



UNIVERSIDAD  
DE LA REPUBLICA  
URUGUAY



Universidad de la República Oriental del Uruguay  
Facultad de Psicología

Tesis para optar por el Título de Magíster en Psicología Clínica

## **Escenarios del duelo:**

*Consideraciones sobre la escritura y la  
función de lo literario en la clínica del  
duelo*

---

**Autora:** Lic. en Psicología Agustina María Ricobaldi Fagúndez

**Directora de Tesis:** Prof. Adj. Mag. María Pilar Bacci

**Febrero, 2023**

**Montevideo, Uruguay**

## Resumen

La presente investigación estudia las particularidades del duelo en sujetos que deciden escribir sobre sus experiencias de pérdida, tomando a la escritura como un escenario posible donde transitar sus duelos. En base al rastreo de antecedentes y la búsqueda bibliográfica, se desarrolla un marco teórico que profundiza la noción de duelo, desde el psicoanálisis, y de escritura, desde la literatura y la filosofía.

A partir de un diseño cualitativo de carácter exploratorio, se realizaron entrevistas semidirigidas a escritores uruguayos cuyas publicaciones estuvieran relacionadas con la muerte de un ser querido significativo. Se efectuó un análisis temático del material recabado, donde se categorizaron y generaron núcleos conceptuales.

Como principales conclusiones, se constata el efecto terapéutico de las escrituras y la relevancia de considerar la modalidad narrativo-literaria de un duelo, como herramienta posible para abordar las situaciones vinculadas con la muerte. De este modo, se observa la potencia subjetivante que posee la escritura en estas experiencias, la cual incide en la temporalidad del duelo y en la memoria. La escritura se configura así como ritual simbólico y modalidad de homenaje y honra hacia el muerto, permitiendo transitar públicamente el duelo, en un contexto actual en donde prima la carencia de espacios sociales para ello. Se evidencia, entonces, la función curativa, comprensiva y protectora de la escritura, junto a la necesidad de confeccionar un objeto material escrito que acompañe la pérdida.

**Palabras clave:** Escritura / Duelo / Psicoanálisis

## **Abstract**

The present investigation studies the particularities of mourning in subjects who decide to write about their loss experiences, taking writing as a possible scenario in which to go through their grief. Based on background tracing and bibliographic search, a theoretical framework is developed that deepens the notion of mourning, from psychoanalysis, and of writing, from literature and philosophy.

Based on a qualitative exploratory design, semi-directed interviews were conducted with Uruguayan writers whose publications were related to the death of a significant loved one. A thematic analysis of the collected material was carried out, where conceptual cores were categorized and generated.

As main conclusions, is verified the therapeutic effect of writing and the relevance of the narrative-literary modality of mourning, as a possible tool to address death related situations. In this way, the subjectivizing power of writing in these experiences and its impact in the temporality of mourning and memory is observed. Writing is thus configured as a symbolic ritual and modality of homage and honor towards the dead, allowing mourning to be public, in the prevailing context of lack of social spaces for it. It is evident, then, the healing, comprehensive and protective function of writing along with the need to assemble a written material object that accompanies the loss.

**Key words:** Writing / Mourning / Psychoanalysis

## Índice

RESUMEN .....	2
ABSTRACT.....	3
ÍNDICE .....	4
AGRADECIMIENTOS .....	7
1. INTRODUCCIÓN Y FUNDAMENTACIÓN .....	8
2. ANTECEDENTES .....	11
2.1. LA ESCRITURA COMO RECURSO EN LOS PROCESOS DE ELABORACIÓN DE DUELO .....	11
2.2. ANÁLISIS DE LA ESCRITURA LITERARIA PARA ABORDAR LA TEMÁTICA DEL DUELO Y LA MUERTE ....	12
2.3. LA ESCRITURA FRENTE A SITUACIONES TRAUMÁTICAS .....	18
2.4. PARADIGMA DE LA ESCRITURA EXPRESIVA Y LA ESCRITURA TERAPÉUTICA .....	21
2.5. OTROS ESTUDIOS RELACIONADOS .....	24
2.6. SÍNTESIS .....	25
3. MARCO TEÓRICO.....	28
3.1. VERSIONES DEL DUELO EN PSICOANÁLISIS .....	28
3.1.1. <i>Sigmund Freud</i> .....	28
3.1.1.1. El Duelo Como Afecto. ....	28
3.1.1.2. El Duelo Como Fijación. ....	29
3.1.1.3. Versión Canónica a partir de “Duelo y Melancolía” .....	30
3.1.1.4. Tiempo y Trabajo de Duelo. ....	34
3.1.1.5. El Tabú de la Muerte y la Malignidad de los Muertos. ....	36
3.1.1.6. Reflexiones Finales.....	37
3.1.2. <i>Melanie Klein</i> .....	37
3.1.2.1. De la Posición Depresiva Infantil a los Duelos Normales. ....	38
3.1.2.2. Una Digresión: El Objeto Muerto-Vivo. ....	40
3.1.2.3. El Concepto de «Reparación». ....	41
3.1.2.4. El Duelo, ¿Una Enfermedad?. ....	42
3.1.3. <i>Jacques Lacan</i> .....	43
3.1.3.1. Avatares del Objeto en las Experiencias de Duelo. ....	43
3.1.3.2. La Trama Simbólica y los Rituales Funerarios. ....	46
3.1.3.3. La Locura Duelada o el Duelo en Relación a la Psicosis.....	47
3.1.3.4. La Subjetivación del Duelo. ....	49
3.1.4. <i>Jean Allouch</i> .....	50
3.1.4.1. Objeciones a la Teoría Freudiana. ....	51
3.1.4.2. Hacer de la Experiencia de Duelo una Erótica. ....	56
3.1.4.3. Puntualizaciones a partir de la Literatura de Kenzaburō Ōe. ....	59
3.1.5. <i>Elaboración, Subjetivación, Acto</i> .....	60
3.2. LA ESCRITURA: UN CONCEPTO FILOSÓFICO Y LITERARIO .....	61
3.2.1. <i>Jacques Derrida</i> .....	61
3.2.1.1. Generalidades Sobre la Escritura y la Archi-Escritura. ....	61
3.2.1.2. La Marca de lo Escrito: Ausencia, Gestualidad y Diseminación. ....	63
3.2.1.3. El Duelo: Entre lo Imposible y la Escritura. ....	67
3.2.2. <i>Roland Barthes</i> .....	71
3.2.2.1. Lejos de la Comunicación, la Escritura. ....	71
3.2.2.2. La Escritura y el Texto: Un Espacio Erótico Entre el Placer y el Goce. ....	72
3.2.2.3. La Escritura como Gesto.....	73
3.2.2.4. La Escritura a partir del “Diario de Duelo” .....	74
3.2.3. <i>Maurice Blanchot</i> .....	76
3.2.3.1. Discurrir Sobre la Escritura en “El espacio Literario” .....	76
3.2.3.2. La Ausencia del Tiempo en la Escritura. ....	79
3.2.3.3. Acerca de la Escritura Fragmentaria.....	80

