

ANACRÓNICAS

DIMENSIONES DEL TIEMPO EN LA CLÍNICA PSICOANALÍTICA¹

-----Enrique Tenenbaum / junio 2019



Vermeer / La lectora / Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde

¹ Este escrito fue distinguido con el Accésit al Premio Lucian Freud 2019. Fundación Proyecto al Sur. <http://www.proyectoalsur.org/>

*El anacronismo no es el simple remontar una fecha a otra fecha
Es remontar el tiempo de las fechas
hacia un tiempo que no es el de las fechas.*

J. Rancière

El anacronismo ha sido un tema controversial entre los historiadores; en cambio, recibió poca consideración por parte de los psicoanalistas, pese a su importancia clínica insoslayable. Para comenzar a abordarlo, tomaremos como punto de partida una frase de Freud, de sus conferencias introductorias al psicoanálisis: *...las dos pacientes nos hacen la impresión de estar fijadas a un fragmento determinado de su pasado; no se las arreglan para emanciparse de él y, por ende, están enajenadas del presente y del futuro.*² Esta enajenación, ¿supone una forma anacrónica de *vivir* el tiempo, o de vivir *en* el tiempo?

Las dimensiones del tiempo que Freud supo comenzar a desplegar, partiendo de la atemporalidad de los procesos inconscientes, de las satisfacciones regresivas y del desdoblamiento del empuje pulsional, recibirán un tratamiento nuevo a partir de Lacan, que introdujo con su sofisma la dimensión lógica del tiempo, en un momento histórico determinado: el inmediato a la segunda postguerra del siglo pasado. Ninguna de las referencias de Freud o de Lacan en relación con el tiempo fueron ajenas a la época en que fueron planteadas. Sin embargo, la clínica nos invita a considerar que hay aquello que no se encolumna en la contemporaneidad de la época, ni en la atemporalidad inconsciente, ni trabaja según las escansiones del tiempo lógico, sino que guarda una suerte de estatuto que parece prescindir de toda noción de tiempo, tal como en el mercado lo anuncian algunas presentaciones de medicamentos: están en suspenso, inmutables, a la espera de ser convocados para prestar servicio.

El anacronismo no sabría situarse en ninguna de las variables del tiempo cronológico que solemos considerar en el discurso corriente. Es, según la definición canónica,³ *la intrusión de una época en otra*, de una dimensión temporal en otra. Esta

² S. Freud, Conferencia 18, *Doctrina general de las neurosis*, 1917. Las referencias a Freud son tomadas de las ediciones de Biblioteca Nueva y de Amorrotu.

³ Frase atribuida a Lucien Febvre, citada por Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, A. Hidalgo ed., Bs.As., 2011.

forma de considerar al anacronismo lo ha elevado al rango de pecado mayor para el historiador, cuando este se sirve del presente para examinar sin más trámite ni reservas el pasado; esta lectura ha sido objeto de múltiples refutaciones,⁴ puesto que lo anacrónico –sostiene Jacques Rancière– no supone la participación de dos instancias del tiempo de la misma naturaleza, sino que cabalga, como la historia, entre dos modos de considerar el tiempo: el cronológico (cristiano o romano, fechable) y el legendario (griego, mítico). Cada época se caracteriza por un régimen de verdad específico, para el cual lo que es del orden del tiempo –el tiempo de la *polis*– entra en relación con un orden que no es estrictamente temporal –lo eterno–. El pecado del historiador se reduce, pues, por el anacronismo, a subvertir la jerarquía otorgada a lo eterno (*aión/physis*) al presentar la eternidad como una forma más del tiempo, medible como tiempo humano (*chrónos/polis*). Así ocurrió con Virgilio, en *La Eneida*: el error de Virgilio no fue confundir por varios siglos la secuencia de los hechos, sino el haber imbricado el tiempo legendario de la Guerra de Troya con el tiempo histórico-secuencial de la fundación de Cartago, sostiene Rancière.

Sin detenernos a examinar con más detalle estas refutaciones, se podría señalar a Freud como uno de los supuestos pecadores mayores, ya que se sirve de la lectura anacrónica de una tragedia de la Grecia antigua, *Edipo Rey*, para hacer de ella un pilar mayor de su teoría, y no se inmuta por ese proceder ni se encuentra en la necesidad de fundamentarlo. Se trata aquí, nos dice la historiadora Nicole Loraux, del método de *ir hacia el pasado con las preguntas del presente, para volver hacia el presente con el lastre de lo comprendido*;⁵ propone una *práctica controlada* del anacronismo en la cual se le hacen al objeto griego preguntas que ya no son griegas. Lo que me importa destacar en lo que sostiene Loraux, en su elogio del anacronismo, es que presta atención a los fenómenos de repetición, por caso el de las pasiones o el de la ambición de poder. Así afirma que *los anacronismos de Freud no funcionan sin una cierta idea de repetición en la psiquis* [de procesos históricos... y] *que implican una cierta teoría de la memoria*. Ese tiempo, que no es el de las fechas sino el de la repetición y el de la memoria, es la dimensión temporal de la que nos ocuparemos.

⁴ J. Rancière, *Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien*. L'Inactuel N° 6, Paros, 1996.

⁵ N. Loraux, *Éloge de l'anachronisme en histoire*, Le genre humain N° 27, París, 1993.

Una rama de la historia, la historia del arte tal como se la concibe desde hace algunas décadas, ha de servirnos de guía para abordar nuestro tema, ya que practica el anacronismo, sosteniendo que *...es fecundo cuando el pasado se muestra insuficiente, y constituye, incluso, un obstáculo para la comprensión de sí mismo.*⁶ Para seguir estos pasos deberemos desprendernos de la idea de *eu cronismo*, concepto que aseguraría que los testimonios de época son suficientes para abordar la historia en su realidad efectiva. Sin embargo, regresar al pasado, si se pudiera, para situar desde esa contemporaneidad los sucesos que nos despiertan el interés no nos asegura comprender, en absoluto: nada nos garantiza que encontraremos en las fuentes de la época ni la estructura ni el meollo de lo que queremos investigar. Por el contrario, lo contemporáneo se nos muestra esquivo ya que *el anacronismo atraviesa todas las contemporaneidades*;⁷ en cualquier tiempo dado están presentes múltiples líneas de temporalidad. ¿O acaso Picasso pintaba como pintaban sus contemporáneos? ¿Habrá tenido Picasso, estrictamente, contemporáneos?

En los últimos años, los psicoanalistas nos hemos visto interpelados por problemáticas con fuerte pregnancia social y política. Una de ellas es la proliferación de denuncias de abuso sexual, la otra son las consultas por situaciones que se derivan de la promulgación y reglamentación de las leyes de identidad de género. En este caso, el anacronismo queda vinculado a la presunción de que un niño pueda anticipar, en virtud de la percepción que logra tener de lo que es el género, lo que en verdad requiere de un largo proceso de trabajo. Este trabajo involucra al cuerpo, la sexualidad y el lazo con los otros, y necesita de lo que llamamos tiempo para comprender. Resulta una anticipación ciertamente anacrónica pretender decidir desde la niñez sobre lo que a algunos les lleva casi toda la adolescencia –cuando no también parte de la llamada vida adulta– llegar a posicionarse.

En cuanto a las denuncias por abuso, que abordaremos al final del recorrido, la perspectiva de recuperar la historia de los sucesos denunciados para probar su efectivo acontecimiento choca con obstáculos que el jurista, el psiquiatra, el legislador

⁶ G. Didi-Huberman, *op. cit.*

⁷ *Ibid.*

y el historiador no dejan de reconocer. Considerar una lectura anacrónica de estas situaciones tal vez pueda permitirnos abrir nuevos caminos.

LOS MUERTOS

¿Sobre qué muertos estoy yo vivo...?

R. Fernández Retamar

Los muertos se llevan sus secretos a la tumba, y ya nada ni nadie puede recobrarlos. Omisiones, detalles, miserias o vergüenzas, zonas oscuras de la historia familiar, alguna infidelidad, una tibia traición, una renuncia, un paso en falso, un leve arrepentimiento, una alegría no confesable, retazos de vida.

Los deudos suelen hablar en los análisis de aquellas preguntas nunca formuladas o, si acaso formuladas, a menudo mal respondidas; preguntas acerca de lo que no encaja en la historia, las fechas y los nombres, recuerdos vagos que no llegan a definirse como una fabulación o un ocultamiento, dudas, sospechas, un papelito con una anotación ambigua, un llamado telefónico atendido entre susurros a puertas cerradas, una carta documento de tinte nunca revelado, una pelea entre padres que se hizo sorda, un tío que nunca volvió a pisar la casa, una mueca que alimentó una sospecha.

Los muertos se llevan sus secretos a la tumba, aunque no todos. Esos secretos de intimidades a veces quedan olvidados en un cajón, quizás por un descuido, tal vez por un avatar de la memoria o porque deliberadamente tenían destino de ser conocidos una vez que ya no hubiera sujeto que pudiera responder por ellos. Cuántos duelos se transitan con el encuentro de una novedad que el muerto silenció en vida, pero omitió llevarse consigo a la eternidad.

Papeles, notas escritas, fotos, recortes de diarios, una flor marchita, una postal arrugada, todos objetos que han estado siempre allí pero que, al encontrarlos tras la muerte, devienen anacrónicos. O, en estos tiempos que corren, un *pen drive* olvidado, una tarjeta de memoria escondida, un archivo flotando en la nube, un mensaje encriptado de *WhatsApp*. Es novedoso para quien los encuentra, pero no para quien los guardaba celosamente. ¿Es acaso un signo, representa algo para alguien, para alguien más que para el muerto?

