen de la locura en Don Quijote? Y si es así, ¿qué importancia podría tener esto? Ninguna.

Desde el psicoanálisis, ¿es posible “analizar” una obra de arte? En general, cuando se ha intentado tal cosa se ha caído en un descuartizamiento de la obra de arte que, a mi modo de ver, no conduce a nada. El psicoanálisis – salvo contadas excepciones – parece no haberse alejado lo suficiente de la psiquiatría y de la psicología, en esto de ocuparse del artista y su obra; es

decir, o bien se considera la obra del artista desde un costado que linda con lo médico-legal y en donde el valor estético se transforma en una marca de locura (un síntoma que sirve a los fines de establecer un diagnóstico⁸), o bien se recurre a la tesis de la “genialidad mórbida” en la que – detrás de una aparente admiración por la génesis de la obra artística – se continúa haciendo hincapié en *lo normal versus lo patológico*. Es necesario denunciar esas tendencias que buscan completar el arte con la ciencia o, lo que es peor aún, con el psicoanálisis. ¿Qué se busca con ello? ¿Tal vez legitimarlo, llenarlo de supuestos que tarde o temprano terminan estructurando certezas?⁹

En este modo de encarar la cuestión se pierde el caso. Posiblemente esto suceda siempre que se intente circunscribir la locura al personaje Don Quijote; de ahí lo necesario de intentar poner en evidencia un campo de locura: es decir, algo que se extiende inacabadamente entre múltiples mojones que lo balizan. Digo “inacabadamente”, porque siempre se están agregando nuevos *guiños* que lo amplían. Leer *guiños* es seguir de cerca ciertos movimientos, frases, actitudes que conducen a obtener testimonio de lo que se escribe en tal o cual campo de locura. Y una vez que se ha asentido a un *guiño*, no es posible no hacer algo con ello.

Por todo esto, y porque la literatura en sí misma parece tener mucho más que decir que el psicoanálisis sobre lo que se dispara, lo que se anuda o no en el acto creativo, me gusta más la idea de que la literatura se ocupe del psicoanálisis: la idea de suponer que hay ocasiones en que la literatura conmociona e influye el psicoanálisis, lo obliga a que se detenga y así pueda poner en cuestión sus propios postulados. (Es el caso de la obra de James Joyce en relación al Jacques Lacan de mediados de los ‘70.)

El interés ha de recaer entonces, más que en un Quijote *loco*, en un accidentado paseo por el campo de locura en el que se deslizan Don Quijote, Sancho Panza y Miguel de Cervantes; y del cual el lector no queda afuera al intentar *hacer caso* del mismo.

6.

Desde aquel lejano tiempo en que un Sigmund Freud adolescente funda con su amigo Eduard Silberstein una íntima *Academia Española* para aprender el castellano a través de la lectura de Cervantes, desde ese tiempo en que Freud se coloca el apodo de *Cipión* (uno de los dos perros que eran personajes principales en la novela de Cervantes, *El coloquio de los perros*), desde ese tiempo, antes mismo de su origen, el psicoanálisis también se ha interesado por Cervantes, y en especial por su *Don Quijote de la Mancha*. Sin realizar un rastreo minucioso de los trabajos psicoanalíticos sobre el tema, las posturas psicoanalíticas con las que me he encontrado, en general, me han parecido al menos faltas de rigor. Con dos ejemplos lo suficientemente alejados en el tiempo entre sí basta.

En 1934, Helene Deutsch escribe un artículo que titula: *Don Quijote y el quijotismo*. En el mismo, sostiene sobre Don Quijote que su “característica libidinosa es la de un individuo pasivofemenino, impotente probablemente toda su vida, en el cual el preclimaterio sin duda estimuló su deseo sexual, pero dando curso simultáneamente a un nuevo ímpetu de tendencias pasivas femeninas” [1948, p. 881]. Además, la discípula de Freud enuncia en una llamada a pie de página: “Lo que en el caso de Cervantes ha creado la intuición del poeta, en el caso de Freud lo ha descubierto el genio del observador científico. El delirio del paranoico Schreber [uno de los cinco casos clínicos capitales estudiados por Sigmund Freud] y las inmortales fantasías de Don Quijote creativamente concebidas, brotan de los mismos orígenes de vida anímica reprimida. Epopeya y sistema delirante, igualmente construyen sobre las ruinas del mundo de la realidad que ha sido abandonado, un mundo más satisfactorio fantásticodelirante” [Ibid..., p. 883, p. 2].

Por otro lado, el texto fruto de la desgrabación de dos conferencias dictadas en Buenos Aires durante el mes de mayo de 1997 por el psicoanalista francés Jean-Michel Vappereau, también contiene unas páginas intituladas *Cervantes y el Quijote*, en las que Vappereau sostiene que

(...) algo habría ocurrido alrededor del siglo XIV o XV y que se estabilizó en el siglo XVI. Y diré que el mejor indicador que tenemos de esta situación, que define al síntoma moderno, es el libro de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Tenemos ahí la indicación, en la literatura, de una modificación crucial (...).