3.3.	EL DUELO ESCRITO: LITERATURA DE LA PÉRDIDA .....	82
3.3.1.	<i>La Creación Literaria en la Obra de Freud</i> .....	82
3.3.2.	<i>Otras Consideraciones Psicoanalíticas Sobre la Escritura</i> .....	83
3.3.3.	<i>Escribir Sobre el Duelo, la Pérdida y la Muerte</i> .....	84
<b>4.</b>	<b>DISEÑO METODOLÓGICO .....</b>	<b>86</b>
4.1.	ACERCA DEL DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN.....	86
4.1.1.	<i>Metodología y Tipo de Estudio</i> .....	86
4.1.2.	<i>Técnica Empleada</i> .....	86
4.2.	OBJETIVOS.....	88
4.2.1.	<i>Objetivo General</i> .....	88
4.2.2.	<i>Objetivos Específicos</i> .....	88
4.3.	CONSIDERACIONES ÉTICAS .....	88
4.4.	ANÁLISIS DE LAS ENTREVISTAS .....	89
4.4.1.	<i>Sobre el Paradigma Indiciario</i> .....	89
4.4.2.	<i>Del Montaje al Razonamiento Abductivo</i> .....	91
<b>5.</b>	<b>LA ESCRITURA Y EL SER-ESCRITOR .....</b>	<b>93</b>
5.1.	SIGNIFICANCIA .....	93
5.1.1.	<i>De la Catarsis Griega al Tratamiento del Alma Freudiano</i> .....	94
5.1.2.	<i>Analogías o Metaforizaciones Sobre la Escritura</i> .....	98
5.1.3.	<i>El Vicio de Escribir Desde la Peligrosidad de la Letra</i> .....	101
5.1.4.	<i>La Escritura Como Reverso de la Lectura</i> .....	103
5.2.	LA ESCRITURA: ENTRE LA ORALIDAD Y EL PENSAMIENTO.....	106
5.2.1.	<i>Comparaciones Entre la Expresión Escrita y la Expresión Oral</i> .....	106
5.2.2.	<i>Pensamiento y Escritura</i> .....	108
<b>6.</b>	<b>FUNCIÓN DE LA ESCRITURA DE DUELO .....</b>	<b>112</b>
6.1.	SOBRE LA NOCIÓN DE “FUNCIÓN” .....	112
6.2.	LO QUE LOS ESCRITORES DICEN SOBRE EL DUELO .....	112
6.3.	LA ESCRITURA COMO RESISTENCIA ANTE LA MUERTE.....	116
6.4.	TIEMPOS DE DUELO, TIEMPOS DE ESCRITURA .....	120
6.5.	MEMORIA Y OLVIDO.....	123
6.5.1.	<i>¿Escenas de Escritura o Rituales de Duelo?</i> .....	126
6.5.2.	<i>La Escritura Como Homenaje u Honra Fúnebre</i> .....	128
6.5.3.	<i>De la Segunda Muerte a la Trascendencia Escrita</i> .....	131
6.5.4.	<i>La Memoria en la Escritura de Paul Auster</i> .....	134
6.5.5.	<i>Aristas de la Memoria</i> .....	135
6.6.	OTRAS DERIVAS .....	136
<b>7.</b>	<b>FRONTERAS ENTRE LO PÚBLICO Y LO PRIVADO: ACERCA DE LAS PUBLICACIONES DE LAS ESCRITURAS DE DUELO.....</b>	<b>140</b>
7.1.	LA DIMENSIÓN PÚBLICA DEL DUELO .....	140
7.1.1.	<i>Una Mirada Antropológica de la Mano de Ariès</i> .....	140
7.1.2.	<i>Judith Butler: Territorios Políticos y Públicos del Duelo</i> .....	142
7.2.	LA LETRA PÚBLICA .....	143
7.2.1.	<i>Por Qué Publicar las Escrituras de Duelo</i> .....	143
7.2.2.	<i>Sin Publicación, No Hay Literatura</i> .....	146
7.2.3.	<i>La Interacción con el Lector</i> .....	147
7.3.	LA NO PUBLICACIÓN DE MALLARMÉ .....	149
7.4.	LO ÍNTIMO, LO PRIVADO Y LO PÚBLICO EN LAS ESCRITURAS DE DUELO .....	150
<b>8.</b>	<b>LIBERTAD Y TRANSGRESIÓN .....</b>	<b>153</b>

8.1.	LA ESCRITURA COMO TERRENO DE LA LIBERTAD .....	153
8.2.	LITERATURA Y TRANSGRESIÓN .....	157
<b>9.</b>	<b>AUTOFICCIÓN, AJENIDAD Y EXTRANJERÍA.....</b>	<b>160</b>
9.1.	LA AUTOFICCIÓN EN LAS ESCRITURAS DE DUELO.....	160
9.2.	ESCRIBIR O ¿SER ESCRITO? .....	163
9.3.	UN DESVÍO NECESARIO: LA MUERTE DEL AUTOR.....	166
<b>10.</b>	<b>LA MATERIALIDAD DE LAS ESCRITURAS DE DUELO.....</b>	<b>169</b>
10.1.	CONFECCIONAR UN OBJETO.....	169
10.2.	DE OBJETOS SUSTITUTOS A OBJETOS FETICHES.....	172
<b>11.</b>	<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>175</b>
11.1.	EFFECTO TERAPÉUTICO DE LAS ESCRITURAS DE DUELO.....	175
11.2.	MODALIDAD NARRATIVO – LITERARIA DE LOS DUELOS .....	176
11.3.	POTENCIA SUBJETIVANTE DE LA ESCRITURA EN LAS EXPERIENCIAS DE DUELO.....	176
11.4.	FUNCIONES DE LA ESCRITURA.....	178
11.5.	TRANSITAR EL DUELO EN LA FRONTERA ENTRE LO PRIVADO Y LO PÚBLICO .....	178
11.6.	SUBLEVARSE EN EL DUELO ESCRITO .....	179
11.7.	AUTOFICCIONAR UN DUELO .....	179
11.8.	LA NECESIDAD DE UN OBJETO MATERIAL QUE ACOMPAÑE EL DUELO.....	180
11.9.	PARA FINALIZAR .....	181
<b>12.</b>	<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>182</b>
<b>13.</b>	<b>ANEXOS .....</b>	<b>196</b>
13.1.	CONSENTIMIENTO INFORMADO .....	196
13.2.	HOJA DE INFORMACIÓN.....	197

## **Agradecimientos**

Agradezco a la Comisión Académica de Posgrados, quien me otorgó en el año 2022 una *Beca de apoyo para la finalización de estudios de posgrado*, de fundamental importancia para la consumación de esta tesis.

A Pilar Bacci, Directora de Tesis, quien me ha acompañado en el recorrido de esta investigación, con gran dedicación, compromiso y paciencia.

A mis padres, a Santi y a mis amigas y amigos; quienes con su amor supieron ser parte activa en este proceso, sosteniendo los vaivenes que implicó y brindándome contención y cariño, sin los que no hubiera sido posible llegar a esta instancia.

Por último, agradezco a los escritores y las escritoras que, con gran generosidad, me permitieron escuchar y leer las trazas de sus duelos y el dolor por sus pérdidas. A ellos y ellas, va dedicada esta tesis.