¿Qué lugar tiene para el analizante lo anacrónico de la historia revelada de los otros? Porque para el sujeto en análisis, la aparición de un recuerdo bajo la forma de retorno de lo reprimido permite rizar el rizo del efecto retardado (*nachträglichkeit*) o del *après-coup*, con sus similitudes y sus diferencias. Pero el dato histórico que proviene del campo más radical del Otro no va a ese lugar, por cuanto no llega de lo reprimido; por eso cabe el término *anacrónico*.

Freud relata un episodio que fue determinante para tomar la decisión de interrumpir la práctica de la hipnosis como modo de recuperar recuerdos reprimidos. Se trataba de una joven cuya madre insistió en revelar un suceso de tinte homosexual que la hija había olvidado por completo. Cada vez que Freud le repetía el relato de la madre, su paciente sufría un ataque histérico, y luego el olvido volvía a cumplir con su trabajo.

No había duda de que la enferma manifestaba la más intensa resistencia al conocimiento que tratábamos de imponerle. Por último, simuló un idiotismo y una pérdida total de la memoria para protegerse contra mis revelaciones.⁸

La reiteración por Freud del relato de la madre no solo no conducía a la muchacha al recuerdo del suceso relatado, por el contrario, producía el mismo y repetido efecto como si lo escuchase por primera vez. No lograba ingresar en el mercado de las asociaciones sino que persistía en un fuera de tiempo para el que propongo recuperar el término “anacronismo”. No es la llamada atemporalidad del

⁸ S. Freud. *La iniciación del tratamiento*, 1913.

sistema Inconsciente la que no guarda el destino habitual de un paulatino anochecer de los recuerdos, sino que es algo que no entra en el tiempo, que se pone contra el tiempo.

El significado de este término, lo anacrónico, es por cierto peculiar, ya que en su uso corriente suele aplicarse a un suceso, o un objeto, que aparece fuera de su tiempo histórico, como sería un *smartphone* en la Edad Media, o un dinosaurio en el jardín zoológico de Dubái. Otro modo de caracterizar el anacronismo es sostener una interpretación moderna de un hecho antiguo, como explicar por la lucha de clases el asesinato de Julio César.

Como antecedente en la cultura, sabemos que en la pintura renacentista se trataba de adecuar las vestimentas y la arquitectura de las escenas bíblicas al presente de aquel entonces, con el fin de acercar la doctrina cristiana a la cotidianidad de la época. Era un anacronismo deliberado con un propósito determinado: la ropa de época sostiene que la Anunciación se actualiza en forma continua; la encarnación de lo eterno en lo temporal atraviesa las modas y las formas mundanas.

Pero aquí se trata de considerar otro énfasis, se trata de aclarar un suceso del pasado con los medios lumínicos del presente, como cuando en los museos se exponen cuadros que tenían destino de capilla sombría de una iglesia y ahora se iluminan con los más modernos reflectores, lo que permite acceder a todos los detalles, incluso los que la luz del día no ofrecía originalmente al pintor. Es Daniel Arasse⁹ quien retoma este uso del término anacronía para la crítica de arte, alertando al historiador de no olvidar cuándo, dónde y cómo se pintaba y se exponía la obra en el tiempo en que se realizó. Un cuadro colocado sobre el altar de una capilla de iglesia difícilmente pueda ofrecer al espectador, por la distancia a la que se encuentra y por la luz a la que se expone, los detalles que capta una cámara fotográfica hoy fácilmente accesible y que se pueden amplificar hasta la dimensión del capricho en la pantalla de la computadora.

Sin embargo, las anacronías nos ofrecen revelaciones que, por su interés, nadie osaría dejar a un lado. Algunas conciernen a la prehistoria de la obra, como la

⁹ D. Arasse, *On y voit de moins en moins*, en *Histoires de peintures*. Gallimard, París, 2004.

exploración con rayos X del *Angelus* de Millet, realizada por sugerencia de Salvador Dalí,¹⁰ que muestra, bajo las pinceladas del cuadro, el dibujo de una tumba: la tumba del niño muerto que la tela definitiva había borrado. La misma técnica, aplicada a *Las Meninas* de Velázquez, permite advertir que el cuadro originalmente tenía como tema central la boda de la infanta –boda luego cancelada– y constituía un típico cuadro de recámara, en el cual el pintor se encontraba retratado en la tela, aunque sin los galardones que recibiría años después de la escena originalmente retratada.

¿Qué importancia darle para nuestro campo, la clínica psicoanalítica, a estas revelaciones a destiempo que adjuntan a la historia una parte que estaba destinada a permanecer oculta o, al menos, fuera de alcance en el tiempo de su ocurrencia?

Freud redactó *Moisés y la religión monoteísta* para ser publicado en tres entregas. Entre la segunda y la tercera escribió un prefacio con destino de lectura póstuma: se hallaba en Viena, bajo el régimen del Tercer Reich, y la Iglesia y las instituciones conservadoras –como las llamó en esa oportunidad– constituían un refugio seguro para su vida. Si publicaba entonces sus ideas acerca de la religión entendida como una neurosis obsesiva colectiva, seguramente perdería dicha protección, por lo que imaginó que la tercera parte del ensayo se publicaría cuando su vida ya no pudiera serle sustraída. Era un escrito a develar en un tiempo futuro. Así, cuando se descubriese el manuscrito, años después de su muerte, nosotros, sus lectores, tendríamos ocasión de leer un escrito fundamental y a la vez enterarnos de un dato personal que habría permanecido oculto voluntariamente.

Ocurrió que, al emigrar a Londres y perder esa necesidad de protección, Freud decidió publicar en vida el tercer ensayo y escribió un segundo prefacio que agregó al anterior. Me pregunto por qué no borró el primero, simplemente. ¿Qué valor darle a ese dato, que devino anacrónico ya en ese tiempo? ¿Por qué habrá querido hacernos parte de eso? ¿O fue acaso obra de los editores ponernos al corriente de los sucesos que en su momento Freud tal vez quiso no revelar?

¹⁰ S. Dalí, *El mito trágico del Angelus de Millet*, Tusquet Ed., Madrid, 1989.

SORPRESAS

*Vasto abismo que puso en el montón de bruma
el irascible viento de palabras no dichas.*

S. Mallarmé

Los descubrimientos anacrónicos de los analizantes suelen ser detalles, sorpresas que estaban protegidas por la realidad fantasmática que la muerte de un otro termina por resquebrajar. No suelen adquirir el estatuto de viraje histórico, pero el efecto conmovedor que producen resulta de sumo interés. Sobre todo, por el sesgo casi traumático que se produce en el instante de ver, en el encuentro con ese algo absolutamente inesperado.

Papá dejó la carrera cuando le faltaban dos materias para recibirse porque había conseguido un trabajo buenísimo para el que no necesitaba el título, contaba, meses después de la muerte de su padre, un joven con dificultades para estudiar. ¿Y nunca se le ocurrió terminar la carrera?, dije, como al pasar, comentario que lo llevó a preguntarle a la madre por esa obviedad que jamás se había planteado. Vaya sorpresa la que tuvo cuando recibió por respuesta: A tu padre no le faltaron dos materias para recibirse, sino dos años de carrera. ¿Error de la memoria? ¿Decisión del padre de silenciar ese dato o de tergiversarlo, en vida? El dato, anacrónico en cuanto al momento en que llegó en la historia de la relación con su padre, no resultó fútil para el hijo, puesto que en su discurrir asociativo una identificación comenzaba a deshilacharse y, con ella, también una cara del síntoma.

Anacrónico es, en este caso, algo que estuvo siempre allí, un dato, un signo que se revela en un tiempo en el que el poseedor de ese dato ya no vive o ya no dispone de él. La anacronía bien merece ese nombre, ya que no tiene el lugar topográfico que las huellas mnémicas albergan, el de la simultaneidad, o el de las fijaciones que se alcanzan por vía regresiva. Son detalles que pueden aclarar o perturbar la relación del deudo con el muerto y que no provienen del retorno de lo reprimido.

Si acerco el interés a este tópico es porque el encuentro con estos secretos suele darse de un modo que nos recuerda al instante de ver:¹¹ algo se ofrece de una manera instantánea, sin historia, sin preparación, y requiere de un trabajo de ligadura, de pensamiento, de comprensión, que no cesa mientras no logre alojarse en la trama histórica o discursiva de un modo estable –acorde, podríamos decir, con el conjunto de los recuerdos que sirven, en este caso, al trabajo de duelo–; es necesario un tiempo para comprender.

Pero lo anacrónico marca también la inevitable incompletud de toda armazón histórica, de lo perdido en las marcas primeras de la infancia que solo los restos de cosas vistas y oídas, testigos de esa pérdida, pueden intentar remendar. Así, cabe preguntarnos si lo anacrónico forma o no forma parte de la historia, como nos preguntamos si el ataúd del niño enterrado forma o no forma parte del cuadro de Millet.

En las tres situaciones antes mencionadas observamos algunas diferencias: en el caso de la muchacha hipnotizada por Freud, ella había rechazado el episodio denominado traumático, bajo la forma de no querer saber nada de eso en el sentido de la represión.¹² Así como el pintor de lienzos de iglesia no sabía que existirían los museos, cuando Freud escribe el primer prefacio no sabía que redactaría un segundo; resta la pregunta de por qué no suprimió el primero. En el caso del joven con dificultades para estudiar resulta indecible si se trató de un dato reprimido o de un ocultamiento por parte del padre.

