



Coloquio CEG 2022

Ética de lo real. Poética y política del acto analítico

Texto redactado por Enrique Tenenbaum

Surgido del trabajo con Patricia Saresky y Adrián Fietta

En *El creador literario y el fantaseo*, texto de 1908, Freud se pregunta si no deberíamos buscar ya en el niño las primeras huellas del quehacer poético: “todo niño que juega se comporta como un poeta, pues se crea un mundo propio o, mejor dicho, inserta las cosas de su mundo en un nuevo orden que le agrada ... toma muy en serio su juego, emplea en él grandes montos de afecto. Lo opuesto al juego no es la seriedad, sino... la realidad efectiva”.

Afirma que el poeta también crea un mundo de fantasía al que separa de la realidad efectiva, a diferencia del fantaseo diurno del neurótico. Y agrega enseguida: “...de la irrealidad del mundo poético derivan muy importantes consecuencias para la técnica artística, pues muchas cosas que de ser reales no depararían goce pueden, empero, depararlo en el juego de la fantasía, y muchas excitaciones que en sí mismas son en verdad penosas pueden convertirse en fuentes de placer para el auditorio y los espectadores ...”.

La cuestión económica, pues, está en juego desde muy temprano; sostuvo en esa oportunidad que el poeta nos soborna con una ganancia de placer de orden estético, ligada al placer previo o preliminar, pero que “el goce genuino de la obra poética proviene de la liberación de tensiones en el interior de nuestra alma”. Estas son formulaciones en términos del principio del placer / displacer.

Al retomar la cuestión económica en *Más allá del principio del placer*, se pregunta por el juego del niño que repite una impresión penosa, y vuelve a considerar la ganancia de placer que ahora, en el caso de la repetición, se obtiene de forma directa. En esta vía propone “una estética de inspiración económica” en relación con el campo del goce, del más allá del principio del placer, lo que nos induce, o nos provoca a tomar -como lo hiciera Lacan en el Seminario XVII- el proyecto freudiano del revés.

El poeta, situado ahora en el campo del goce, ya no obraría con su arte haciendo ficción de un porvenir que tome como fuente un recuerdo infantil. Es que entre los textos de 1908 y

1920 pasó una guerra, y es la incidencia de la guerra y su escenario de muerte lo que fuerza a Freud a proponer otra economía en relación con la creación y el disfrute de una obra de arte.

En 1936, en los albores de la otra gran guerra del siglo pasado, Walter Benjamin¹ acuña el término estetización de la política. Theodor Adorno, en 1949, profiere su conocida sentencia: “Después de Auschwitz, escribir poesía resulta bárbaro”.²

Surge, nos surge la pregunta acerca de la relación que así se plantea entre poesía, estética y política. La deriva que siga esta pregunta orientará la práctica -clínica y teórica- del psicoanálisis, por cuanto una ética que se reclame de lo real no podría escamotear ni la pregunta ni una toma de posición frente a esta triple implicación. ¿Qué entendemos por poesía, qué entendemos por disfrute estético, qué correspondencias entre el arte y el tiempo en que la obra de arte se produce? Y aun más: ¿de qué estética y de qué poética hablamos cuando ya señalamos -leyendo a Lacan- la asociación ilícita entre poesía y psicoanálisis? ¿Seguimos hablando de la poesía eufónica, la que “suena lindo”, la que habita en las llamadas bellas artes?

La sentencia de Adorno, luego relativizada por él mismo, parece haber sido dirigida a Heidegger por parapetarse tras la poesía de Hölderlin, pero el poema que resultó afectado por la frase fue *Todesfuge*³, mientras que quien asumió las consecuencias de dicha frase y respondió por ellas fue el poeta, Paul Celan. Si bien el poema fue ampliamente difundido en Alemania, a tal punto que en los aniversarios de la Noche de los Cristales se abría la conmemoración con su leitmotiv: “La muerte es un maestro de Alemania” (Der Tod is ein Meister aus Deutschland), la crítica poética ya se había ensañado con Celan apuntándole misiles cargados con la frase de Adorno, acusándolo de haber musicalizado la muerte. Y esa misma crítica fue la que, al publicarse por primera vez en Francia sus poemas, nada dijo de la exclusión -notable en las traducciones- de toda referencia al judaísmo de Celan y de toda referencia a haber llamado lengua asesina⁴ a aquella en la que se vio forzado a escribir. ¿La crítica desconocía, o apenas menospreciaba la responsabilidad de la lengua alemana en la mecánica del exterminio?⁵