Daniel se mató, repito una y otra vez en mi cabeza, y aunque sé que mi lengua jamás podrá dar testimonio de lo que está más allá del lenguaje, hoy vuelvo tercamente a lidiar con las palabras para tratar de bucear en el fondo de su muerte, de sacudir el agua empozada, buscando, no la verdad, que no existe, sino que los rostros que tuvo en vida aparezcan en los reflejos vacilantes de la oscura superficie.

(Bonnett, 2013, pp. 18-19)

## **1. Introducción y Fundamentación**

La presente investigación aborda la escritura como un escenario posible para transitar las experiencias de duelo ocasionadas por la muerte de un ser querido. Estudia las significaciones de escribir a partir de las pérdidas, desde los afectos dolorosos que provoca la ausencia. Para esto, se realiza un estudio exploratorio que tiene como objetivo indagar acerca de una experiencia que se presenta a menudo en los espacios clínicos: los efectos de la muerte, las heridas que esta abre en los deudos, el dolor que conlleva un duelo y la continuación de la vida tras la pérdida.

Aunque se han realizado variados estudios a lo largo de la historia desde múltiples perspectivas disciplinares, aún persisten zonas inexploradas del duelo. Ello implica que se trate de una temática que continúa produciendo debates y controversias.

Los estudios acerca del duelo señalan que la manifestación del mismo en la clínica ha ido variando y adoptando diversas expresiones del padecimiento. Esto genera interrogantes sobre el duelo en la época actual, los escenarios sociales en los cuales éste se despliega y las estrategias para sobrellevar el dolor por la muerte de un ser querido. Tales modificaciones en los duelos no quedan restringidas al espacio privado de la clínica psicológica, sino que también tienen efectos en el ámbito de las políticas públicas y de los servicios de salud. Muestra de ello es la inclusión de la atención al duelo en el Plan de Implementación de Prestaciones en Salud Mental en el Sistema Nacional Integrado de Salud (Ministerio de Salud Pública, 2011) en la medida que se considera una problemática a ser atendida.

Existen distintas concepciones en relación a cómo se experimenta un duelo. En la actualidad, parece primar la solicitud del acortamiento del tiempo permitido para su expresión, lo cual se acompaña de la paulatina desaparición de los espacios sociales donde sostener los procesos que las pérdidas conllevan.

Fleischer et al. (2015) establecen que el avance científico ha propiciado el desarrollo de nuevas pautas morales e imperativos que acarrear transformaciones en los ámbitos clínicos y en los modelos de intervención. Asimismo, sostienen que, a partir de mediados del siglo XIV, la figura del médico y las concepciones científicas han relevado al sacerdote y las explicaciones religiosas, de modo que ahora es el hombre de ciencia quien estará a cargo de

anunciar la muerte. Los duelos son delineados así con modificaciones producto de la cultura del consumo y de las lógicas de la biotecnología, lo cual da cuenta de la preeminencia de la ciencia por sobre las manifestaciones subjetivas del duelo. Por lo tanto, estos estudios expresan que los tiempos lógicos del duelo se han transformado y que la experiencia de duelo es considerada como una pérdida de tiempo.

En este sentido, los autores muestran que las expresiones de dolor psíquico producidas por el duelo y la muerte intentan ser acalladas rápidamente, para lo cual suele recurrirse a la medicalización, en función de premisas analgésicas. Consideran que la farmacologización de la clínica en su dimensión excesiva supone una abolición del sujeto deseante, quien se enfrenta a múltiples dificultades al momento de elaborar sus duelos; consecuentemente, éstos quedan atrapados en los vectores de la biotecnología y la ciencia.

Entonces, ¿cómo estudiar el duelo tomando en consideración los elementos antes expuestos? Junto a dicha interrogante, se instala otra aún con más fuerza: ¿por qué la escritura y la literatura pueden contribuir en dicho estudio?

Una de las principales motivaciones para abordar este problema de investigación es el haberme encontrado con una pluralidad de textos literarios que tratan sobre pérdidas, duelos de diferente índole, algunos que incluyen la muerte, otros que relatan otras aristas de la ausencia, como las separaciones amorosas, las migraciones, etc. Se trata de escrituras que trascienden las épocas y que dan cuenta de la literatura como un escenario privilegiado en donde se pone en juego la expresión de los padecimientos subjetivos que atraviesan a la humanidad.

A lo antedicho, se agrega mi interés personal por la literatura y el deseo de poder reflexionar acerca de los distintos modos en los cuales ésta se entrama con el psicoanálisis, pudiendo complementarse, contradecirse, solaparse, incluso delinear una zona común desde la cual poder reflexionar sobre temáticas clínicas.

Entonces, ¿cuáles son las estrategias que los sujetos inventan o crean para sobrevivir a las experiencias de duelo? ¿Cómo se transitan las pérdidas desde un sufrimiento singular que, en ocasiones, no encuentra acogimiento social? ¿La escritura brinda un recurso novedoso para hacer frente a la muerte? ¿Es posible encontrar en lo escrito la construcción de nuevos significados en torno a las pérdidas y los duelos?

Tales preguntas operan como guía a lo largo de toda la investigación. A partir de ellas, se torna relevante conocer el estatuto de la escritura en el duelo y su posible transformación en un recurso clínico-terapéutico, que atempere y organice los efectos producidos por la muerte. Se busca así aportar insumos para la construcción de nuevos modelos de intervención en las experiencias de duelo, a la luz de pensarlas localizadas en una frontera disciplinar, que puede ser comprendida a partir de su abordaje desde la escritura y la literatura.

Tras el presente capítulo que constituye la introducción y fundamentación de esta investigación, en el capítulo dos se desarrollan los estudios que operan como antecedentes y que fueron claves al momento de circunscribir el tema de interés.

Posteriormente, en el capítulo tres, se recorre un exhaustivo marco teórico que, desde el psicoanálisis, la filosofía y la literatura, sostiene y, en algún punto, también interpela a la presente investigación. Allí se discurre específicamente sobre los dos conceptos fundamentales que transversalizan esta tesis: *duelo* y *escritura*.

En el capítulo cuatro, se puntualizan los elementos que componen el diseño metodológico de este estudio, teniendo en cuenta que se trata de una investigación cualitativa, de tipo exploratoria y que realizó entrevistas semidirigidas a escritores uruguayos para recoger el material que posteriormente se analizó.

Desde el capítulo cinco y hasta el capítulo diez inclusive, se trazan las diferentes dimensiones del análisis del trabajo de campo. En tales apartados, se despliegan fragmentos de las narrativas recogidas y se abordan los mismos, para posteriormente arribar a las conclusiones de la investigación en el capítulo once.

Perder. El haber perdido algo siempre oculta la esperanza de volverlo a encontrar.

(Robles, 2008, p. 12)

## 2. Antecedentes

### 2.1. La Escritura como Recurso en los Procesos de Elaboración de Duelo

En San Pablo, Lima y Fortim (2015) realizaron una investigación sobre la escritura como un posible recurso terapéutico en el duelo de madres en casos de pérdida fetal tardía (bebés *natimortos*). Basadas en un marco teórico psicoanalítico donde se destaca la teoría del apego de Bowlby, las autoras proponen que el duelo de estas madres es un duelo no autorizado, debido a que se trata de pérdidas inesperadas que carecen de explicaciones etiológicas y que se caracterizan por la ausencia de rituales. Asimismo, plantean que dichas mujeres no son consideradas madres legítimas, por no poseer un descendiente vivo, desconociendo las experiencias vinculadas a la maternidad durante el proceso de gestación; por tanto, serán colocadas en el papel de “*una madre no madre*” (p. 776). Partiendo de tales concepciones, las investigadoras analizaron tres textos escritos en blogs brasileños, donde tres madres escriben en relación a sus experiencias de pérdida. Se trata de redes sociales que se autogestionan con el objetivo de compartir las vivencias.