¿Cómo percibir si ese dato, recién llegado como un viajero que viene de un tiempo inmemorial, resultará entramado en el relato analizante como retorno de lo reprimido o como dato anacrónico? ¿Cómo decidir si forma parte de la historia o si viene a reelaborarla? Freud se refirió una sola vez al anacronismo, lo tomó como un término de su teoría en una sola ocasión que no es cualquiera, ya que se trata de la carta 52 a Fliess. Allí considera al anacronismo ligado a la represión, cuando en el proceso de transcripción de una instancia a otra del aparato psíquico algo no se traduce sino que pasa, para decirlo en términos de Freud, con sus fueros anacrónicos. Sin ser traducida, una representación pasa del sistema Inconsciente al Preconsciente

¹¹ J. Lacan, *El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada, un nuevo sofisma*. Escritos. Siglo XXI, Bs. As, 1984.

¹² S. Freud. *La pérdida de la realidad en Neurosis y Psicosis*. 1924.

conservando la lógica asociativa del proceso primario, sin observar la del proceso secundario.

Este anacronismo no se revela sino en lo que Freud llamó las fijaciones: algo que se presenta como actual reviste, sin embargo, las condiciones de funcionamiento de un tiempo ya pasado, como cuando, por ejemplo, al referirse al fantasma *un niño es pegado* interpreta esa fórmula como una regresión al estadio sádico-anal, en el que presenta, bajo la forma de una satisfacción masoquista, el amor del padre, amor reprimido por la deriva edípica. Así, el recorrido represión/regresión ubica la formación del inconsciente como retorno de lo reprimido (atemporal) y la satisfacción pulsional como regresiva (anacrónica). La regresión nos muestra cómo se tramitaban las cosas en ese tiempo fijado por la historia, entendida aquí como los impases del encuentro del sujeto con problemas de estructura que debe resolver.

No es lo inconsciente lo anacrónico, sino la satisfacción que regresa al tiempo de la fijación. Sin embargo, este anacronismo que Freud liga al síntoma, como ya lo hiciera Marx al señalar que en el capitalismo persisten las formas de explotación feudal –lo que llevó a Lacan formular que fue Marx el inventor del síntoma–, no es estrictamente el anacronismo del que nos estamos ocupando. Si bien el síntoma supone una dimensión anacrónica por ocurrir siempre a destiempo,¹³ en lo que sigue tomaremos el sesgo del destiempo cuando no se liga a la formación de síntomas.

El anacronismo del dato histórico que llega a destiempo, y que relevamos en el relato de los deudos como ocasión paradigmática, no comporta para el sujeto, hasta ese momento, ninguna ligazón libidinal, trazo pulsional o fijación. No tenía hasta entonces representación ni inscripción psíquica. Acaso podríamos incluir en estos anacronismos ciertas formas de la deriva pulsional que no actúan por el retorno de lo reprimido sino por la puesta en escena de algunos elementos identificatorios que proceden del estadio del espejo, o de aquellas identificaciones a las que Freud no dudó en calificar de primeras.

¹³ G. Didi-Huberman, *op. cit.*

En el proceso de duelo es frecuente que el doliente comience a parecerse al muerto en gestos, tonos de voz, mímicas, modos de hablar o de moverse. Lacan reconoce en una leyenda celta, en la que estas recordaciones proceden del fantasma del muerto¹⁴ –el ratoncito que recorre los lugares con los mismos pasos con los que lo recorría el amo–, un sesgo de las identificaciones que podrían llamarse anacrónicas, puesto que aparecen en el sujeto de un modo no histórico, es decir: no entramado en lo simbólico del recuerdo o de la repetición. Se trata del significante, sin ninguna duda, pero de ningún modo es un significante que pueda entrar en asociación –metafórica o metonímica– con otros, sino que se presenta en la escena aislado, al modo de la mostración.

Me interesa ubicar, si lo tuviera, su lugar en la historia, para definir lo que llamamos anacronismo. Es indudable que eso estaba ya allí, si se quiere dar al dato un arraigo material. Pero a ese *allí*, ¿qué estatuto darle?

Para la historia del psicoanálisis, para la biografía de Freud, el primer prefacio del *Moisés* tiene un valor indudable: nos permite situar su posición frente a los sucesos políticos de la época –con sus diferenciadas referencias a Stalin, Mussolini y Hitler–, como así también ubicarnos respecto del estado de situación para la práctica y difusión del psicoanálisis en ese tiempo.

Para lo que concierne al análisis en intención, en cambio, nos preguntamos por el interés de iluminar con luz nueva una zona oscura que no ha tenido inscripción en el tiempo de su otrora actualidad.

Dejémonos guiar por el historiador del arte en este tramo del camino. Daniel Arasse propone que, al contrario de lo que podríamos suponer, el avance tecnológico que nos permite admirar obras renacentistas o barrocas en un museo bien iluminado, junto con una multitud de visitantes que pagan para ver, no hace que veamos más ni mejor. Porque es un poco diferente el acto de poner veinte centavos en la ranura para que se ilumine el *Moisés* de Miguel Ángel y lo disfrutemos en el esplendor de sus reflejos en el sitio mismo para el que fue esculpido, que asistir a la lógica de un curador que monta una escenografía y un recorrido de observación de cuadros que transforma

¹⁴ J. Lacan, *Seminario La Identificación*, sesión del 29/11/1961. Las referencias al seminario de Lacan, salvo indicación precisa, corresponden a las ediciones de Paidós.

la admiración supuesta a la obra de arte en admiración a la puesta en escena, al trabajo del escenógrafo. Del culto a la obra al culto al valor de exposición o de reproducción mecánica, citando a Benjamin, y prolongándolo, la pintura ha devenido una imagen puesta tras un cristal aséptico para proteger un objeto sacrosanto – pensemos en *La Gioconda*–. Ya no se ve más la pintura, sino que se ve la puesta en escena de la cultura, sostiene Arasse.¹⁵

Lo que me interesó de este texto es cómo subraya que los nuevos medios tecnológicos no son puestos al alcance del público para acercarnos al modo de funcionamiento de la obra en el tiempo en que se realizó. Es verdad que podemos estar tan próximos a la tela como lo estaba el pintor cuando posaba en ella su pincel, pero las condiciones de luces y sombras son irreproducibles a escala de museo y el detalle con que la iluminación actual la muestra y la reproducción digital la amplifica, si bien nos permite una proximidad que casi deviene íntima –porque los detalles, como sabemos, rozan lo íntimo y secreto– nos hace ver otra cosa que la obra. No es que, simplemente, vemos la obra de otro modo que como podían verlo los contemporáneos del pintor, sino que vemos –al decir de Arasse– “otra cosa”.

Estamos advertidos que esa “otra cosa” que nos presenta el anacronismo en el museo no participa del corazón temático de la obra que el pintor entregaba al comitente, aunque indudablemente esa “cosa” estaba ya en la obra, pero no estaba allí para ser vista –pensemos en los detalles en cuadros colgados originalmente a cinco metros de altura–, como no estaba para ser conocido el secreto que alguien olvidó llevarse a la tumba: está allí, atado al hilo mismo de la historia, pero aislado del escenario en que se daba a ver.

¿Acaso Filippo Lippi, el pintor renacentista tan afamado en su época, sabía que seiscientos años más tarde un curioso historiador del arte descubriría su pequeño detalle? El rayo divino que Dios envía a María en la *Anunciación* que se puede ver en la National Gallery de Londres penetra por un ojal de la blusa situado justo delante del ombligo, detalle que era invisible en la ubicación original del cuadro. La pregunta por un saber en anticipación, anacrónico, nos invita a dar un breve rodeo por otro universo de discurso.

¹⁵ D. Arasse, *op. cit.*

CHRONOS Y CRONO, LA HUMORADA DE ASIMOV

*El tiempo, que marcan los astros...
imagen móvil de la eternidad.*

Platón

El término anacronismo nos reconduce a un equívoco sobre el origen mismo de los tiempos y del tiempo: es el equívoco entre el dios griego del tiempo (Chronos) y un titán del tiempo humano (Crono), que por la homofonía a menudo se los confunde. Mientras Chronos es el dios atemporal que conduce la rotación de los cielos, Crono es un titán, hijo de Urano y de Gea, y padre de Zeus.

En uno de sus textos, Isaac Asimov nos regala¹⁶ lo que él llama una coincidencia, que bien podríamos adjuntar a nuestros interrogantes sobre el anacronismo. Es acerca de algunos descubrimientos astronómicos que sucedieron entre finales del siglo XIX y principios del XX. Saturno y Urano, como otros planetas, llevan los nombres de dioses romanos, los que a su vez se imbrican con la mitología griega, de tal modo que Saturno (el dios y el planeta) se corresponde con Chronos (el dios y el planeta así llamado por los griegos), pero el equívoco nos ha llevado a confundir a Chronos con Crono.

La historia dice que Crono castró a Urano y luego se dedicó a devorar a sus hijos para evitar que ellos hicieran lo mismo con él. De modo que Rea, su esposa, para evitar que se comiera a todos sus hijos, le entregó una piedra envuelta en sábanas, confundiendo a su esposo que –glotón como era– se la tragó sin darse cuenta. La madre salvó de ese modo a su hijo Zeus de ser devorado por el padre. Cuenta la leyenda que Galileo, mientras observa Saturno –en el tiempo del nacimiento del telescopio– de pronto no vio más sus anillos –que se *esconden* cada quince años

¹⁶ I. Asimov, *El planeta que no estaba*. Ediciones varias.

debido a la particular órbita que acompañan– y exclamó: *¡Todavía Saturno se sigue comiendo a sus hijos!* A partir de este exabrupto, Asimov se pregunta si los griegos de la Antigüedad sabrían por qué estaban llamando así al planeta. Prolongando la pregunta de Asimov, ¿acaso advirtieron el equívoco que se produciría por la homofonía de los nombres entre Chronos y Crono? ¹⁷

En un tiempo más cercano, a finales del 1800, el descubrimiento de un nuevo planeta, Neptuno, fue producto de la necesidad de explicar ciertas anomalías en la órbita de Urano –¿tendrían por causa el haber sido castrado?–. En concreto, las anomalías orbitales ponían en jaque la teoría newtoniana de la gravedad. Surgió entonces la idea de que podía haber otro planeta en el sistema solar, más alejado que Saturno, cuya su masa interviniera gravitacionalmente para explicar las variaciones de la órbita de Urano. Los cálculos sobre su posición y su recorrido fueron rápidamente confirmados por los observadores. Lo interesante no es que no se hubiera observado antes este planeta, sino que no se lo hubiese considerado tal: se creía que era una estrella. Así, una vez más, nos encontramos con algo que siempre estuvo allí, y que además era conocido, puesto que había sido observado, pero que ahora tomaba una nueva significación. Neptuno, el planeta que siempre había estado a la vista, como la carta robada en el cuento de Poe.