Esto explica, para mí, que Lacan se interese en otro escritor para hablar del síntoma. Es el que concluye este rizo de un género – ¿existen acaso los géneros literarios? No lo sabemos –, de cierto tipo de escrito que termina y culmina con Joyce. Empieza con Cervantes, con Rabelais en la literatura francesa, pero Cervantes es el autor principal para indicarnos este pasaje que se termina con Joyce. Por eso es que, en mi criterio, Lacan escribe ‘*Joyce, el síntoma*’, y hace un seminario que se llama ‘*Joyce, el sinthoma*’. Entre esos dos títulos, un seminario [oral] y un escrito, él hace variar la palabra, pasa de *síntoma* a *sinthome*. Podríamos decir, entonces, ‘*Cervantes, el sinthoma*’, para los que leen el seminario de Lacan “El Sinthome”; porque es seguro que Joyce quería hacer una clínica de la sociedad irlandesa, es lo que dice cuando escribe *Dublineses*. Lacan no habla mucho de esto en el seminario pero todo esto es muy conocido, y me da la impresión de que no busca ser exhaustivo, pero remitiéndonos a todo el ciclo literario, que va de Cervantes a Joyce, hay mucho material. [1998, pp. 38 y 39]

Bueno, en algún aspecto Vappereau tiene razón: sobre Cervantes hay mucho material escrito. Pero, justamente tal magnitud de investigaciones exige un cierto rigor en lo que se dice. Porque si bien Vappereau parece en un comienzo, acertadamente, querer dejarse llevar por aquello que la literatura “indicaría” al psicoanálisis; ¿qué es eso que plantea Helene Deutsch, de un Don Quijote articulado a Schreber (vía Freud); o, lo que

plantea Jean-Michel Vappereau, de un Cervantes articulado a Joyce (vía Lacan)? ¿Qué conduce a Helene Deutsch a poner en contacto “epopeya” y “sistema delirante”? Pero sobre todo, ¿qué conduce a Jean-Michel Vappereau a hablarnos de un “*Cervantes, el sinthoma*”?

¡Ah, cuánto sentido todo junto, cuánto análisis silvestre?

7.

Si queremos dejarnos llevar por lo que la literatura tiene para enseñarnos, son otras las preguntas que nos deberíamos poder hacer.

Una de las primeras que nos interesa sostener es ¿de dónde adquiere Cervantes cierto saber sobre la locura?, en una época – la de los siglos XV y XVI – en la que ésta se brindaba como *lugar de investigación* teológica, filosófica y artística; es decir, una época previa a la apropiación médica de la locura; y sobre todo si tenemos en cuenta que la concepción – sustentada, entre otros, por los románticos alemanes en el siglo XIX – de ver en Cervantes un ingenio lego, hace tiempo que ha dejado de ser considerada como válida, en especial desde la aparición en 1925 del texto de Américo Castro: *El pensamiento de Cervantes*.

Lo cierto es que Cervantes parece estar muy al tanto de cómo es tratada la locura en su tiempo. Para nombrar sólo algunas de las maneras en que se hace presente la locura en su Novela, podemos comenzar señalando la presencia de Erasmo, asimismo la presencia del humanismo cristiano de la Europa del Norte (a través de *guiños* que aluden a *Das Narrenschiff* {*La Nave de los Locos*}, el largo poema de Sebastien Brant), y también el conocimiento preciso de las representaciones de la locura en su época; me refiero a las ilustraciones con que Durero adorna *La Nave de los Locos* de Brant, o aquellas con que Hans Holbein *el joven* ilustra la edición de 1515 del *Elogio de la locura* de Erasmo. En ellas aparece la imagen del *loco* como emblemática: un personaje con aspecto de bufón de corte, que porta sobre su cabeza un bonete o gorro asnal con cascabeles inmunizadores (también llamado *capuchón* o *capirote*), una vestimenta compuesta por retazos de tela que después se transformaría en el atuendo del conocido *Arlequín* de la *Comedia dell'arte*; y, por último, ese *marotte* en la mano (que bien podría traducirse con la expresión *cetno de locura*).

Cuando Don Quijote permanece atado en las afueras de la venta y sobreviene el encuentro con unos caminantes que se aproximan a la misma, y luego de intuir éstos que Don Quijote está loco, se entabla el siguiente diálogo:

– No sé de qué tenéis talle – respondió el otro –; pero sé que decís disparates en llamar castillo a esta venta.

– Castillo es – replicó don Quijote –, y aun de los mejores de toda esta provincia; y gente tiene dentro que ha tenido cetro en la mano y corona en la cabeza.

– Mejor fuera al revés – dijo el caminante –; el *cetro en la cabeza* y la corona en la mano. Y será, si a mano viene, que debe de estar dentro alguna *compañía de representantes* [cómicos], de los cuales es tener a menudo esas coronas y esos cetros que decís (...). [I, cap. 43, p. 535; las cursivas me pertenecen]

De esta manera, confirmamos que Cervantes estaba al tanto de la iconografía de la locura; puesto que frente a los *disparates* del caballero andante, los caminantes aluden a los *cetros de locura* (de qué otra manera entender sino, esa expresión de *cetro en la cabeza*) típicos entre los comediantes (bufones) de su época.

8.

Jacques Lacan también estaba al tanto de esta iconografía de la locura. En su escrito *Observaciones sobre el informe de Daniel Lagache*, al referirse al esquema “de la cucaracha” (él lo llama “el huevo al ojo”) que realiza Freud en su artículo *El Yo y el Ello*, dice del mismo que “sólo falta un engarce y algunos dijes para que nos encontremos provistos de *la sonaja de los locos* jurados, antídoto al humanismo, y que desde Erasmo se reconoce que le da su sabor” [1987, p. 649; las cursivas me pertenecen].

El *loco*, entonces, adquiere por los tiempos de Cervantes una posición emblemática del *mundo al revés*, siendo sus atributos la contracara de los atributos del rey. Así, constantemente se circula por el sesgo de no poder discernir con certeza donde está el bufón y donde su señor, donde el escudero necio y donde el caballero loco; en suma, dónde está ubicada la locura. De este modo, el encomio que cierto humanismo realiza de la *locura* culmina en uno de los tópicos más valiosos de la estética barroca, ya señalados por J. Huerta Calvo: “la confusión de las fronteras entre la realidad y la ficción” [1986, p. 713].