Las categorías de análisis utilizadas fueron cuatro: “*parece que fue antes*”, que se refiere a una vivencia temporal repetitiva; “*Dios lo quiso así*”, que muestra la fe como una creencia de la vida después de la muerte; “*tengo que vivir este dolor sola*”, acerca del duelo desautorizado y la falta de acogimiento social; y finalmente, “*hablar mejoraba mi sufrimiento*”, referente a la motivación para escribir (Lima y Fortim, 2015, p. 780). Se destaca la carencia de espacios sociales donde pueda ser alojado el dolor de estas mujeres, quienes incomprendidas y deslegitimadas, recurren a la escritura como un modo de resignificación del evento traumático. El uso de la escritura es planteado como un intento de elaboración de la experiencia vivida y una tentativa de transformar su vivencia en algo nuevo. Al escribir, también realizan un ejercicio de memoria que se construye a través de lo simbólico.

De este estudio, se concluye que la escritura puede ser considerada como un recurso en la elaboración de la pérdida, siendo un organizador de la vivencia temporal tan compleja y funcionando como una herramienta para mantener viva la memoria del hijo perdido. Aclaran que es un recurso que se muestra sumamente valioso en los momentos en que no existe quién dé un soporte a tanto dolor.

Por otra parte, la investigación realizada en España por Romero Rodríguez et al. (2013) se dedicó a estudiar un caso clínico de asesoramiento de un duelo, utilizando la técnica de la escritura emocional como modo de relatar comportamientos, emociones y pensamientos. Los autores consideran que escribir sobre lo traumático de la pérdida puede

facilitar la comprensión y construcción de nuevos sentidos en torno a dicho acontecimiento. A partir del análisis del caso de una joven con sintomatología depresiva, alucinaciones visuales, desinterés y aislamiento, producto de la muerte de su padre, se concluye que, utilizando la escritura emocional y narrativa, los hechos traumáticos pudieron secuenciarse; “aquello que aconteció en el pasado y que no pudo ser comprendido y asimilado es organizado a través de la narración” (p. 70).

## **2.2. Análisis de la Escritura Literaria para Abordar la Temática del Duelo y la Muerte**

Faúndez y Vigore del Río (2017) investigan las relaciones entre la poesía del escritor chileno Floridor Pérez, y la muerte, tanto propia como ajena; se hace hincapié en el fallecimiento de la nieta de Pérez y en el duelo que él despliega en su poesía. Plantean que se trata de una escritura que construye simbólicamente una morada donde se acoge la memoria de los muertos y que funciona, asimismo, como un refugio frente a la muerte. Siguiendo los planteos de Blanchot, los autores dirán que Pérez escribe la muerte porque la domina y porque ha establecido con ella relaciones de soberanía; por tal razón, construye un espacio de lenguaje, donde ella encuentra su lugar.

Acerca de la muerte de la nieta del poeta, los investigadores plantean que Pérez nombra a la muerta para recordarla, para construir memoria en torno a ella. “Nombrar es así conjurar la presencia de vivos y muertos en los territorios de la memoria, verdaderos refugios que atesoran la huella del otro grabada en el nombre desnudo” (Faúndez y Vigore del Río, 2017, p. 115). Su nieta adviene desde la muerte, lo que constituirá una forma de *culpabilidad del superviviente*, tal como lo plantean los autores siguiendo a Derrida. En el espacio poético, los espectros encuentran hospitalidad; es decir, “la poesía de Floridor Pérez acoge a los muertos, construye el territorio que falta, el pueblo utópico donde sí es posible el intercambio simbólico entre vivos y muertos” (p. 116). Debido a la utopía de ese lugar en donde vivos y muertos parecen dialogar, las fronteras se disuelven y el duelo no encuentra un final. “La memoria acongojada del poeta trae como correlato un duelo que no cesará jamás y que es, sin duda, una de las formas específicas de responsabilidad del sobreviviente: no olvidar la memoria de la muerte” (p. 116). Una niña muerta que nunca será ausente en el espacio poético, permite pensar en la escritura como forma de vivificar al muerto y no permitirle morir.

En relación a la inminencia de la muerte del propio escritor quien transcurre los años de su vejez, los investigadores dirán que escribir la muerte plantea un mecanismo de prolongación de la vida y postergación de la nada de la muerte. “Escribir para resistir el peso de la muerte” (Faúndez y Vigore del Río, 2017, p. 121) o, como dirán posteriormente, “escribir es una solicitud de prórroga, de diferimiento de la nada de la muerte y, por consiguiente, de resistencia y afirmación de la vida” (p. 125). Una resistencia tan efímera como el lenguaje que, a su vez, produce una construcción utópica; ¿allí se está a salvo de la muerte? Es importante

mencionar que los autores no desconocen la dimensión formal y estilística de la escritura de Pérez. Mencionan los mecanismos de antropomorfización de la muerte, así como también las estrategias discursivas del humor, el doble sentido y la ironía, las cuales permiten edificar artísticamente esta zona de resguardo ante la muerte, donde se la interpela, se la posterga e, incluso, se dialoga con los muertos-vivos.

Por otra parte, Veljacic (2016) investiga la obra de la escritora uruguaya Marosa di Giorgio y la elaboración del duelo por la muerte de su madre en la escritura de su poética "*Diamelas a Clementina Médici*" en "*Los papeles salvajes*" (1971). La investigadora afirma que la muerte de los seres amados produce cambios en el mundo poético, y propone pensar cómo el duelo de la madre de Marosa es elaborado en su escritura, produciendo así una transformación. Por ello, se habla de una "*poética del duelo*" para referirse a la escritura que revela la pérdida de un ser amado en la dimensión biográfica (p. 24). De este modo, serán las palabras las que permitirán entrecruzar la ausencia real con la presencia ficcional.

En su investigación, Veljacic (2016) considera los aportes del psicoanálisis y plantea que en esta poética del duelo marosiano se vislumbra el trabajo de duelo descrito por Freud, que involucra un gran gasto energético ya que se produce pieza por pieza. "Un proceso que permite, a través de la escritura, ir bordeando simbólicamente un vacío, produciendo sentidos nuevos que inscriban lo perdido e incorporen el sentido de la ausencia en lo reencontrado" (p. 92). A partir de lo que la autora llamará "*crisis del lenguaje*" (p. 130), también se tomarán en cuenta los aportes lacanianos para pensar en lo real como aquello imposible de simbolizar: "la muerte es real y la escritura en el duelo vuelca, en el agujero que abre para significarla, un aluvión de significantes e imágenes que buscan llenarlo, inútilmente" (p. 139).

Finalmente, se consideran los aportes del psicoanálisis kleiniano para pensar esta escritura de duelo como una forma de reparación de un yo lírico en crisis por la pérdida sufrida. En la construcción de mundos simbólicos y de figuras sublimadas, Marosa revive duelos tempranos y enmienda los vínculos con su madre, ahora perdida, para luego darle fin a ese proceso a través de una despedida. "Despedida y pérdida definitiva, vacío, nada, la muerte, página en blanco. El otro muere y con él muere una parte del doliente" (Veljacic, 2016, p. 152).