El descubrimiento del nuevo planeta alentó a los astrónomos a plantear una hipótesis similar para entender la caótica trayectoria orbital de Mercurio, inexplicable aun con los cálculos más precisos y certeros: se postuló la existencia de un diminuto planeta, Vulcano, al que seguramente no se podía observar hasta entonces debido a su cercanía con el Sol. Esto hizo pensar a los astrónomos que, cuando ese descubrimiento se produjera, se haría por fin justicia al genio de Newton. Pero nada de eso ocurrió: Einstein, con su teoría de la relatividad, impuso la idea de que el campo gravitacional del Sol opera como una masa que a su vez tendría efectos gravitatorios menores, en este caso sobre la órbita de Mercurio. Sus cálculos resultaron exactos, así es que por ese cálculo ya no era preciso verificar la existencia de un nuevo planeta,

¹⁷ “Orfeo llama al primer principio de todos Χρόνος, es decir, casi por el mismo nombre que a Χρόνος”, dice Proclo en *Scholia in Cratylum*, citado por Panofsky, *op. cit.*

lo que tuvo como consecuencia que Vulcano fuera arrojado de los cielos para siempre; por culpa de las matemáticas.

¿Cuál es la *verdadera* historia que nos entrega Asimov? Vulcano no es sino el equivalente romano de Hefaiostos, un hijo de Zeus a quien enfrentó en una ocasión para defender a su madre, Rea. Zeus respondió con furia: lo arrojó a la Tierra con tal fuerza que por el golpe se le fracturaron las piernas. Inmortal como era, vivió, pero sin sus capacidades. Asimov recrea la historia señalando que, con la nueva teoría, el planeta Vulcano, tal como Hefaiostos, fue arrojado del cielo; no podía morir, pero sus capacidades ahora se reducen a su masa gravitacional, una masa de otro orden que las masas convencionales. La humorada con la que concluye Asimov es que si Zeus fue esa piedra que engañó a Crono, el nuevo Zeus que arrojó a Vulcano de los cielos también resultó ser una piedra: así es al convertir en nombre común el nombre propio Einstein: *ein Stein*, una piedra.

¿Sabrían los griegos que Saturno-Chronos (el planeta más lento, por tanto asimilado al dios más viejo) sería confundido con Crono, y que sus anillos iban a desaparecer cada quince años como si se los tragara, para reaparecer de nuevo como si los vomitara (tal el final del relato sobre Zeus y sus hermanos)? Por cierto, Asimov sostiene que no se trata más que de una coincidencia, como también es coincidencia que Zeus se identificara con una piedra y que esta reapareciera devenida EinStein.

Claro que, en lo que concierne a la vida y la dramática de la historia de cada cual, es difícil sostener, para las revelaciones anacrónicas de la historia, que se trate, aún, de coincidencias, en particular cuando se ponen en juego el nombre propio y los mitos de origen.

LACAN Y LOS ANACRONISMOS

*Qué Dios, qué segador del eterno estío
había, al alejarse de ahí, descuidadamente arrojado
esa hoz de oro en el campo de estrellas...*

Lacan comete un simpático lapsus¹⁸ al señalar –refiriéndose a la hoz de Booz y la cuestión de la paternidad– que Cronos fue castrado por Zeus, y no Urano por Crono. La hoz fue proporcionada por Gea, madre de Crono y esposa de Urano. A su vez Rea, esposa de Crono, engaña a su marido para que no se devore a Zeus, e interviene nuevamente en el episodio de Hefaiostos. La controvertida hoz, *instrumento de la más horrible afrenta e instrumento de recolección*,¹⁹ en esta historia mítica no es propiedad de ningún dios ni de ningún padre: es provista por la madre.

Por otra parte, en el mismo seminario Lacan se refiere a un anacronismo que descubre en *El banquete*, y que nos orienta sobre los distintos usos que puede merecer el término. La cuestión revelada por Lacan y que, según él, no hizo mella a los comentaristas de Platón es la referencia que hace Aristófanes a un suceso político –la disgregación de Mantinea– ocurrido varios años después del encuentro que Platón narra en el simposio. Si, por un lado, esto ha servido para señalar la fecha de redacción del texto, por el otro, nos permite distinguir entre un anacronismo deliberado –¿Platón habría querido fechar su obra?–, un error histórico –es decir, algo que no podría atribuirse a la ignorancia, pero que no entraría en la serie de las formaciones del inconsciente–, o bien un lapsus hecho y derecho.

Para incorporar otro bocadillo al menú, señalemos que Freud cometió un lapsus similar al de Lacan: *Cronos devora a sus hijos como el jabalí a sus cachorros, y Zeus castra al padre y lo suplanta como señor*, afirma en sus comentarios sobre sueños típicos con la muerte de personas queridas. Más adelante rectifica esta aseveración como un error, en el capítulo Errores de su *Psicopatología de la vida cotidiana: Atrasé esa crueldad en una generación: la mitología griega la hace perpetrar por Cronos y la víctima es su padre Urano*. Cometió, si puede decirse así, un anacronismo histórico. Pero en ese mismo texto, en nota al pie, lo relativiza: según las fuentes en que abreve la mitología, Zeus habría castrado a su vez a Cronos, como lo afirma Lacan. Si fue un

¹⁸ Señalado con justeza por E. Rodríguez Ponte en su traducción del Seminario. L. Lacan, *Seminario VIII*, sesión del 25/1/1961. Versión de circulación interna de EFBA.

¹⁹ Hesíodo, *Teogonía*, citado por Panofsky *Saturno y la melancolía*, Alianza Ed., Madrid 2014.

error, luego Freud lo da como cierto, pues retoma esta versión de castraciones sucesivas en *Análisis laico ... el mismo Cronos que devoró a sus hijos había castrado a su padre Urano, y a su vez, en reparación, fue castrado por su hijo Zeus, a quien la astucia de su madre había salvado.*

Como se evidencia, la historia de castraciones repetidas de los padres por parte de los hijos da lugar a versiones disímiles y contrapuestas; esto ocurre cuando a una verdad mítica, legendaria, se la quiere hacer funcionar como verdad histórica: los hilos temporales se entretrejen forjando múltiples anacronismos.

LO SUPERADO

entre lo íntimo y lo privado...

lo íntimo en lo privado (Vermeer).

D. Arasse

Freud plantea una relación entre la estética y el tiempo en un texto de 1919, traducido como lo ominoso o lo siniestro²⁰ (*Das Unheimliche*), en el que se pregunta por aquellos relatos fantásticos en los que se presenta lo siniestro y su aparición en la vida de los neuróticos, anticipando lo que poco después señalará como la necesidad de la construcción de una estética económicamente orientada.²¹ En el texto mencionado propone, citando a Schiller, que el efecto siniestro es el resultado del hecho de que surja a la luz aquello que debería permanecer oculto. Ese permanecer oculto hace mención a sucesos que han acaecido en un tiempo en el que la humanidad o el individuo aún no habían sucumbido al dominio de la razón, que debería primar en la prueba de realidad; en efecto, se trata de cotejar la relación entre el animismo que campea en la realidad psíquica y la lógica epocal que reina en la realidad material.

²⁰ S. Freud, *Lo ominoso*, Amorrortu ed. *Lo siniestro*, Biblioteca Nueva.

²¹ S. Freud, *Más allá del principio del placer*.

Así, nos presenta en contrapunto el retorno de lo reprimido con el retorno de lo superado: para lo reprimido, lo ominoso está ligado al complejo de castración; para lo superado, lo ominoso permanece fijado a lo que puede subsumirse en la omnipotencia infantil.

En este retorno de lo superado, que al decir de Freud suele convocarse cuando *unos complejos infantiles son reanimados por una impresión* de la realidad material, cabe la pregunta tanto por la aparición en la impresión perceptiva del dato anacrónico, como también por cómo hacer entrar un trozo nuevo de esa realidad material en la realidad psíquica ya constituida. ¿En todos los casos habrá habido una marca anticipatoria de aquello que deberá ser reanimado? Como se aprecia, aquí el tiempo entra en juego bajo la forma verbal del futuro anterior.

Probablemente, al convocar a lo superado se logre hacer entrar en la realidad psíquica los sucesos que se presentan por primera vez pero que atañen a tiempos pasados. En esa línea entiendo que se encuentran las novedades que los deudos reciben respecto de la vida del muerto, y precisamente por esa discordancia temporal producen a menudo efectos ligados a lo siniestro.

La pregunta que surge es si verdaderamente se han superado ciertas organizaciones del pensar animista o si, por el contrario, se han encubierto por nuevas adquisiciones de pensamiento más acordes con el tiempo de la época. Dicho en otros términos: ¿acaso pensamos en acuerdo con las instrucciones que se nos transmiten –la sociedad disciplinaria, al decir de Foucault–, o fingimos que lo hacemos y al mismo tiempo sostenemos en nuestra intimidad los pensamientos ligados a la eficacia animista que constituye el corazón de muchos relatos de ciencia ficción y el punto nodal de sueños y síntomas?