Por supuesto que todo esto se encuadra dentro de una episteme muy particular, propia del siglo XVI, que como lo enuncia Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*, tiene como consecuencias un saber exuberante y pobre a la vez, donde la “única forma posible de enlace entre los elementos del saber es la suma” [1977, p. 39]. Esto nos da a pensar sobre el valor que le adjudicamos a lo “inacabado” de un determinado campo de locura: esa sensación de que siempre se están agregando nuevos guiños a lo que llamamos un campo de locura. Si uno recorre algunos textos paradigmáticos de la llamada ciencia del siglo XVI en España, como por ejemplo el *Examen de ingenios para la ciencias* { 1575 } del doctor Juan Huarte de San Juan, que

para algunos autores, como el mismo Edward C. Riley, ha influido notablemente a Cervantes, allí se encuentra con una mezcla infinita de saberes teológicos, mágicos, filosóficos, médicos, artísticos, etc., cuya extensión parece no tener límite. No ha de extrañar, entonces, la riqueza propia de la Novela de Cervantes. Sobre todo, si tenemos en cuenta que habrá siempre que partir de Cervantes, cuando nos refiramos a ese estilo que, en palabras de Arnold Hauser, consiste “en la actitud oscilante frente a la realidad, una actitud que se expresa en la incertidumbre de si se tiene que ver con algo real o irreal” [1969, p. 113], ese estilo que resuena tanto en los lectores de Jacques Lacan (según sus propias palabras, el Góngora del psicoanálisis), me refiero al *Manierismo*.

Es posible que en nuestro tiempo nos cueste percibir la importancia que tiene todo esto para lo que denomino *Campo de Locura*. También en *Las palabras y las cosas*, Foucault se detiene en Don Quijote: lo hace luego de pasar por el análisis del Siglo de Oro, es decir de “un mundo cubierto de signos que es necesario descifrar y estos signos, que revelan semejanzas y afinidades, sólo son formas de la similitud” [1997, p. 40]. Recién entonces, señala que Don Quijote es “el peregrino meticuloso que se detiene en todas las marcas de la similitud. (...) Todo su camino es una búsqueda de similitudes: las más mínimas analogías son solicitadas como signos adormecidos que deben ser despertados para que empiecen a hablar de nuevo” [Ibíd., pp. 53 y 54]. ¿No es esta la imagen que se tiene de lo que le sucede al llamado loco? ¿O no es acaso cierto que el llamado loco siente que la realidad está saturada de guiños? En este sentido coincidimos con la idea de loco que denuncia Foucault al ocuparse de Don Quijote: “El loco, entendido no como enfermo, sino como (...) el hombre de las semejanzas salvajes” [Ibíd., p. 55]. Yo agrego – aludiendo a un escrito de Bernard Casanova – que, si realmente nos interesa hacer *estallar la clínica*, esas similitudes que parecen no tener límite, no son nada más que una curiosa nosografía si no buscamos hacerlas participar en un determinado campo de locura, del cual no podremos dejar de formar parte.

9.

No hay que olvidar que en la España de los Austrias, al preocuparse por los intereses terrenos antes que por los ultraterrenos, la literatura compite con la religión. De allí, la fuerte reacción de la iglesia: el Concilio de Trento {1545-1563} se ocupará de poner en marcha (de la mano del Santo Oficio) una censura rigurosa sobre el arte. Y, en este sentido, no deja de ser interesante apuntar que unos de los primeros y principales textos que pasan a engrosar las páginas de los sucesivos *Index Librorum* de la Contrarreforma, son nada más y nada menos que los Libros de Caballerías. Cientos de cervantistas se han preguntado sobre la elección de Cervantes de tomar

como objeto de parodia en su Novela estos textos prohibidos cincuenta años antes.

Ahora, bien, Cervantes acumula antes de la aparición de Sancho, en los primeros seis capítulos de la Novela, diversos modos de entenderse con la locura. El que predomina es lo que podría llamar una participación *alrededor* de la locura, lo que vulgarmente se conoce como *seguirle la corriente al loco*: esto siempre produce en Don Quijote una reacción violenta. Entonces, allí es donde pienso en las palabras de Lacan, de su seminario *Les structures freudiennes des psychoses*, cuando enuncia que “no se trata de asumir y comprender eso que pasa allí donde no estamos. No se trata de fenomenología. (...) No se trata de hacernos los locos” [1956, p. 299].

El otro modo que se vuelve evidente en la Novela, es el de tomar posición *frente a* la locura: quemarle los libros al hidalgo, vedarle el acceso a ellos. Esto de nada sirve. Es como querer poner un muro entre los pensamientos y los actos de Don Quijote, entre las cosas que esos libros le dicen y su accionar consecuente con ese saber. Don Quijote *es tomado por* un Otro que le habla, le habla a través de los Libros de Caballerías¹⁰. Esos libros no cesan de hablarle y decirle lo que tiene que hacer. El *caballero andante* Don Quijote, sale a la aventura de la verdadera tarea investigativa que esos libros le inducen a llevar a cabo. Terminar con los libros de nada sirve, ya que su hablar constante acompaña a Don Quijote a todas partes; él mismo cuenta de “su ordinario remedio, que era pensar en algún paso de sus libros” [I, cap. 5, p. 129].

Todo esto sucede antes de que aparezca en escena Sancho Panza, quien es definido desde un primer momento como alguien con “poco sal en la mollera”, es decir: un hombre humilde, con una filosofía rústica y pragmática propia del pueblo, analfabeto y un poco testarudo. Este hombre del villorrio que en un segundo se transforma en escudero, parte de una posición de absoluta credibilidad en lo que Don Quijote le propone: un particular modo de creerle, que no dejará de tener consecuencias a lo largo del extenso camino que recurren juntos. Claro que esta *credulidad* muestra ciertas aristas que no puedo dejar de valorar: me refiero a que según el narrador, Sancho Panza “asentó por escudero de su vecino” [I, cap. 7, p. 152].