La autora concluye, por un lado, que la literatura es un espacio donde el duelo puede elaborarse, siendo el narrar un modo de "reencontrar sabiendo de la imposibilidad del encuentro, de un dialogar sabiendo la imposibilidad del diálogo. Es una forma de amor en ausencia, de testimonio, de memorial" (Veljacic, 2016, p. 131). Asimismo, afirma que la literatura puede pensarse como un rito fúnebre; la obra será un "monumento o máscara funeraria simbólica" (p. 117), en donde la palabra opera como ofrenda o sacrificio de duelo, ocupando así el espacio vacío de los ritos sociales.

Por su parte, Perilli (2016) estudia diferentes figuraciones del duelo en dos obras artísticas: la novela "*Un lugar llamado Oreja de Perro*" (2008) del escritor peruano Iván Thays

y la película *“La teta asustada”* (2009) de Claudia Llosa. Ambas obras, la primera un relato testimonial y la segunda una ficción cinematográfica, se encuentran relacionadas con el período de postguerra peruana, intentando inscribir un trabajo de memoria histórica y narrativa. La problemática se centra en la separación material y simbólica del cadáver, objeto del cual es preciso desprenderse, según la autora (p. 105).

Teniendo presentes los aportes freudianos sobre el duelo y la melancolía, se afirma que la ficción ordena y otorga sentido a los relatos; “un orden que la realidad no tuvo le permite superar la melancolía y aceptar la realidad” (Perilli, 2016, p. 107). Tanto Thays como Llosa intentan llenar los vacíos textuales y lograr un discurso sin fisuras. “Si el testimonio implica una poética de la presencia, la ficción nombra la ausencia (...) La literatura y el arte se hacen cargo de los sentimientos, del enfrentamiento consigo mismo y, en ese sentido del duelo y la melancolía” (p. 109).

Fernández (2016) analiza las obras *“El día feliz de Charlie Feiling”* (2006) y *“Mis escritores muertos”* (2009), ambas del escritor argentino Daniel Guebel, y la primera de ellas en coautoría con el escritor argentino Sergio Bizzio. Allí, se plantea la temática de la muerte y el duelo que, al modo de una autobiografía, hace coincidir los nombres de los autores y los protagonistas de las historias. Guebel, Bizzio y Feiling son los personajes de la primera novela mencionada, caracterizada por “el desborde vital, la proximidad de una extinción y la exigencia emocional que supone reelaborar el recuerdo para no repetir -en su mismidad-, la herida del duelo” (p. 53). En ella, la voz del muerto se hace escuchar, se dice y se escribe, como si se buscara suturar la inminencia de la desaparición física; de esta manera, nombrar al muerto “expande su marca y su señal, su voz y su legado, a los otros nombres, realizando el ritual para fundar así una especie de comunidad sobre la falta, sobre el resto: el rastro de la inscripción” (p. 61).

Se trata de un modo de autoría póstuma donde, a su vez, la escritura se transforma en ritual, homenaje al muerto, zona donde “la práctica de la escritura se vuelve práctica biotematográfica” (Fernández, 2016, p. 61), a partir de lo cual se homenajea en el mismo acto de enunciación de las palabras. La autora se interroga acerca de la temporalidad de este rito, al preguntarse: “¿qué anhelo esconde la insistencia en la perpetuidad o qué necesidad se afirma en la idea de una presencia indestructible?” (p. 56). La escritura es planteada, de este modo, como una forma de reclamar eternidad. Concluirá que se trata de un tiempo presente donde no se está narrando el pasado así como tampoco anhelando consecuencias futuras, ya que simplemente “el presente es el tiempo absoluto, lugar del duelo” (p. 61). Así, no solo se trata de escritura de la muerte, sino también de la vida, en tanto, “la vida también padece para convertirse en ese objeto del saber que transita la escritura” (p. 53).

Fernández (2016) desarrolla la noción de *intimidad*, en relación a lo exterior y lo éxtimo; plantea que, a través de la escritura, se lleva a cabo una “sintaxis de la intimidad (...) La

escritura íntima que practica Guebel asume la página doble, inescindible, de hablar de sí, para sí y para otros: sus escritores, los lectores, El lector” (p. 57). Un lector-narrador que, en definitiva, es el muerto; el escritor alberga en su memoria a los muertos, y entonces lo íntimo aparece en escena, no solo como refugio, sino también como *intimar*, es decir, “introducir en lo íntimo la conciencia de una falta” (p. 59).

Barrera Enderle (2015) realiza una investigación a partir de la obra del escritor mexicano Alfonso Reyes, la cual estuvo significativamente determinada a partir de la muerte de su padre. A partir de esa pérdida, Reyes desarrolla una serie de escritos literarios, destacándose la “*Oración del 9 de febrero*” (1930). El investigador se pregunta si dicha escritura representa una forma de cierre de duelo, un trabajo de duelo, o si por el contrario, es una exploración de la transformación del “yo” del escritor, volviéndose entonces un camino sin retorno posible (p. 161).

Se concluye que a través de su escritura, Reyes elabora narrativamente el duelo por su padre, transformando su muerte en *otra cosa*. Afirma que se trata de una escritura melancólica que, por medio de la imaginación creadora, busca otorgar cierto ordenamiento temporal del pasado vivido y reconstruir discursivamente la figura paterna perdida (Barrera Enderle, 2015). De esta manera, esta escritura que puede leerse a modo de plegaria, es entendida como “una interpretación de la ausencia, un conjuro contra el dolor. Una lectura que confronta y complementa las diferencias entre el padre y el hijo” (p. 166). Por tanto, para el autor, Reyes a través del duelo escritural “hizo del duelo una forma de creación” (p. 172) y, a la vez, produjo de la escritura un duelo, donde acepta tanto la muerte de su padre como su propia mortalidad, intentando vencer la muerte desde una batalla que, desde el inicio, está pérdida (p. 174).

Degrande (2014) ha estudiado las modalidades de duelo en la obra literaria “*El limonero real*” (1974) del escritor argentino Juan José Saer. Allí se narra la historia de una pareja que perdió a su hijo, seis años atrás. Su hipótesis de lectura “engloba el sentido general de la obra en el plan de una repetición neurótica y de una negación abrupta aludiendo ambas señas de malestar al trabajo del duelo” (p. 216). Desde los aportes de Freud, Abraham y Torok, y Allouch, se plantea que la obra plasma tanto el sacrificio del duelo como la prolongación del luto, situando a la escritura de Saer en una dialéctica entre vida y muerte (p. 221). En este sentido, el análisis de esta obra literaria incluye la dimensión de la temporalidad del duelo. El investigador se pregunta si la escritura perpetúa en el tiempo la pérdida del ser querido, a la vez que plantea que el recorrido de lectura supone una linealidad temporal, que se entremezcla con la irreversibilidad del tiempo y de la muerte.