Freud distingue entre la represión de ciertos contenidos y la represión de la creencia en la realidad material de dichos contenidos antes de decidirse por introducir lo superado. Es sugestivo que a dicha creencia en suspenso la exprese con los mismos términos que utilizará para relatar su experiencia en la Acrópolis de Atenas:²² *entonces era verdad que...* En un caso, la verdad remitía a la existencia en la realidad material de lo que relatan los libros de historia: *entonces existe la Acrópolis*. En el otro

²² S. Freud, *Carta abierta a Romain Rolland*, 1936.

caso, lo será la eficacia en la realidad material de un deseo o anhelo subjetivo: *entonces es cierto que uno puede matar a otro por el mero deseo.*

Podemos arriesgar que ese pensamiento animista y omnipotente que se festeja y que subyuga en las narrativas literarias sin producir el menor espanto resultaría muy perturbador en el caso de que se produjera en la vida real, si es que llamamos vida real a la realidad efectiva. Pero notemos que se trata de una creencia, de aquello en lo que se cree, y de la pregnancia que tiene el refrán *ver para creer*, aunque lo visto sea una alucinación o una ilusión. ¿Cómo opera el procedimiento que propugna la superación de las creencias llamadas infantiles? ¿Suplantándolas por otras, sustrayéndolas a la vista?

El encubrimiento como tal ha sido –y es aún– una práctica común para ocultar, en las obras de arte, lo que no debía salir a la luz, no necesariamente por ominoso. Así, una obra podía censurarse inmediatamente antes de tomar estado público. No se trata en este caso del pintor que se propone tapar, bajo otra capa de pintura, una imagen que decidió finalmente no mostrar, como señalamos al referirnos al ataúd del *Angelus* de Millet: se trata de una intervención ajena sobre una obra acabada.

En la iglesia del Carmine, en Florencia, un fresco de Masaccio que recrea la expulsión de Adán y Eva del paraíso terrenal fue modificado: se tapó con la imagen de hojas de parra la desnudez de la pareja desdichada. No había vergüenza en la tela original, la vergüenza fue agregada posteriormente; para regocijo de los visitantes a la capilla, hace algunos años la obra fue restaurada a su imagen original.

La delicada tarea de los restauradores los enfrenta con decisiones que afectaron la obra de arte y que, además de obedecer en algunos casos a la censura señalada, discurren también sobre la cuestión de la falsificación. ¿Cómo determinar si, en un cuadro, lo que se corrobora que ha sido agregado en último término corresponde al pincel del pintor, a sus discípulos en el acabado de la obra, a los restauradores o a la censura? Sabemos del trabajo que requerían las obras inacabadas de los maestros, en las que el trazo del artista original debió imitarse todo lo posible para que el resultado no fuera una pieza interpretada torpemente, como en un piano, a cuatro manos.

La Gemäldegalerie Alte Meister de Dresde cuenta entre sus cuadros destacados *La Venus dormida*, tela comenzada por Giorgione y que fue la primera representación en gran formato de una diosa desnuda; la obra fue intervenida –tras la muerte prematura de Giorgione– por Tiziano, quien agregó los edificios del fondo y la manta sobre la que reposa la figura femenina. También había sido agregada una imagen de Cupido, pero fue eliminada durante una restauración; la autoría del encubrimiento persiste en entredicho: ¿se trató de Tiziano o de la mano de otro pintor en un tiempo posterior?

Los recursos técnicos de exploración de las obras permiten, si confiamos en ellos, fechar con asombrosa exactitud las pinceladas sobre las telas. Los jurados que deben fallar sobre la legitimidad o la falsificación de una obra ya no se sostienen solo sobre el conocimiento de los rasgos característicos de los artistas consagrados o el de los materiales utilizados. Vermeer fue uno de los más célebres de la historia entre los pintores falsificados, y los avatares de las falsificaciones de sus cuadros transitaron buena parte de la mitad del siglo pasado. Un falsificador podía pintar tan bien o aun mejor que el artista venerado y ofrecer un producto de gran calidad, o incluso reemplazar la pieza original por otra de su autoría, engañando a los especialistas y guardando para sí el original, cuyo valor quedaba entonces ligado a su condición de original –de época– y no solo a sus cualidades pictóricas. Uno de sus falsificadores más famosos, Han van Meegeren, fue detenido tras la Segunda Guerra Mundial por tráfico de objetos de arte en favor del el Tercer Reich; se lo acusaba de haber vendido un original de Vermeer que, en tanto tal, pertenecía al patrimonio cultural de los Países Bajos. Le costó trabajo convencer al jurado de *sabios* que se trataba de una falsificación; lo demostró pintando *otro* Vermeer ante la vista de los jueces.²³

Ese tiempo histórico del jurado de sabios ha terminado. Ya no resiste más el encubrimiento del encubrimiento. Hoy hay en uso métodos de datación de la obra que arrojan resultados sorprendentes. Es el caso de *La lectora*,²⁴ de Vermeer, expuesto también en Alte Meister de Dresde. Se sabía desde hace años (1979) que tras la pared del fondo pintada con notable detalle se veía, gracias a la exposición a los rayos X, la

²³ Citado por Byung-Chul Han en *Shanzai*, Caja Negra, Bs. As. 2016.

²⁴ *Muchacha leyendo una carta frente a una ventana abierta*, hacia 1657 (Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde).

figura de un Cupido de grandes dimensiones, lo que daba a la pintura la confirmación más nítida sobre el contenido de lo que la joven tenía en sus manos: una carta de amor. Los historiadores de arte²⁵ sostuvieron, entre otras posturas, que Vermeer decidió tapar la imagen de Amor para que se presentara esa carta como enigmática, y alentar al espectador a que decida sobre el contenido de lo que se daba a leer.

En otra obra, algunos años más tarde, Vermeer pinta otra lectora,²⁶ o tal vez fuera la misma, por cuanto se trata de la misma modelo con el mismo peinado; esta vez ofrece una imagen más despojada, sin ventana, ni telas o cortinados, pero con un detalle que parece resignificar al cuadro previo: la lectora está indudablemente embarazada, por lo que el Amor la habría abordado unos meses antes.

La fortuna quiso que me encontrara visitando el museo de Dresde en una ocasión muy peculiar: el cuadro de la lectora se exhibía en una sala especial, a la que entré por la puerta que me enfrentaba directamente con la obra, sin anoticiarme del resto de los elementos que explicaban lo que aparecía ante mis ojos con un efecto siniestro; una parte de la tela había sido alterada: en su extremo superior se destacaba un recorte irregular en el que asomaba una imagen de Cupido, como si se hubiera desgarrado un trozo de tela y se hubiera reemplazado por una imagen sobreimpuesta. En efecto, se trataba de una muestra temporal del estado de restauración del cuadro,²⁷ que dejaba al espectador en una suerte de estupor, en la necesidad de entender si la tela iba a quedar tal como estaba expuesta, o si iban a *restaurarla* devolviéndola al estado en que se la conoció durante siglos.

Pero la respuesta a esa pregunta incipiente fue bien sorpresiva e inesperada: los estudios recientes demostraban que la pared que cubría la imagen de Cupido había sido pintada tras la muerte de Vermeer, por lo que se había decidido restaurar el cuadro al estado en que se suponía que el pintor lo había acabado. Cientos de años de interpretaciones de la tela morían así, borrados de un plumazo –como había sido borrado Vulcano de los cielos– por obra de la técnica y por decisión de los curadores.

²⁵ D. Arasse, Vermeer fin et flou. En *Histoire de peintures*, op. cit.

²⁶ *Muchacha de azul leyendo una carta*, 1663 (Rijksmuseum, Ámsterdam).

²⁷ <https://gemaeldegalerie.skd.museum/en/research/vermeer/>

¿Qué dirían ahora aquellos que sostuvieron que el ocultamiento de Cupido fue una sutil jugada del artista para infundir una dimensión enigmática a la obra?

Cuando en los análisis nos encontramos con nuevos datos que reclaman una reinterpretación de la historia del analizante, no tenemos acceso a estas técnicas de datación. Por otra parte, Freud ya nos había advertido, como señalamos más arriba, que recurrir al auxilio de los testigos de época no agrega más que resistencia, puesto que lo que no se recuerda no es posible imponerlo por la fuerza de la constatación, la demostración o la sugestión. ¿Qué lugar dar entonces a aquellos fragmentos de la historia familiar que el analizante recibe sorpresivamente y en forma anacrónica? ¿Acaso sostendremos el estado del cuadro clínico como en la restauración del de Vermeer, despintado en una reducida zona, para dar lugar a que el interesado decida qué hacer, si restituir a Cupido o volver a cubrirlo?

COPIA CONFORME

Mejor una buena copia que el original.

Abbas Kiarostami

La *Venus* de Giorgione fue citada –por no decir repetida, o copiada– por Tiziano en *La Venus de Urbino*, y siglos después por Manet con su *Olympia*. Gauguin, a su turno, hizo una copia del cuadro de Manet. Levi-Strauss ha escrito sobre el modo en que Poussin recrea *Et in Arcadia ego*, la tela original de Guercino, *tendiendo una mano a los maestros* con su invención. Bellini pintó casi de modo contemporáneo versiones de los cuadros de su suegro, Mantegna. Es una práctica que se ha vuelto convencional, y la cita en la copia parece ser uno de los modos de aprendizaje, de renovación y de puesta en actualidad de la obra de arte.