Sancho *asentó* por escudero de Don Quijote. ¿Qué quiere decir esto? Se podría pensar que esa frase tiene que ver con el vocablo castellano *sentar*. Pero a poco de andar, me encuentro con que la palabra *sentar*, fue raramente usada hasta comienzos del siglo XVII. En cambio, *asentar* ya tiene cierta antigüedad en la época relatada en la Novela, derivando del latín *sedere* (que significa *estar sentado*), voz latina de la que derivan también ciertos cultismos como *sede*, *sedar*, *sedativo*. Pero la cosa no termina allí, porque otros vocablos en relación con *sedere* me importa, en particular unas palabras que aparecen en el idioma castellano justo en la misma época que se publica la Novela de Cervantes, me refiero a la palabra *asentir* (de

comienzos del siglo XVII), y a la palabra *asentimiento* (que data de 1580). Entonces, desde el preciso momento en que aparece Sancho y su nombre por primera vez en la Novela... desde ese punto ya lo acompaña su posición de *asentimiento*. Lo que se puede ver con claridad en el conocido episodio de los molinos de viento, en el que Don Quijote le pide a Sancho que sea “*testigo* de cosas que apenas podrán ser creídas”, y sucede que Sancho acepta ser testigo... pero, a través de una frase que considero central en todo el episodio: el escudero dice: “yo le creo todo así como vuestra merced lo dice” [I, cap. 8, p. 157; las cursivas me pertenecen]. Sancho *asiente* a ese *testimonio* que le brinda la locura, no cree lo que no ve; por ende, no cree lo mismo que cree Don Quijote. Pero cree que Don Quijote cree; en palabras de Sancho, cree en lo que Don Quijote dice: se encuentra *tomado en una posición transferencial* hacia el discurso de la locura en Don Quijote. No importa si por todo esto, ante los demás, Sancho Panza aparece también como un loco que *pone de su parte* al participar del estilo de Don Quijote; cosa que sucede en múltiples ocasiones a lo largo de la Novela. No hablo de una *disposición a escuchar*, sino más bien de un *no poder dejar de escuchar*. En aquella ocasión en que Lacan habla de este *estar preocupado* -- durante su *Petit discours de Jacques Lacan aux psychiatres* --, cuidándose de elogiar la angustia que resulta del encuentro con la locura, Lacan no se refiere a una *disposición*, y mucho menos a una *predisposición* frente al loco, algo así como un *estar dispuesto a dejarse tomar por la locura* (con todo el valor de altruismo que esto conlleva). No, nada de eso. Lacan habla de algo que está fuera de la voluntad: *lo quiera o no lo quiera* -- dice -- se está preocupado [1967, p. 469]. Y así plantea algo que no está del lado del *impulso generoso*, y no es posible dejar de lado el hecho de que ese *estar preocupado*, está inmerso en la crítica de Lacan al *se forma, se forma* con el que inicia su disertación. En ese fárrago teórico que Lacan critica, al que los psiquiatras se ven expuestos, y del cual los psicoanalistas nos colgamos, como quien se cuelga del pasamanos para no caerse, en especial cuando transitamos tortuosos caminos *en la locura*, es imposible estar preocupado. Y esa imposibilidad está basada en que las llamadas *amarras teóricas* se metamorfosean y adquieren forma de ancla. Todos sabemos que cuando *la nave de los locos* está en el medio de una tormenta ultramarina, lo menos indicado es soltar el ancla. Ello sólo aseguraría el naufragio. En suma, ni una posición ideológica, o acaso una posición jerárquica, o tal vez a una posición humanitaria, se pueden sostener como posiciones válidas en un campo de locura.

Si rastreo los modos de estar *frente a* la locura a todo lo largo de la Novela de Cervantes, me encuentro con vocablos tales como *entretener, enseñar, deleitar, admirar, buen entendimiento y persuasión*; ninguno de los cuales tiene que ver con ese *estar preocupado*. Ahora bien, ni sus distintos saberes (libros de Caballerías versus sabiduría popular), ni los

diversos estamentos sociales a los que pertenecen (hidalgo versus villano), ni siquiera los disímiles intereses que los mueven (*desfacer agravios* y *sinrazones* versus ambiciones materiales), puede evitar que Don Quijote y Sancho Panza participen del mismo campo de locura. Un campo de locura en el que “las locuras del señor sin las necesidades del criado no valían un ardite” [II, cap. 2, p. 642]. Teniendo en cuenta que la palabra *ardite*, desde 1400 significa *moneda de poco valor*, ¿las *locuras* y las *necesidades* juntas, son lo valioso?

10.

Esto me conduce inevitablemente a Erasmo. Es evidente la influencia de Erasmo en los escritores del Siglo de Oro español, y en especial en Cervantes. Resalto sólo un punto: el de Erasmo en tanto fundador de la *ironía* europea. Ello interesa particularmente, puesto que cuando se forma parte de un grupo social reubicado en una posición marginal y maltratado por la injuria, la afrenta y el menosprecio, una de las maneras de responder a la persecución es la ironía. Claro que, como dice el hispanista Stephen Gilman: “Se puede filosofar solo, pero para ironizar (...), ha de existir al menos en potencia una solidaridad (...). El irónico necesita una sociedad – o quizá fuera mejor decir una contrasociedad –” [1978, p. 40]. Contrasociedad, por ejemplo, la de *los conversos*, que en la España de los siglos XVI y XVII explica de alguna manera la inmediata popularidad de Erasmo por esas tierras. Tradiciones, la *erasmista* y la de *los conversos*, que se fusionan en la novela de Cervantes.