Asimismo, se observan los recursos estilísticos del escritor, quien utiliza la práctica de saturación de frases (extensión de una misma frase a través de varias páginas y utilización excesiva de comas) para mostrar *en acto* el rechazo simbólico al punto final del duelo, lo que

es interpretado como un rechazo de la muerte. "(...) bloque de significantes que posee un aspecto interminable, un monumento de tinta negra, un laberinto entretejido de comas y podría ser que así se representara la obstinación de permanecer en un mismo estado triste y repetitivo" (Degrande, 2014, p. 222).

Cazanatto y Kuhn Martta (2014) han estudiado la obra literaria "*Paula*" de Isabel Allende publicada en Chile en 1994, realizando una lectura psicoanalítica sobre el duelo de un hijo(a) adulto-joven en sus padres. Las autoras plantean que Allende relata las vicisitudes del año en que se dedicó a los cuidados de su hija, gravemente enferma y luego en un coma del que nunca despertará. El análisis está basado en la transferencia del lector sobre el texto y, por otra parte, considera la creatividad y la asociación libre del propio investigador (p. 545).

Se concluye que la escritura literaria se volvió una forma de comunicarse entre la madre y su hija, configurando así la posibilidad de enfrentar el olvido, el silencio y la muerte. A diferencia de la transmisión oral, la escritura permite una conservación y perduración en el tiempo, a la vez que corre el riesgo de la petrificación en el presente de los muertos (Cazanatto y Kuhn Martta, 2014, p. 547). En esta construcción ficcional, Allende rememora sus pérdidas, en una tentativa de inscripción simbólica para dar cuenta de un real que no cesa (p. 550), y, de esta manera, retomar la palabra que ha quedado obturada, por tratarse de un duelo (el de los padres hacia sus hijos) para el cual no existe nominación a nivel de la sociedad y la cultura.

En Chile, la investigadora Stecher (2011) ha analizado la obra de la escritora caribeña, residente en Estados Unidos, Jamaica Kincaid. La misma ha reflexionado sobre la novela autobiográfica titulada "*Mi hermano*" (1997), considerándola desde la perspectiva de una escritura migrante o literatura diaspórica, donde el objetivo es dar cuenta de las experiencias migratorias de los autores y los cambios culturales que ellas conllevan, a través de la escritura. Bajo esa concepción, Stecher plantea el carácter ambiguo de la narración de Kincaid, en donde se pueden reconocer discursos en conflicto, ya que los aspectos manifiestos se entrecruzan y contradicen con los elementos inconscientes o latentes. Esta narrativa marcada por la ambivalencia, estaría produciendo un doble trabajo de duelo: en torno a la muerte del hermano de la autora y en relación al desarraigo de su país de origen.

Es importante destacar la dimensión autobiográfica de la obra, donde se plantea "el pacto "del nombre propio" que garantiza al lector que el autor, el narrador y el personaje principal son efectivamente la misma persona" (Stecher, 2011, p. 195). Es desde ese acuerdo implícito que Kincaid realiza con su lector, que se despliegan sus experiencias de duelo a través de su escritura literaria.

Stecher (2011) considera los aportes de Judith Butler, quien plantea que el sujeto en duelo se percata de su ser vinculado a un otro, tanto antes como después de la pérdida, lo cual conlleva el despliegue de preguntas y el reconocimiento de la ignorancia. Es en ese contexto que se destaca la *dimensión pública del duelo*; siguiendo a Butler, la autora dirá que

“el cuerpo y el duelo tienen también una cara indudablemente pública. Así como el cuerpo nunca nos pertenece totalmente, tampoco el duelo puede ser concebido sólo en términos de la experiencia privada, alejada de lo político” (p. 200). Dándose cuenta de la relevancia de los otros en su vida, de la fragilidad de su identidad sin la existencia de esos otros que la constituyen, Kincaid “al escribir el libro, al dar forma narrativa a ese proceso, también vincula este duelo privado a su dimensión pública. Como señala Butler, el espacio público también determina qué formas de duelo son aceptables y cuáles deben ser prohibidas” (pp. 200-201). Sobre tales concepciones, Stecher concluirá que el acto de narrar la muerte de su hermano, una muerte reducida al anonimato debido a la enfermedad de SIDA que lo aquejaba, se vuelve pública a partir de la escritura; es lo público de su dolor, de su sufrimiento y de su pérdida, lo que le permite hacer algo diferente con ella y así lograr subjetivar su duelo.

En 2005, Fabry realizó una investigación bibliográfica en base a la poesía del poeta argentino Juan Gelman, seleccionando tres de sus obras: “*Carta abierta*” (1980), “*La junta luz*” (1985) y “*Valer la pena*” (2002). Allí, la autora se propone realizar un análisis literario, no psicológico, investigando la poesía como “intento de recreación del objeto perdido en el ámbito de la palabra” (Fabry, 2005, p. 56).

Tomando aportes del psicoanálisis, la filosofía y la antropología, concluye que Gelman escribe en su poesía el trauma colectivo de la dictadura argentina, a la vez que transita sus duelos por la desaparición (y posterior muerte) de su hija, su hijo y su nuera. Refugiándose en la palabra poética, Gelman abre una vía posible de efectuación del duelo subjetivo; por su parte, el duelo a nivel del rito social “no puede cumplirse totalmente porque están ausentes los cuerpos” (Fabry, 2005, p. 62).

Hage (2005) ha estudiado las relaciones entre el duelo y la identificación, a partir de la obra literaria “*Casa de muñecas*” (1879) del escritor y dramaturgo noruego Henrik Ibsen. A partir del análisis de su contenido, sin detenerse en la estructura formal de la escritura, la autora considera los desarrollos de Jean Laplanche, y plantea que el trabajo del duelo es un trabajo de traducción del mensaje enigmático que instala el muerto. Este mensaje es dejado por el muerto, quien se transforma en presencia viva en el psiquismo del deudo. Afirma que, mediante la traducción, entrelazada con la dimensión de la temporalidad, se puede concluir el trabajo del duelo; puede pensarse que, dicha traducción, se habilita a partir de la escritura. Asimismo, agrega que los procesos identificatorios con el objeto perdido, obstaculizan este proceso de duelo y no permiten otorgarle un cierre. Se concluye que los planteos de Hage pueden desarrollarse debido al apoyo que ella encuentra en la literatura y en la obra que analiza; como si fuese preciso recurrir a la ficción y a las narraciones literarias para poder asir aquello que ocurre y que se transita en las experiencias de pérdida.

Por otro lado, Guerra (s.f.) ha realizado un estudio teórico sobre los destinos del duelo en la obra “*La invención de la soledad*” (1982) del escritor estadounidense Paul Auster. El

autor, además de abordar lo transgeneracional de los duelos familiares, se aboca a indagar en la relación de la escritura de Auster y el duelo por su padre.

Plantea que en dicho libro la escritura aparece como una modalidad, ilusoria por momentos, de elaboración y de descarga, así como también supone una búsqueda de rastros en relación al lugar de lo paterno en la familia Auster. Dirá que Paul hace suyo un duelo no elaborado que se transmitió entre generaciones y que ahora revive frente a la muerte de su padre, “abriendo a un camino-destino diferente a través del dolor (psíquico) y la creación (sublimación), saliendo así del encierro tanático de la repetición” (Guerra, s.f., p. 5), pudiendo utilizar lo escrito para tramitar su duelo.