Byung-Chul Chan²⁸ nos ilustra sobre el arte de la falsificación en China, y cómo se considera que los agregados a la obra original forman parte de la obra misma, la renuevan y la perfeccionan. El culto por el original, sostiene, es una costumbre de Occidente, mientras que, por el contrario, en China la copia tiene un valor igual o mayor que la primera versión. Incluso los templos guardan esa lógica, de tal modo que se reconstruyen regular y sistemáticamente. Renovar las obras las hace *más originales que el original*, puesto que se las salva del deterioro por el paso del tiempo.

El modo en que se retranscriben las diversas escenas que configuran la realidad llamada psíquica en la que vivimos guarda relación con estas reconstrucciones y citas. En efecto: el origen está perdido, olvidado, y el intento de regresar a los tiempos en que ocurrieron los hechos, que fueron definiendo los modos en que cada uno pudo resolver o no los problemas de estructura que se le presentaron, supone un fracaso asegurado. Hay escenas que se superimprimen a otras escenas, las interpretan y las modifican; no tiene sentido preguntarse cómo sucedieron las escenas originarias o primarias –como pretendía Freud, ya que el aparato mismo que él diseñó resulta una suerte de máquina de retranscripciones y superposiciones–.²⁹ Asimismo, los comentarios que se van añadiendo al recuerdo, sean o no encubridores, forman parte del acervo mnemónico: ¿acaso tiene algún valor demostrar que hubo un origen en el cual ocurrió tal o cual hecho?

Todo recuerdo es cita de otro recuerdo, y la repetición produce las diferencias que aseguran el progreso en la tarea de sostener cierta continuidad en el tiempo de lo que se denomina la instancia del Yo.

En una muestra retrospectiva de Carlos Alonso, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires,³⁰ se presentó una serie de obras que citan y recrean un óleo titulado *Sin pan y sin trabajo*; se trata de una pintura de finales del siglo XIX, cuyo autor fue Ernesto de la Cárcova. En una de sus telas, Alonso interviene no solamente sobre la imagen de la obra citada sino sobre el título, y la nombra *Sin pan y con trabajo*. El título modificado confiere a la cita una interpretación que concierne a los efectos de las cambiantes políticas económicas, efectos bien diferentes tras esas escasas

²⁸ Byung-Chul Han, *op. cit.*

²⁹ S. Freud, *Carta 52 a Fliess*.

³⁰ <https://www.bellasartes.gob.ar/exhibiciones/carlos-alonso.-retrospectiva/>

décadas que van de 1890 a 1960: en la década del sesenta, diría el nuevo título, tener trabajo ya no es garantía de poder llevar el pan a la mesa familiar. El artista a menudo nos lleva la delantera, señalaba Lacan, y en este caso así es: una palabra que se infiltra en el título de la obra provee una interpretación que excede la cita, excede el homenaje y nos introduce en la participación del arte –mejor aún: del artista– en lo político.

Poussin, al recrear la tela de Guercino, en la cual es la calavera la que pronunciaría –en representación del muerto– la frase *et in Arcadia ego*, es decir: “también en Arcadia estoy” (está la muerte), produce un deslizamiento. En una primera pintura, *Los pastores de la Arcadia*, reduce el tamaño de la calavera y agrega, al fondo, la figura de una pastora, claramente secundaria. En una obra con el mismo título pintada algunos años después, la calavera ya no se muestra, en cambio, la figura secundaria de la pastora pasa al primer plano, en la misma ubicación en la que estaba la calavera del cuadro de Guercino, pero vestida ahora como una diosa. Levi-Strauss lee en esta operación que el artista cambia el sentido de la frase y ubica a la diosa como compañía de los pastores en el encuentro con la muerte. Levi-Strauss se pregunta³¹ si Poussin previó en su primera tela la transformación que produciría en la segunda. Se inclina por la negativa, aunque desliza que tal vez pueda leerse en la primera el germen de la segunda, lectura que supone un anacronismo.

Es conocido el episodio en que el Tribunal de la Inquisición en 1573 interpelló a Paolo Veronese por las muchas licencias que se tomó al pintar *La última cena*, una tela encargada para el refectorio de un convento en Venecia. La Inquisición le concedió un plazo de tres meses para corregir lo considerado herético –la presencia de personajes como bufones, criados, soldados alemanes–, pero lo que el pintor hizo, muy simplemente, fue cambiar el título: lo llamó *La cena en la casa de Leví*; así es como se la puede ver aún hoy en la Galleria dell’Accademia.

Si Carlos Alonso no hubiera puesto a su tela como título *Sin pan y con trabajo*, o si no lo hubiéramos registrado –como es el caso muchas veces en que no nos detenemos en ello– el cuadro sería tan solo –y no sería poco– la recreación y actualización de la obra de un maestro. Pero ese dar palabras a la imagen, como

³¹ C. Levi-Strauss, *Mirar escuchar leer*, Siruela, Madrid, 1994.

cuando requerimos al analizante que relate sus sueños volviéndolos a pintar cuadro por cuadro, o cuando cualquier formación del inconsciente se produce y pedimos asociaciones, ese proceder, que da cuenta de una división entre lo que surge como inesperado y las primeras asociaciones que suscita, arroja un sujeto que es producto y efecto de esta práctica.

Claro que si el artista nos lleva la delantera no será necesariamente porque dispone de otras habilidades que el común de los soñantes sino porque, además, puede servirse de ellas de otra manera. Es lo que suele hacer confundir la actividad del artista con la del sueño, que también se sirve de otra manera que las que permite la vigilia para procesar lo que exige trabajo. Pero el artista hace algo que el sueño no hace, y es producir su obra sin cortar los lazos con las fuentes del malestar en la cultura –como sí sucede con el estado de dormir, que desconecta al soñante de las exigencias de su cuerpo, del lazo con los otros y de la realidad efectiva). El artista no renuncia a su lugar en la civilización ni a su malestar en la cultura, sino que, con su obra, incide en ellos. El arte es, en este sentido, una forma de resistencia a la uniformidad y al consenso social que se requieren para sostener la creencia en el soterramiento de las ideas no acordes con la época ni con la altura de lo que antes llamábamos “lo superado”. El artista se sirve de lo superado para reintegrarlo a la escena de lo público y aún más: de lo político.

En cuanto a los analizantes, los análisis llegan a veces a situaciones como la del cuadro de Vermeer, en las que un trozo revelado de historia se debate entre la veracidad y la falsificación, entre la aceptación y el rechazo, entre la decisión de restaurar la historia a un estado que se supone más verídico o la de producir un cubrimiento de aquello que no es tolerado o aceptado. Dónde detenernos es, en efecto, una cuestión que las más de las veces nos confronta con las dudas a las que hicimos referencia respecto de la tarea de curadores y restauradores.

A menudo es el analizante quien decide, y siempre será con acierto, qué versión elija para sostenerse, según sus posibilidades, en la tarea de abordar la realidad compleja –psíquica y efectiva– que le toca vivir. Así leo el comentario de Lacan acerca de qué tan lejos debe llevarse un análisis –cuando no se trata del análisis llamado

didáctico—: *Cuando el analizante piensa que es feliz por vivir, es suficiente*;³² y así también leo la advertencia de Freud: *Si el refugio en la enfermedad es justificado, el analista debe retirarse en silencio, y con todo respeto*.³³

En otros casos, es factible avanzar sobre el valor y el papel que adquiere la nueva pieza que se inserta en el tablero de juego de la historia.

Por lo general, una palabra, esa mínima diferencia entre una frase y otra, como en la obra de Alonso, produce efectos tan extendidos y subversivos que asombran a ambos partenaires de la práctica del análisis.

Posiblemente entre estas dos maneras de producirse lo nuevo, una por la vía de recuperar de modo anacrónico un trozo de historia, otra por la producción de un significante nuevo que viene a resituar el conjunto de la historia, se diriman algunos finales de análisis.

MEMORIA Y ENTROPÍA

$$\Delta S \geq 0$$

En cuanto al tiempo y la pregnancia de lo anacrónico, consideremos una observación más que proviene, esta vez, del campo de la física.

En una obra de divulgación, no por ello de lectura fácil ni de escritura concesiva, *El orden del tiempo*, Carlo Rovelli³⁴ propone con firmeza, y argumenta sobradamente que el tiempo es una construcción subjetiva. No por transitar el campo de las ciencias duras carece el autor de sensibilidad para abordar asuntos alejados de las fórmulas cerradas y las definiciones herméticas. De hecho, en todo el libro hay una única fórmula, que le resulta particularmente bella, y es la que escribe en letras sobre el

³² J. Lacan, Conferencia en Yale, 1975.

³³ S. Freud, *Lecciones introductorias al Psicoanálisis*, XXIV. 1916-7.

³⁴ Carlo Rovelli, *El orden del tiempo*. Anagrama, Barcelona, 2018.

papel el segundo principio de la termodinámica: la entropía, magnitud siempre creciente.

La tesis más sencilla y a la vez más pregnante es justamente la que señala que el tiempo es equivalente al aumento de entropía, ya que afirma que la entropía – entendida simplemente como producción de calor– es la única ley física no reversible.

En cierto punto del recorrido, formula una pregunta inquietante si no resultara banal, o quizás banal si no resultara inquietante, acerca de por qué hay huellas del pasado y, en cambio, no las hay también del futuro. Quienes disfruten del cine futurista quedarán desencantados con la respuesta de Rovelli: para producir una huella es necesario que algo se detenga, que deje de moverse, y eso solo puede ocurrir degradando energía en calor. De este modo, tanto un cráter observable en la Luna como un fósil enterrado en la Tierra nos informan que algo ha dejado de orbitar –un meteorito– o que algo ha dejado de vivir. Lo que deja huellas nos informa de un estado de aumento de la entropía; toda huella es signo de la variación de un estado de menor a otro de mayor entropía: si una piedra no rebota en el suelo es por cuanto entrega calor en el golpe. La huella que deja es marca de esa entrega que transforma la energía cinética en calórica, de modo no reversible.