Jacques Lacan parece estar advertido de algo de esto, puesto que en su *Petit Discours aux Psychiatres* confiesa que lo que quiere en esa ocasión es hacer valer algo que es evidente a partir de un momento de la historia, que es la del Siglo de Oro, donde se produce cierta transformación,

(... la expansión, la dominancia de este sujeto puro de la ciencia, que viene a producir estos efectos de los que ustedes son los actores y los participantes, a saber: estas profundas revisiones de las jerarquías sociales que constituyen la característica de nuestro tiempo. Y bien, (...) es necesario que ustedes sepan (...) que hay un precio con el que se paga la universalización del sujeto (...): la segregación.

Señores nazis, ustedes pueden tener por eso un reconocimiento considerable, han sido los precursores (...) en eso de concentrar la gentes – es el precio de la universalización, que por ello no es resultado más que del progreso del sujeto de la ciencia [1967, pp. 493-495].

Al hacer alusión de Descartes, Lacan se refiere en realidad a aquello que da fin al Siglo de Oro. No obstante ello, es interesante leer entre líneas la

presencia de los judíos, de la mano de la segregación y de lo que Lacan llama: *revisiones de las jerarquías sociales*. Realidad socio-política que muy posiblemente es la de Cervantes: según algunos portador de la *mancha* en su sangre. No está de más recordar el valor que adquiere en su tiempo los certificados de limpieza de sangre. Mientras permanece cautivo en Argel, durante su juventud, Cervantes va a necesitar de al menos un certificado de limpieza de sangre para que su familia pueda conseguir dinero, y así poder pagar la recompensa que los turcos exigen para su liberación.

Erasmus, el que escribe sobre la *necedad*, la *tontería*, la *estulticia*, la *locura*; no deja jamás de preocuparse por la *segregación*. Su biógrafo, Johan Huizinga (que también pasó por Auschwitz), nos cuenta de la ilegitimidad del nacimiento de Erasmo, y sobre el misterio de su ascendencia: ser muy posiblemente hijo de un sacerdote. Esta *mancha de su origen* (como la denomina Huizinga) tiene como efecto que no se haya podido localizar descendiente alguno del filósofo holandés, padre de la ironía..

El 19 de febrero de 1966, en sus *Reponses a des etudiants en philosophie sur l'objet de la psychoanalyse*, Lacan establece otro curioso parentesco: el de la enfermedad mental con la ironía:

(...) es decir en la clínica donde sostengo [al significante] en los términos que me permiten responderles lapidariamente sobre la función social de la enfermedad mental: su función, social, han dicho bien, es la ironía. Cuando tengan la práctica del esquizofrénico, sabrán la ironía que la arma, que lleva a la raíz de toda relación social.

No obstante, cuando esta enfermedad es la neurosis, la ironía falla en su función (...).

Ahora el psicoanálisis ha tomado la sucesión de la neurosis: tiene la misma función social, pero también, la falla. Allí intento restablecer en sus derechos a la ironía, mediante lo cual quizás también nos curemos del psicoanálisis de hoy en día [1966, pp.. 123 y 124].

Aquí vemos cómo Lacan vuelve a realizar su personal *elogio de la locura*, en un tono no menos irónico que el de Erasmo. Y de esta manera, quizás trata de corregir la situación que sus palabras denunciaban la década anterior (en su escrito *La instancia de la letra...*), cuando – unas líneas antes de nombrar nada más y nada menos que a Erasmo – enunciaba en un tono altisonante: “Locura, no eres ya objeto del elogio ambiguo en que el sabio dispuso la guarida inexpugnable de su temor” [1956, p. 506]. Ironía erasmiana, entonces, que es evidente sobre todo en la 2^{da} parte de la novela de Cervantes, cuando la asociación del necio y el *loco* se transforma en una amalgama imposible de separar; y sobre todo cuando dicha *stultitia* se extiende a los otros personajes (como sucede en la *farsa* orquestada por los Duques) y, triunfa el poder de la diversión emanada de la *Stultitia*, que tanto apreciaba Erasmo.

Existe una *réplica española* del *Elogio de la Locura* que interesa – más que por que sea de tono erasmiano (lo que Marcel Bataillon pone en cuestión) – porque su publicación es contemporánea de la escritura de la novela de Cervantes. Se trata de una obra titulada *Censura de la locura humana*, de Jerónimo de Mondragón (Lérida, 1598). Allí Mondragón, como lo señala M. Bigeard, cita a Luis Vives, Ariosto, Bocaccio, y Huarte de San Juan, entre otros; todos sabios... pero para Mondragón, “los pretendidos sabios son en realidad locos, [ya que] aquellos que se tienen generalmente por locos no están exentos de cierta sabiduría” [1972, p. 136].

La anécdota que se cuenta en *Censura de locura humana* es la de una ciudad en la que enloquecen todos sus habitantes luego de una lluvia con extrañas propiedades de hacer desvariar; todos, salvo uno que no ha sido mojado por la lluvia y que luego de un tiempo – al percibir que todo el mundo lo toma por loco – se expone a la curiosa lluvia, ya que es mejor ser loco como todo el mundo que sabio aislado. Lo que interesa entonces no es el apelativo, loco o sabio; sino más bien, lo que importa es sufrir o no la segregación. La palabra *locura* pierde entonces su carácter adjetivante, es decir su función de diagnóstico útil para aislar a quien lo detente, y da paso a lo que llamo *campo de locura*.