### **2.3. La Escritura Frente a Situaciones Traumáticas**

Logie (2016) estudió la novela del escritor argentino Julián López titulada “*Una muchacha muy bella*”, publicada en 2013, donde se revelan los traumas relacionados con la desaparición de la madre del narrador, en el contexto de la dictadura argentina. Se trata de una búsqueda de nuevas formas de expresar las experiencias de sufrimiento de la dictadura, donde se destaca “el deseo de mostrar su herida desde otro lugar” (p. 61). No es una novela autobiográfica sino que se localiza en el límite entre la ficción y la realidad. En la primera parte, el narrador es un niño que reconstruye lo vivido en un barrio de Buenos Aires mientras transcurría el proceso dictatorial, siendo su madre una guerrillera militante a la cual secuestran y desaparecen. En la segunda parte, el narrador es aquel niño, pero ya adulto, que intenta transformar el dolor de la pérdida y escapar del sufrimiento incesante de un duelo que aún no ha llegado a su final. Es importante señalar que se produce un encuentro entre tres figuras: “el *narrador adulto*, que, al igual que el *lector*, conoce desde la primera página el desenlace inexorable de esta historia, pero que decide restringir su saber en función de la cognición incompleta del *personaje del niño*” (p. 63). En tal pacto de complicidad, se produce la escritura.

La investigadora analiza esta novela tomando en cuenta las estrategias utilizadas por el escritor para no representar explícitamente las escenas más traumáticas, que son insinuadas a través de diferentes recursos estilísticos que no producen más que un discurso fragmentario. Se destaca la utilización de la elipsis, “esa técnica narrativa que consiste en no mencionar en el discurso sectores más o menos amplios en el tiempo de la historia. (...) Muchas cosas no se nombran” (Logie, 2016, p. 65). Las construcciones literarias, así, parecen estar quebradas o inacabadas; faltan las palabras, hay omisiones, se suprime la narración de acontecimientos fundamentales en la historia, parece elidirse lo inenarrable. Tal y como sucede en la experiencia del trauma, la escritura literaria parece estar revelando esa dimensión indecible, un vacío que solamente puede bordearse a través de ciertos mecanismos compensatorios; entre ellos, se menciona “la condensación poética de un lenguaje figurado de alcance universal” (p. 66) así como los “indicios prolépticos” (p. 67) y el

“desplazamiento metonímico” (p. 67). Con ellos, el autor anticipa y simboliza las figuraciones de la muerte, del horror, de las torturas y las desapariciones, así como también la escena de peligro y posterior secuestro de su madre.

A partir de lo antedicho, la autora cita a LaCapra y concluye que existe un acto de enunciación literaria que produce un trabajo de elaboración, mediante el cual “el narrador empieza, a duras penas, a componer una letanía que debería permitirle recuperar a su madre a través de una prosa poética” (Logie, 2016, p. 70). Mediante la escritura, se intenta reconstruir una identidad quebrantada, rehabilitar la figura de una madre desaparecida y así, recuperarse a sí mismo. De este modo, con la escritura novelística, se trata de rescatar una singularidad que, a su vez, se vuelve ficcional. En dicho proceso, “la memoria es anacrónica en sus efectos de montaje, de reconstrucción o de decantación del tiempo, un tiempo que desborda los marcos de una cronología” (p. 75). Solamente a través de la escritura literaria se puede tocar algo de ese lenguaje que está en el límite, imaginando lo que ocurriría en el abismo de esa frontera que constituye lo inefable traumático.

Deffis (2016) ha realizado un estudio donde analiza el alcance de la escritura al momento de narrar el horror traumático del proceso dictatorial argentino, centrándose en la problemática de los desaparecidos y el duelo inacabado que ellos representan. Para ello, considera como objetos de análisis dos obras literarias: “*Purgatorio*” (1950) de Tomás Eloy Martínez y “*Una misma noche*” (2012) de Leopoldo Brizuela, ambos escritores y periodistas argentinos. La investigadora considera que en ambos escritos se trata de autoficciones, donde existe una identificación del narrador protagonista con el autor. Se concluye que el arte, en este caso, la literatura, posee un poder reparador; se trata de dos novelistas que intentan escribir sobre los traumas provocados por su historia personal, buscando así liberarse del horror, el temor, la violencia y la culpa. “Escribir resulta ser la culminación de la búsqueda de significado a través del tiempo” (p. 15), lo cual permite pensar a la creación artística como una modalidad de elaboración satisfactoria del trauma.

Es de señalar que la autora plantea que se trata de un trauma con ciertas particularidades, ya que la temática de los desaparecidos en dictadura genera una violencia traumática sin solución, donde no se puede elaborar el duelo por la imposibilidad de llevar a cabo rituales funerarios. Entonces, mediante el texto literario, “nombrar al desaparecido viene a darle un cuerpo que es posible honrar e inhumar” (Deffis, 2016, p. 16). Asimismo, se destaca el valor social y colectivo que estas escrituras conllevan, al conformarse como instrumentos de rememoración simbólica de una realidad histórica que aún en nuestros días continúa teniendo múltiples efectos.

Rodrigues y Velasco Martinez (2014) llevaron a cabo una investigación teórica donde se proponen estudiar la narrativa como posibilidad de traducción de lo traumático, a partir de la Teoría de la Seducción Generalizada del psicoanalista Jean Laplanche. Para ello,

consideran el trauma de los sobrevivientes de *Shoah* y analizan las obras literarias del escritor italiano Primo Levi. Consideran que las múltiples pérdidas que sufrieron estos sujetos (del nombre, de la patria, de familiares, de su profesión, de la dignidad, de los ideales morales) exigirán que el sobreviviente construya una nueva representación de sí mismo, lo cual puede llevarse a cabo a través de la narrativa literaria. Para las autoras, transformar el trauma en palabras y testimoniar la experiencia constituye un *auxilio simbólico*; en el encuentro del trauma con el arte literario, se puede producir una traducción, significación e historización del sufrimiento vivido.

Es de señalar que los horrores de la guerra pueden ser pensados a modo de “*mensajes entrometidos*”, no implantados, según la teoría de Laplanche. Se trataría de mensajes que no se inscriben en el psiquismo y que dan cuenta de un exceso de alteridad. A partir de allí, la creación artística posibilita la constitución de una narrativa testimonial que, a su vez, habilita una nueva posición subjetiva. Se construyen, así, espacios memoriales que ayudan al proceso del duelo; hablar en nombre de los muertos supone una respuesta al enigma de sus muertes. El duelo relanza al sujeto a la dimensión de la alteridad, de modo que lidiar con el enigma del otro supone lidiar con lo extraño de sí, que siempre conducirá al proceso de traducción, des-traducción y re-traducción, debido a su naturaleza siempre inacabada (Rodrigues y Velasco Martinez, 2014, p. 865).

Las autoras concluyen que la escritura es un trabajo de traducción, un modo de ligazón de la pulsión anárquica de lo traumático, que tiene una duplicidad potencial: por un lado, supone una elaboración del trauma vivido y, a su vez, por otro lado, implica una reactualización de lo traumático que puede dejar al psiquismo inundado por lo pulsional desligado, exponiéndolo a la compulsión de la repetición (Rodrigues Velasco y Martinez, 2014, p. 866). Finalmente, plantean la producción literaria como asistente de la traducción y como facilitadora del duelo de una colectividad, luego de experimentar múltiples pérdidas (p. 867).