Además, para Rovelli la noción de causa ha de entenderse en relación con la entropía: si nuestro pensamiento imaginario entiende que las causas son anteriores a los efectos es solamente porque hay huellas del pasado y no las podría haber del futuro. Eso hace que el futuro aparezca más indeterminado que el pasado, pero no por la supuesta libertad que tenemos para intervenir sobre él, sino por la asimetría en términos de entropía, es decir, de huellas.

El párrafo más interesante en cuanto a lo que nos concierne, toda vez que su hipótesis central es que el tiempo es una construcción gramatical que no supone ninguna adecuación a la realidad física, es el que discurre acerca de la identidad subjetiva. ¿En qué podemos afirmarnos para aseverar que hay una continuidad psíquica, que *nosotros* coincidimos con *nosotros*?

Rovelli propone, para nuestra sorpresa tratándose de un libro sobre física, tres ejes muy cercanos a los freudianos. El primero es la identificación con un punto de vista sobre el mundo. Bordeando el tema de la insuficiencia del lenguaje, en particular

de la gramática, para definir que un suceso que ocurre ahora para mí ocurrió en otro tiempo para otros, afirma que la pregunta por la existencia no es sobre la naturaleza de lo real sino que es un asunto de gramática. El ejemplo que nos brinda es simple: el telescopio no es una máquina óptica sino una máquina de tiempo, afirma, ya que nos permite ver ahora lo que ocurrió hace millones de años. Requiere un gran esfuerzo para la imaginación el aceptar que no debemos creer en la realidad material de lo que vemos: eso que veo hoy hace millones de años que ya no existe como tal.

Tendremos que invertir la fórmula: ya no se trata de ver para creer sino de creer para ver. El modo en que creemos, lo que sin demasiado esfuerzo asimilamos a la realidad psíquica, es nuestro punto de vista sobre el mundo, punto de vista que es producto de una invención subjetiva, por lo que no puede ser compartida íntegramente.

Otro eje para explicarse la continuidad psíquica se erige sobre la construcción de un aparato de memoria. Para fundamentarlo, Rovelli recurre, entre otras referencias, a San Agustín, quien sostuvo que, en tanto vivimos en un continuo presente, el pasado y el futuro también están en tiempo presente en nosotros: como memoria uno, como anticipación el otro. Así, la memoria es el modo en que cada uno organiza –calcula, conecta, anticipa– su relación con el tiempo. Esta subjetividad en el procesamiento del tiempo requiere que consideremos como absolutamente únicas las huellas mnémicas que nos habitan, y que resultan de lo que Rovelli venía de señalar: momentos de detenimiento, de aumento de entropía, de estasis en el fluir de la relación del sujeto con el mundo. Los signos de la percepción, que Freud imaginara al escribir la carta 52 a Fliess, son precisamente la memoria de un impacto, de una afección que implicó un retardo, un detenimiento, el resultado de un esfuerzo de trabajo.

Cuando Freud insiste en la importancia para la vida de los niños de la llegada de un hermanito, no trata de afirmar que si eso no ocurriera la infancia sería feliz, Freud nunca merece una lectura naif; se trata, a mi entender, del impacto de un cambio rotundo y repentino del mapa libidinal del niño: ahora los padres se ocupan de otro objeto, que vive en la realidad material y que recibe otras atenciones que las que

recibe él. Rovelli diría que ese impacto se lee como aumento de entropía, huella mnémica que funcionará como marca del pasado a leer en el futuro.

Justamente porque las huellas del aparato anímico freudiano se hacen con los impactos del encuentro del sujeto con sucesos de la vida, reales o fantaseados, que implican una suerte de detenimiento –Freud nombra fijación a este detenimiento– nos preguntamos qué proceso de ligadura será necesario para hacer funcionar esa mecánica con los datos anacrónicos; nos preguntamos cómo hacerlos jugar respecto de las huellas de un tiempo dejado atrás, articulado en palimpsestos con las nuevas transcripciones y las huellas posteriores que vinieron a reinterpretarlas.

Por último, el otro eje que Rovelli propone es el del lazo con los otros. Nos acerca un modo de situarlo que tiene cierta homología con la identificación especular del estadio del espejo: *somos el reflejo de la idea de nosotros que captamos en nuestros semejantes, en nuestros amigos, amores y enemigos*. Sostiene que la primera imagen que tiene de él en tanto pequeño es *el niño que veía mi madre*. De este modo, las huellas que van conformando el acervo mnémico subjetivo son las resultantes de los accidentes entrópicos en el lazo con los objetos investidos por el interés libidinal.

Quizás ya no nos resulte extraño que un estudioso de la topología de bucles nos ofrezca una hipótesis de la subjetividad como anudamiento de tres nudos o cuerdas: la de la concepción del mundo, la de la memoria y la del lazo con los otros.

Este modo de anudar el tiempo a las dimensiones subjetivas, rechazando al nivel del Universo la idea newtoniana de un espacio-tiempo absoluto, nos llevará al último paso de este recorrido, a considerar la pregunta *¿por qué ahora, y no cuando efectivamente ocurrió?*

LA REALIDAD EFECTIVA

*El saber no es para comprender,
es para trozar.*

Una pregunta que he escuchado con frecuencia en los últimos meses en sesiones de análisis es *¿habré sido víctima de un abuso?* A partir de la reciente proliferación de denuncias sobre abuso sexual que han salido de la esfera judicial para transitar los llamados medios de difusión masiva, muchos analizantes, de identidad de género diversa, han traído a la luz de las sesiones recuerdos que hasta entonces habían permanecido al margen del discurrir de sus problemáticas y padecimientos. Estos recuerdos afloraron a partir de las denuncias mencionadas, y exceden claramente la identificación –que llamamos histérica– con las mujeres (a menudo actrices) y los hombres (otrora niños) que han hecho público el haber sufrido tales tratos abusivos.

Dos derivas fueron las más frecuentes ante esa peculiar pregunta por el abuso, la primera es poner en duda si ocurrió o no el episodio así caratulado, y la segunda es por el tiempo transcurrido desde que el episodio habría ocurrido hasta que se lo recuerda, se lo resignifica y, en ocasiones, se lo denuncia como tal.

La pregunta por la realidad efectiva (*Wirklichkeit*) que Freud situó en oposición a la realidad psíquica (*Realität*) nos reconduce al modo en que la primera se imprime en la segunda a partir de las huellas de los encuentros y desencuentros con los asuntos de la sexualidad que se van producen en la vida. Aquello visto y oído pero no entendido en su oportunidad es una de las fuentes que darán lugar, eventualmente, a una inscripción en la realidad psíquica, inscripción que habrá de precipitar en la medida en que las experiencias –sexuales en sentido amplio– resignifiquen y alojen esos trazos mnémicos en un relato de consistencia aceptable para la instancia yoica. De este modo se produce una articulación entre un episodio incomprendido y su interpretación retroactiva –*nachträglichkeit*, en los términos freudianos–. Dicha articulación se encuentra presente desde sus primeros escritos, como el *Proyecto*,³⁵ y se sitúa rigurosamente en el síntoma de Emma. Se trata de una joven que no podía entrar en las tiendas y atribuía la causa de su inhibición a los vestidos; el análisis la

³⁵ S. Freud, *Proyecto de psicología*, op. cit.

lleva a reinsertar este síntoma en la trama de dos sucesos, uno de los cuales había olvidado y luego se resignificó en el trabajo analítico como un ataque sexual que involucraba los vestidos. Freud señala que el retardo en adjudicar contenido sexual a una escena infantil se debe a que recién con la eclosión sexual de la pubertad aquel episodio había podido tomar dicho sentido.

En otros términos: las constelaciones psíquicas que suceden al empuje hormonal de la pubertad son las que resignifican como abuso un suceso, o varios, que antes no habían recibido esa caracterización debido a la ignorancia respecto de las cuestiones sexuales, lo que suele llamarse la inocencia infantil. Quizás debamos interrogar esta tesis y prolongarla.

Freud ha dado una contundente respuesta tanto a la pregunta por el efectivo suceder de lo que se recuerda como a la carencia de recuerdo de determinados sucesos, y da esa respuesta en términos lógicos: al construir el sentido de la frase nuclear de la fantasía masturbatoria *un niño es pegado*, señala que nunca acaeció realmente un suceso en el cual el niño fantaseador haya sido castigado de esa manera: sin embargo, es la única articulación lógica posible entre los recuerdos infantiles –el padre que pega a un niño– y las fantasías eróticas de la vida adulta –las que se alimentan de una escena de castigo–.

Si ese suceso *nunca tuvo existencia real*,³⁶ al decir de Freud, ¿en qué podemos confiar respecto de las denuncias de abuso que ahora se nos presentan como extemporáneas? ¿Han sucedido en la realidad material o son meros recuerdos encubridores, reconstrucciones? ¿Por qué razón las denuncias se efectúan después de tanto tiempo, cuando las *pruebas* habrán recibido el baño de polvo del paso de los años y ya no resultan verificables?