Me ha parecido que Miguel de Cervantes estaba al tanto de los avatares de lectura que un determinado campo de locura exige. Para él – como tantos otros, lector antes que escritor–, la lectura no es algo a desatender. Para el psicoanalista Jacques Lacan tampoco.

NOTAS

1 En la relación entre lo que denomino *campos de locura* y *campos de lectura*, entiendo que en todo campo de locura hay una narración que intenta discurrir, muchas veces contando algo inesperado, algo que va más allá de cierta frontera, algo – en suma – que desobedece aquello que debería contarse. Es en este sentido que un campo de locura se acerca más a la narración, que a la ciencia. Y digo narración y no novela, por cierta incomodidad que me produce hablar de géneros literarios (en este sentido, coincido con el concepto de narración que Juan José Saer trata de resaltar: “(...) en tanto que arte, toda narración tiende a apartarse naturalmente de los invariantes de construcción y de género. Por su alejamiento, ostensible o no, de esos marcos, toda narración tiende a ser única, y esa individuación se produce gracias a la proliferación en su interior de elementos particulares en detrimento de los invariantes de construcción y de género.” [1999, p. 25.]), tanto como me incomoda hablar de diagnósticos psiquiátricos (aún cuando éstos se

disfracen con hábitos propios de tal o cual grey psicoanalítica); porque además, como escribe Roger Chartier, “en cada caso, lo importante es comprender cómo los significados impuestos son transgredidos, pero también cómo la invención – la del autor o la del lector – se ve siempre refrenada por aquello que imponen las capacidades, las normas y los géneros.” [1999, p. 14]. De lo que se trata, entonces, es de narrar, de contar, de buscar la manera posible en que la narración no se empaste. Vale cada uno de los modos en que esto se dé: en un extremo, Primo Levi, que no puede dejar de contar el horror del *Lager*: “En el extremo del contar – dice en una entrevista realizada en junio de 1979 – creo que estoy yo, no he dejado de contar nunca” [1998, P. 47]; en el otro extremo, el narrador en la novela de Andrés Rivera, *La revolución es un sueño eterno*, ante quien uno se queda – como en un hallazgo ficcional del lector – con la impresión de un escamoteo del contar: “Escribo la historia de una carencia, no la carencia de una historia” [1997, p. 57].

2 Cada vez que escribo esta palabra con mayúscula, no me refiero al género literario sino a *un caso* en particular, la obra de Miguel de Cervantes intitulada en su 1^a y 2^{da} partes, respectivamente: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* y *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*.

3 Francis Dupré (Jean Allouch, Erik Porge y Mayette Viltard), *La “solution” du passage à l’acte – Le double crime des soeurs Papin* –, Editions Érès, Toulouse, 1984, p. 9 {Hay edición en español: Jean Allouch, Erik Porge y Mayette Viltard, *El doble crimen de las hermanas Papin*, Epeele, México, 1995, p. 15}.

4 Partiendo de la *estética de la Recepción* {*Rezeptionsästhetik*}, Hans Robert Jauss aclara que: “La obra particular, en la tradición de la literatura medieval, no puede considerarse, por lo general, ni como forma lograda de una sola vez, cerrada en sí misma y definitiva, ni como producción de un autor tan original que no deba compartirla con ningún otro. Tales categorías, propias de la estética clásica, ha sido el Renacimiento el primero en proclamarlas, una vez que el carácter de obra de la composición había llegado a poseer una aura nueva” [1987, p. 84].

5 No *saber-hacer*, sino *savoir-faire*: este es el término que utiliza Jacques Lacan, y el mismo puede ser traducido como *tacto*, *tino*, *mano*; o lo que es lo mismo, “habilidad en sacar adelante lo que se emprende, en resolver los problemas prácticos; competencia, experiencia en el ejercicio de una actividad artística o intelectual” [*Le Robert Quotidien – Dictionnaire Pratique de la Langue Française* –, Dicorobert, Montréal (Canadá), 1996, pp. 1734 y 1735].

6 No está de más citar una concepción de la novela acorde a lo que nos interesa mostrar. Las palabras le pertenecen a Mijail Bajtin: “la novela, como género se formó y desarrolló, en un principio en el campo de un nuevo sentimiento del tiempo. (...) se formó precisamente en el proceso de destrucción de la distancia épica, en el proceso de familiarización cómica del mundo y del hombre, de rebajamiento del objeto de representación artística hasta el nivel de la realidad contemporánea, imperfecta y cambiante. La novela no se edificó – ya desde el principio – en la imagen alejada del pasado absoluto, sino en la zona de contacto directo con esa contemporaneidad imperfecta. En su base está la experiencia personal y la libre ficción creadora. [1998, p. 2]. Cuando se está en la novela, entonces, se está “en el campo de un nuevo sentimiento del tiempo”, al menos se deja de estar atado a un

“pasado absoluto”. Es decir, el tiempo comienza a andar. De allí mi interés en lo que denomino *la novela que vendrá*.