Celan escribió al menos dos poemas en respuesta a la sentencia de Adorno; en uno de ellos, llamado *Simiente de lobo*⁶, sostiene que -al atacar el poema- la crítica alemana había vuelto a asesinar a su madre, ya no en los campos sino en la lengua misma. “Madre, nadie / corta la palabra a los asesinos / Madre, ellos escriben poemas”. En *Angostura* (Engführung), poema que cierra el libro *Reja de lenguaje*, Celan contrapone la fuga de *Fuga de la muerte* con otro término musical, *stretto* -en italiano-, transformando la otrora musicalidad del primero en una austeridad casi silábica del segundo, estrechando la lengua, angostándola, obligando al lector a angostarse / angustiarse él mismo en la lectura, acompañando el andar del poeta por la estrechez con que somete a la lengua alemana. De este modo, renunciando a toda concesión a una estética complaciente con la belleza o la armonía, pero retomando los términos mismos de

¹ W. Benjamin. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

² T. Adorno, “La crítica de la cultura se encuentra frente al último escalón de la dialéctica de cultura y barbarie: después de Auschwitz, escribir poesía resulta bárbaro, y este hecho corroe aun el pensamiento que dice por qué hoy se ha vuelto imposible escribir poesía”. En “Kulturkritik und Gesellschaft”

³ Publicado por vez primera en rumano como *Tango de la muerte*, aludiendo al tango Plegaria, que solía interpretarse en los campos de exterminio.

⁴ P. Celan, *Discurso de Bremen*, 1958.

⁵ J. Jackson, *Paul Celan, contre-parole et absolu poétique*. Ed Corti, France.

⁶ P. Celan, *Wolfsbohne*. De publicación póstuma. Véase el escrito homónimo de Ricardo Ibarlucía.

su anterior poema ahora con un lenguaje “gris”, Celan construye un desfiladero poético cuyos primeros versos son casi idénticos a los últimos: apenas cambia la disposición en la página y se añade la repetición de una palabra, lo que obliga a leer con otra cadencia y obliga también a formular una interpretación.

Una traducción posible de *Verbracht ins / Gelände / mit der untrüglichen Spur:/ Gras, / auseinandergeschrieben*

“Deportado al / terreno/ con la traza imposible de confundir/ hierba/ desescritura”

El verso final duplica el término hierba.

La hierba, señalada como lo que crece entre las vías, las trazas que recorría el tren hacia los campos, las que recorrían los prisioneros en los Lager, ahora ha crecido⁷. Así es relatado en el film *Noche y niebla* de Resnais, texto traducido por Celan en aquel mismo año. Ninguno de los prisioneros asesinados ha recorrido ese trazado de vías dos veces, ninguno pudo ver la hierba crecer. El verso del final, que repite “hierba / hierba”, se enlaza al verso del principio, pero con una torsión. Es que la duplicación de la palabra produce un cambio de dimensión⁸: la hierba se ha replicado, los prisioneros han muerto.

Similar torsión se produce con la frase *Arbeit macht frei* si se lee desde afuera de los campos o desde adentro. Ningún prisionero asesinado volvió a ver la frase desde afuera, ninguno la leyó dos veces.

El punto de vista desde el cual se lee (la poética del lenguaje), el pathos desde donde se lee (la estética de la escritura), y el tiempo histórico en el que se lee (la ocasión política), definen la lectura. ¿Cómo se lee poesía, cómo se traduce poesía, si no es con estas triples coordenadas?

Celan no distinguía netamente su tarea poética de su tarea como traductor: con ambos oficios le hace decir a la lengua otra cosa, transforma la lengua. ¿Cómo traducir lo intraducible, cuestión que involucra tanto al poeta como al analista? Por ejemplo, en cuanto a *desescritura*, palabra compuesta (*Auseinandergeschrieben*) inventada por Celan, mal traducible como *desamblajescritura*, dejamos abierta una pregunta: ¿es la escritura la que desarma la lengua? ¿es la lengua la que desarma la escritura? Aún más: ¿es la lengua capaz de transformar la escritura? ¿es la escritura capaz de transformar la lengua?

⁷ Script de Jean Cayrol : « Une drôle d’herbe a poussé et recouvert la terre usée par le piétinement des concentrationnaires »

⁸ Agradezco a René Lew haberme hecho notar esta torsión, señalando así la asfericidad que el poema produce, y no una circularidad -que es la tesis de John Jackson, en el libro mencionado-.