Si bien es legítimo formular estas preguntas, lo hacemos en el contexto que concierne estrictamente a la práctica analítica y su correlativa articulación teórica; sabemos, sin embargo, que los estudios jurídicos de las defensas de los acusados por las denuncias de abuso no cesan de tomarlas en cuenta para el intento de desculpabilizar a sus clientes y con igual frecuencia culpabilizar a las víctimas; no nos cabe ayudar a los legistas en esta disyuntiva: cualquiera sea el saber histórico en

³⁶ S. Freud, *Pegan a un niño*, 1919.

juego, este se vestirá con las anacronías de la vida real. El nudo de la historia concierne a las relaciones entre el tiempo, el habla y la verdad, y su reconstrucción tendrá necesariamente tanto de poético como de científico: por una parte, porque depende de una *organización impura, de un montaje no científico del saber*³⁷ y, por otra, por cuanto *la verdad histórica es igual en cierto sentido a las nubes, que solo en la lejanía toman forma ante los ojos.*³⁸

Aquí nos preguntaremos solamente por el lugar que han tomado estas preguntas en los análisis, es decir, por el valor que adquieren para el sujeto y para nuestra interrogación sobre las dimensiones del tiempo.

¿Cabe servirnos del anacronismo para intentar darnos una respuesta? Al señalar que se trata de recuerdos, y que permanecieron al margen del relato habitual de los padecimientos subjetivos, es claro que no se trata de un olvido en el sentido de una represión: no afloran al modo del retorno de lo reprimido, no sorprenden al sujeto al imponerse como la recuperación de una pieza de la historia que viene a dar sentido o, por el contrario, dar sinsentido a un trozo de vida. Es un recuerdo que vino a despertarse del letargo a causa de una noticia que proviene de la realidad social, como si –parafraseando a Freud frente a la Acrópolis– el analizante expresara, frente a la pantalla del televisor, *¡Pero entonces eso que me ocurrió fue un abuso!*

Hay, efectivamente, una condición social epocal, una modificación en las condiciones del lazo con los otros que habilita un nexo entre el suceso ahora recordado y la connotación de abuso sexual, nexo que permanecía en suspenso. Podríamos arriesgar que se produjo la emergencia de un cambio en el discurso social que ahora habilita a tramitar de un modo nuevo esos recuerdos. En este sentido, lo anacrónico debe referirse a lo que la época signa como actual, teletransportando un suceso pasado a las condiciones discursivas del presente.

Lo que antes tenía como destino permanecer oculto ahora puede salir a la luz, y de un modo tal que la vergüenza que hubiera producido décadas atrás –soportada por la versión imaginaria de la culpa neurótica– ahora se transforma en demanda de

³⁷ J. Rancière, *op. cit.*

³⁸ W. Humboldt, *Sobre la tarea del historiador*, Tecnos, Madrid, 1997.

satisfacción por una ofensa recibida. Como se aprecia, lo que debe permanecer oculto, aquello sobre lo que hay que guardar silencio, está condicionado por la época. De este modo, a la tesis freudiana que sostenía en el empuje hormonal de la pubertad la adjudicación retroactiva de contenido sexual a un suceso de la infancia, debemos adjuntar ahora las condiciones imperantes del discurso social. Esta vertiente anacrónica de la interpretación vuelve abstractas las preguntas por el efectivo suceder de los hechos recordados: resulta imposible no iluminar con los medios del presente las pinturas que nos presenta la historia. Como sosteníamos respecto de las exposiciones de cuadros pintados siglos atrás, lo que se ve en los museos es, siempre, “otra cosa”.

Pero esa otra cosa no es cualquier cosa: es testimonio del modo en que lo actual se sobreimprime en lo temporal. Una máquina del tiempo, como las guionadas por las películas de ciencia ficción, no lograría intervenir en el pasado para proteger a nadie de una acción que solamente en el futuro será peligrosa o punible o indeseable. Imaginemos a un pintor renacentista al que se le advirtiera que su obra sería trasladada de la iglesia a un museo –la idea de museo no existía en ese tiempo– y que por lo tanto le aconsejaran que cuide los detalles, esas intimidades en el tratamiento del rayo divino que hacían de firma de autor en la obra: nos trataría de alucinados.

En 1511 Rafael pinta *El triunfo de Galatea*, fresco en el que la diosa marcha triunfante pero no sobre un carro, como era común que se la representase, sino sobre una enorme concha marina tirada por dos graciosos delfines. La pintura guarda los rasgos característicos del Renacimiento italiano, que copiaba las obras antiguas, pero el detalle que introduce Rafael es el de unas ruedas con paletas adosadas a la concha, como si fueran las ruedas impulsoras de una embarcación, progreso tecnológico que era de reciente data. Es claro que esas ruedas nada impulsan porque son los delfines los que tiran de la curiosa barca. Rafael *desde su condición de pintor realza el valor de un fresco dándole un aura antigua y revistiéndolo al mismo tiempo de una maquinaria que interesa a los modernos.*³⁹ Lo curioso es que la rueda de Galatea, por

³⁹ D. Arasse, *El detalle*, Abada ed., Madrid, 2008.

el prestigio del artista, se convirtió en una ficción verdadera que pintores como Tiépolo o Rubens repitieron tiempo después.

La historia dice que Galatea se había enamorado de Asic, el hijo de un campesino, pero era cortejada por Polifemo, cíclope y príncipe, además de gran poeta. A la insistencia de Polifemo Galatea responde con sistemáticas negativas, lo que desencadena la furia impulsiva del amante despechado, que desprende una enorme roca de un monte y la arroja sobre Asic, sepultándolo. ¿Habríamos de acusar anacrónicamente a Polifemo de acoso sexual y condenarlo, además, por asesinato?

MALENTENDIDOS

Soy un traumatizado del malentendido.

J. Lacan

A partir de los últimos temas considerados han surgido nuevos interrogantes. ¿Acaso el episodio de abuso había quedado al margen de la neurosis, como Freud señaló respecto del fantasma *pegan a un niño*, y a la espera de una impresión de la realidad que viniera a recuperarlo, como propuso para lo siniestro? Porque es de destacar que, en el relato de las situaciones que tuve oportunidad de escuchar, el episodio infantil se recuerda a partir de tomar noticia de las denuncias públicas; el tema ocupa el trabajo de algunas sesiones y luego se olvida, o se deja de lado, como si su breve elaboración hubiera sido suficiente, y retorna a ese lugar marginal.

Deberemos explicarnos por qué esos acontecimientos no se constituyeron en fijaciones traumáticas, ya que se podría sostener que tenían la dignidad suficiente para participar de la etiología sexual de las neurosis. No cabe duda de que un suceso no resultará traumático porque así se lo catalogue, sea por el contenido sexual explícito, por la intensidad de lo vivido o por la cercanía familiar del adulto implicado. Lo traumático de lo sexual es el encuentro con las diferencias que no pueden subsumirse en una trama de sentido, anudada entre lo simbólico y lo imaginario. Lo

traumático es, en definitiva, un encuentro o un desencuentro, pero no estrictamente con lo sexual sino con lo real de lo sexual, y sus términos son epocales. Lacan termina por ligar el traumatismo al malentendido de los padres: lo inaudible de los padres que no se oyen gritar, que no se escuchan ni se entienden, efecto real que agujerea traumáticamente (*troumatisme*) la precaria consistencia de la realidad en el sujeto infantil.

En la constitución de los síntomas neuróticos es necesaria la participación de un encuentro con un problema real de la estructura; son los momentos decisivos en la resolución de determinados enigmas. Esto puede leerse en lo que Freud llamó las fijaciones libidinales, que antes enlazábamos con el aumento de entropía: un suceso que deja huella. La vida sexual del neurótico se historiza a partir del relevamiento de esas huellas, en la medida en que el análisis va desgastando su efecto de obstrucción al fluir de la vida, es decir, de las asociaciones que se veían capturadas por esas fijaciones como agujeros negros, o desviadas forzosamente hacia falsos enlaces. En estas situaciones, lo inasimilable de lo real sexual ha intervenido en la formación de síntomas.

Por el contrario, cuando el encuentro con la sexualidad en la vida corre por los carriles de lo cotidiano, por cómo suceden las cosas en el mundo, incluso por cómo suceden en el mundo familiar, lo corriente es que se asimilen como lo normal, como la regla, y por tanto no revistan un carácter traumático; esto se muestra evidente en la diversidad de los códigos sociales de distintas comunidades, de modo que difícilmente pueda catalogarse como abusiva una acción o una conducta sin tomar en consideración los estándares sociales y de la época. De ahí que el nuevo deporte que consiste en cuestionar a Freud por haber tenido un pensamiento patriarcal constituye indudablemente una estéril acusación anacrónica.

El encuentro con la sorpresa por la pregunta de mis analizantes de haber sido o no abusadas mantiene un parentesco con el encuentro con los secretos que guardaban los muertos: eso siempre estuvo ahí, solo que no se lo vio, no se le prestó atención, tal vez porque fuera silenciado por la familia, oculto por vergüenza, por convicción o simplemente por azar. Lo seguro es que no provienen del retorno de lo reprimido, ya que no podría decirse que hubieran sido olvidados alguna vez. Es la

contingencia de una impresión de la realidad material la que da a esos recuerdos, hasta entonces mantenidos al margen, el carácter de pieza de observación, cuadro de museo, herencia inesperada, invitación a construir un relato que los amalgame con el conjunto más o menos estable de los elementos de lo que llamamos la continuidad psíquica.

Estas situaciones de abuso sin formación de síntoma que la actualidad social trae a nuestra consideración resultan un caso, seguramente entre muchos otros, en el que trozos de la historia quedan al margen de los problemas que acechan la vida cotidiana de las neurosis, permaneciendo en reserva, como aquellos restos diurnos que solo son convocados cuando se imbrican en la elaboración de síntomas o de sueños. Subsisten de manera anacrónica.

Lo anacrónico reclama así un lugar en el abanico de las instancias del tiempo: no es el tiempo cronológico, no es el tiempo lógico, no es la atemporalidad inconsciente, no es la regresión a fijaciones libidinales. Su relevancia clínica queda planteada.