7 En uno de los micros diarios que, entre 1968 y 1972, grabó para LSI Radio Municipal de Buenos Aires, Jorge Luis Borges decía lo siguiente: “Yo no creo que la poesía sea obra de la inteligencia. (...) creo que la poesía es misteriosa y que es mejor que la inteligencia no la moleste demasiado, que la deje producirse de un modo espontáneo. La prueba de la poesía es física. Es decir que, cuando usted lee algo que es poesía, algo físico ocurre.. Puede ser un cambio en la circulación de la sangre o en la voz. Yo diría que una de las pruebas de la buena poesía es que exige ser leída en voz alta. Usted está solo, está leyendo un poema, lo lee silenciosamente o apenas murmurando las palabras y de pronto siente la obligación de elevar la voz, casi de declamar (...)” [1997, p. 218]. Asimismo, en un libro esencial para conocer los efectos del pasaje de la lectura en voz alta a la lectura silenciosa, la investigadora italiana María Angela Tasinato, pone de manifiesto un texto escrito en griego. El texto dice así: “Dichoso el que lee (*anagignōskō*) y los que oyen las palabras (*logoi*) de esta profecía y están pendientes (*terèō*) de lo que está escrito en ella: en efecto el *kairos* está cerca”. Este texto, donde se ve nítidamente la distancia existente entre el que lee y los que oyen, es el versículo 3 del capítulo primero del *Apocalipsis*. En la versión bíblica con la que cuento, el vocablo griego “*kairos*” es traducido por el vocablo castellano “tiempo”. No obstante, Tasinato se encarga de señalar que *Kairos* es una “noción temporal intraducible” [1989, p. 97], que considerará únicamente como un “instante a la vez oportuno y huidizo” [Ibíd.]. *Kairos* aparece en ese párrafo del *Apocalipsis*, vinculado con la lectura en voz alta. Marcel Detienne a su vez, define al *kairos* como “el tiempo de la acción humana posible”, el tiempo de la contingencia y la ambigüedad [1983, p. 117]. Lo hace en el centro de un capítulo donde pone de manifiesto el fin de la poesía mélica y el inicio de la poesía escrita, de la mano del poeta Simónides de Céos. Me detengo en esto, porque “Simónides es el primero en hacer de la poesía un *oficio*” [Ibíd., p. 110], palabra que huele a *artesanía*, palabra que señala algo de esa ambigüedad que rescato como propia del *savoir-faire*; es decir, esa ambigüedad entre arte y artesanía que supongo tanto en Cervantes como en Lacan. *Kairos*, entonces, divinidad marginal del Olimpo, que según Tasinato llama la atención por su aspecto – tan bien retratado en un cuadro de Pierre Klossowski (autor a quien Tasinato dedica su libro)–: “Su postura lo muestra sobre las puntas de los pies, empuñando una navaja en la mano derecha, para enseñar a los hombres que *el instante propicio es más agudo que la hoja de afeitar más fina*. Su cabellera está caída sobre su rostro mientras que el resto de su cabeza es calva, con el objeto que *Kairos*, una vez que su vuelo rápido lo ha llevado lejos, no pueda ser agarrado por detrás” [1989, p. 98; las cursivas me pertenecen]. Es decir, una vez que el instante pasó, ya no hay nada que hacer; salvo esperar que otro instante se presente. Así, Tasinato señala que es fácil asir al *Kairos* de frente, pero es imposible atraparlo una vez que ha pasado. Su extrema belleza de adolescente púber, explica que esta oportunidad tan particular del instante es la “única *artesana* de la belleza” [Ibíd., p. 99]. Siempre está el riesgo de perder la oportunidad. Y se ve allí, nítidamente, la aparición de ese vocablo tan caro a nuestro propósito: *artesanía*. Por todo esto, pienso que la lectura donde *Kairos* reina, esa lectura que se erige en un *instante*, esa lectura *artesanal* del analista, tiene como característica principal el definirse como una *torpeza* radical.

8 Evidentemente hay en mí un interés por vaciar de sentido del vocablo *locura*, puesto que no creo que se trate de hablar de *locura* como cuando se hace referencia a un diagnóstico. Hablo de *locura* como de un nombre propio que no nos dice nada; y, para ampliar un poco esto, el castellano – en especial el castellano de la época de Cervantes – viene en mi ayuda; pues, para don Sebastián de Covarrubias y Orozco, ya en 1611, en su *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, la etimología de la palabra *loco*, “tornará loco a cualquier hombre cuerdo, porque no se halla cosa que hinche su vacío” [1993, p. 770].

9 El psiquiatra y académico español Antonio Vallejo Nájera, por ejemplo, sostiene que toda la Novela de Cervantes es la *explicación científica* de la paranoia kraepeliniana, Vallejo Nájera busca *modelos de locura*, porque la psiquiatría habla de la paranoia en general, no de la locura en Don Quijote. Y, este intento de hacer valer una teoría general para una experiencia humana – tan propio de la ciencia médica –, evita que sea tomado *el caso como método*. Para otros, incluso pensadores eminentes de lo hispano, como María Zambrano, Don Quijote es “el individuo ejemplar de la locura (...) la imagen arquetípica del loco” [1965, p. 36], o para Georges Güntert, el prototipo de melancólico, e incluso el neurólogo y cervantista José Manuel Bailón-Blancas llega a sostener que Don Quijote sufre una depresión delirante.

10 Si bien, como ya ha sido señalado, no nos interesa hablar de diagnósticos psiquiátricos (o aún de los abusivamente llamados psicoanalíticos), vale detenerse en el siguiente párrafo escrito por Jean Allouch: “Hay paranoia cuando un vínculo relativo a un sujeto es desde el principio postulado como una certeza en lugar del Otro. El sujeto llamado paranoico no “se toma por...” digamos... Juana de Arco, en referencia a un caso de Sérieux y Capgras sino, como esos mismos autores lo atestiguaron, “es tomado por...” [1997, p. 54].

OBRAS CITADAS

Agamben, Giorgio. *Estancias – La palabra y el fantasma en la cultura occidental–*, Pre-Textos, Valencia, 1995

Allouch, Jean. *La etificación del psicoanálisis. Calamidad*, Edelp, Córdoba (Argentina), 1996.

Bailón-Blancas, José Manuel. *Historia Clínica del Caballero Don Quijote*, Fernando Plaza del Amo, Madrid, 1993.

Bailón-Blancas, José Manuel. “Cervantes describe al Ingenioso Hidalgo como un depresivo delirante” (entrevista a cargo de E. Molinera), en *Noticias Médicas*, nº 3.629, Madrid, Octubre 1996.

Bajtín, Mijail. “Editorial” del nº 100 de *Anthropos – Revista de Documentación Científica de la Cultura–: Don Quijote de la Mancha – La vida humana, Libro y Acto de imaginación y creación*, Editorial Anthropos, Barcelona, septiembre 1989.

Barei, Silvia. "Jorge Luis Borges: Cumple cien años un escritor del siglo XXI", en *Cuadernos del Ateneo* n° 6, Universidad de La Laguna, España, 1999.

Bataillon, Marcel. *Erasmus y el erasmismo*, Edit. Crítica, Barcelona, 1978.

Benjamin, Walter. "El arte de narrar", en *Cuadros de un Pensamiento*, Edic. Imago Mundi, Buenos Aires, 1992.

Bigéard, M. *La folie et les fous littéraires en Espagne, 1500-1650*, Centre de Recherches Hispaniques, París, 1972.

Borges, Jorge Luis. "Escritos en el aire – Borges inédito –", en revista *Viva*, Buenos Aires, 12 de octubre de 1997.

Canavaggio, Jean. *Cervantes – en busca del perfil perdido–*, Espasa-Calpe, Madrid, 1992.

Casanova, Bernard. "Estallidos de Clínica" en *Litoral* n° 25/26: *La función secretario*, Edelp, Córdoba (Argentina), 1998.

Castro, Américo. *El pensamiento de Cervantes*, Edit. Noguer, Barcelona, 1972.

Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha* (edición, introducción y notas de Martín de Riquer), RBA Editores, Barcelona, 1994.

Cervantes, Miguel de. *Novelas Ejemplares* (edición, introducción y notas: Rosa Navarro Durán), Alianza, Madrid, 1995.

Covarrubias y Horozco, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (edic. de Martín de Riquer), Barcelona, Editorial Alta Fulla, 1993.

Chartier, Roger. *Cultura escrita, literatura e historia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999.

Detienne, Marcel. *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, Taurus, Madrid, 1983.

Deutsch, Helene. "Don Quijote y el quijotismo", en *Revista de Psicoanálisis – APA*, tomo V, #4, Buenos Aires, 1948.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI Editores, México, 1997.

Gilman, Stephen. *La España de Fernando de Rojas*, Taurus, Madrid, 1978.

Güntert, Georges. *Cervantes. Novelar el mundo desintegrado*, Puvill Libros, Barcelona, 1993.

Hauser, Arnold. *Literatura y Manierismo*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1969.

Huarte de San Juan, Juan. *Examen de ingenios para las ciencias* (Edic. de G. Serés), Cátedra, Madrid, 1989.

Huerta Calvo, J. *Stultifera et Festiva Navis (de bufones, locos y bobos en el entremés del siglo de oro)* en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo XXIV, n° 2: *Literatura bufonesca o del "loco" en lengua española*, El Colegio de México, México, 1986.

Huizinga, Johan. "Erasmus de Rotterdam" en *Elogio de la Locura*, Editorial Porrúa, México, 1996.

Jauss, Hans Robert. "El lector como instancia" en *Estética de la recepción*, Arco/ Libros, Madrid, 1987.

Lacan, Jacques. *Les structures freudiennes des psychoses*, {versión taquigráfica de Mme. Cholet}, sesión del 18 de abril de 1956, inédito.

Lacan, Jacques. "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud" (1956), en *Escritos I*, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 1987.

Lacan, Jacques. "Responses a des étudiants en philosophie sur l'objet de la psychanalyse" (19 de febrero de 1966, en *Petits Ecrits et Conférences, 1945-1981*, Inédito.

Lacan, Jacques. "Petit Discours de Jacques Lacan aux Psychiatres" (10 de noviembre de 1967), en *Petits Ecrits et...*, op. cit.

Lacan, Jacques. "Le Sinthome {transcripción crítica realizada por Jean Allouch, Danièle Arnoux, Albert Fontaine, y Erik Porge}}, sesión de 13 de enero de 1976, inédito.

Lacan, Jacques. *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile a mourre*, {versión taquigráfica de Mme. Cholet}, sesiones del 16 de noviembre de 1976 y del 11 de enero de 1977, inédito.

Lacan, Jacques. "Observaciones sobre el informe de Daniel Lagache: "Psicoanálisis y estructura de la personalidad", en *Escritos II*, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 1987.

Levi, Primo. *La llave estrella*, Muchnik Editores, Barcelona, 1990.

Levi, Primo. *Entrevistas y conversaciones* (edición de Marco Belpoliti), Ediciones Península, Barcelona, 1998.

Manguel, Alberto. *Noticias del extranjero*, Grupo Editorial Norma, Bogotá, 2001.

Riley, Edward C. *Teoría de la novela en Cervantes*, Taurus, Madrid, 1966.

Rivera, Andrés. *La revolución es un sueño eterno*, Alfaguara, Buenos Aires, 1997.

Saer, Juan José. *La narración-objeto*, Seix Barral, Buenos Aires, 1999.

Tasinato, María Angela. *L'oeil du silence – Eloge de la lecture–*, Éditions Verdier, Lagrasse (Francia), 1989).

Vallejo Nájera, Antonio. *Literatura y Psiquiatría*. Citado por C. Varo, *Génesis y evolución del Quijote*, Ediciones Alcalá, Madrid, 1968.

Vappereau, Jean-Michel. *Clínica de los procesos del nudo*, Ediciones Kliné, Buenos Aires, 1998.

Zambrano, María. *España, sueño y verdad*, Edhasa, Barcelona, 1965.