En Brasil, Marcelino y Figueiras (2012) realizaron un estudio exploratorio donde se propusieron investigar si la técnica de la escritura expresiva era eficaz como herramienta de alivio de la sintomatología asociada al trauma, presentada por los bomberos de Portugal Continental. Las investigadoras basaron sus hipótesis en estudios previos que afirmaban que la expresión emocional escrita referente a eventos adversos permite una traducción de la experiencia traumática en una estructura lingüística que puede contribuir a organizar la vivencia de los sujetos a nivel cognitivo y emocional. Dichas investigaciones afirmaban que la técnica de la escritura terapéutica era utilizada en diferentes situaciones, entre las cuales se destacaban los casos de pérdida de seres queridos y duelos.

A partir de allí, se realizó un estudio longitudinal basado en tres momentos de evaluación, donde se aplicaron formularios estandarizados y autogestionados, en una población de cuarenta y cuatro bomberos de Portugal Continental. El objetivo era recabar

información acerca de la sintomatología asociada a los eventos traumáticos que vivencian los bomberos en su quehacer cotidiano. Entre el segundo y el tercer momento de evaluación, se produjo la intervención utilizando la técnica de la escritura terapéutica en quince minutos durante tres días a la semana. Analizando los resultados, se verificó una disminución de la percepción de exposición al trauma y de los síntomas del Trastorno por Estrés Postraumático, síntomas de disociación y quejas pseudoneurológicas.

Las autoras afirman que la herramienta de la escritura terapéutica puede funcionar como un moderador entre el impacto del trauma y los síntomas resultantes del mismo. Por tanto, sostienen que la aplicación periódica de esta técnica podría ser muy benéfica para dicha población, mitigando síntomas e incluso, mejorando el desempeño laboral. Afirman que restará para futuras investigaciones un análisis cualitativo del contenido de la expresión emocional que arrojó la intervención.

#### **2.4. Paradigma de la Escritura Expresiva y la Escritura Terapéutica**

Un referente en los estudios sobre la función terapéutica de la escritura fue el psicólogo social estadounidense James W. Pennebaker, pionero en terapia de escritura y en las investigaciones sobre el vínculo entre el lenguaje escrito y el trauma.

En 1985, desarrolló su teoría de la inhibición emocional, destacando la interrelación entre experiencia traumática y enfermedad psicosomática, y estableciendo que la no expresión de sentimientos tras un evento traumático y disruptivo, conducía al desarrollo de malestares físicos y psíquicos. Defendiendo la importancia de la traducción del evento traumático en palabras, desarrolló su primera investigación en 1986, donde se propuso estudiar si la escritura del trauma reducía el estrés asociado con la inhibición. Cabe mencionar que la misma estaba sustentada en teorías sobre la catarsis y la autorrevelación; el autor subraya la importancia del método catártico o “*talking cure*” que Freud y Breuer descubrieron en sus trabajos con las pacientes histéricas, y los efectos de curación y sanación que dicha técnica posee.

El estudio consistió en formar dos grupos de estudiantes universitarios: mientras que el grupo experimental debía escribir durante quince minutos, en cuatro días sucesivos, acerca de una experiencia traumática de sus vidas, el grupo control debía hacerlo, en el mismo plazo de tiempo, pero acerca de tópicos superficiales. Se descubrió que los estudiantes del grupo experimental obtuvieron beneficios en su salud física y mental a largo plazo, mejorando sus síntomas de inhibición y enfermedad. Es importante señalar que la temática más recurrente en los ensayos escritos por el grupo experimental fue la muerte de un ser querido (27%) y las separaciones de pareja (20%) (Pennebaker y Beall, 1986). De esta manera, se observa una estrecha relación entre escritura expresiva, trauma y experiencias de muerte y duelo.

Tras dicho estudio inaugural y una serie de investigaciones posteriores (Pennebaker et al., 1990; Pennebaker y Francis, 1992; Pennebaker y Francis, 1996), en la década de los 90, Pennebaker resume los hallazgos y delimita el *paradigma básico de la escritura expresiva*, planteando la importancia de los cambios cognitivos y lingüísticos que la escritura produce, lo que redundaría en beneficios para la salud de los sujetos (Pennebaker, 1997b). Asimismo, sistematiza los resultados de muchas investigaciones clínicas, concluyendo acerca del poder de curación que posee la expresión emocional, fundamentalmente a través de la escritura, y el precio oculto del silencio y los secretos. De igual manera, establece una guía terapéutica para escribir sobre problemas emocionales o estresantes, con el objetivo de elaborarlos mediante la escritura y así mejorar la salud física y emocional (Pennebaker, 1997a).

Luego de décadas de haber desarrollado su paradigma, en 2007, Pennebaker junto con Chung realizan un estudio en la Universidad de Texas, donde reflexionan sobre dicho paradigma, sus alcances y limitaciones. Plantean que lo más importante de la escritura expresiva y todos los desarrollos científicos al respecto, tiene que ver con la creciente conciencia de que su valor no puede explicarse desde una única teoría o causa. Sucede que la escritura expresiva tiene múltiples efectos. En particular, los autores se detendrán a explorar las consecuencias subjetivas a nivel de la salud física.

Es interesante mencionar que Pennebaker reflexiona sobre sus trabajos de los años 80-90, planteando que en aquellos momentos creía que la inhibición emocional y su consecuente silenciamiento de la experiencia traumática conducían al estrés y a las enfermedades orgánicas. En el 2007, plantea que existen otros factores a tener en cuenta como el abuso de sustancias o la utilización de las redes sociales. Por tanto, afirma que el proceso de escribir obliga a los sujetos a detenerse, a estructurarse para poder llevar a cabo el acto narrativo y a producir un pasaje de las emociones o sentimientos a palabras escritas, lo que implica representaciones cerebrales y procesos cognitivos particulares. A partir de tales cambios cognitivos, muchos síntomas disminuyen, de manera que se concluye que la escritura expresiva promueve el sueño, una mejoría en las funciones inmunológicas y consumo reducido de alcohol, entre otros (Pennebaker y Chung, 2007). Finaliza su análisis planteando que el paradigma de la escritura expresiva no debe considerarse una panacea y que debe aún continuarse investigando en qué sujetos y bajo cuáles circunstancias tiene mejores resultados.

Continuando dicha línea de investigación, se han realizado múltiples desarrollos teóricos. Figueiras y Marcelino (2008) realizan un ensayo investigando la relación entre la expresión emocional de la escritura terapéutica y la salud, focalizando su interés en la importancia de colocar en palabras escritas una experiencia determinante en la vida del sujeto, lo cual redundará en mejorías en el estado de la salud física y psicológica. Plantean los beneficios de la escritura frente a situaciones estresantes o traumáticas, pérdidas de seres

queridos, pérdida de empleo, entre otros. Se trata de transformar y traducir los sentimientos y las emociones en una estructura lingüística, lo que posibilita la asimilación y comprensión del evento, y el desarrollo de una representación cognitiva y afectiva del mismo, promoviendo el *insight* y las estrategias adaptativas.

Concluyen que utilizar la expresión escrita como una herramienta terapéutica puede ser de gran potencialidad en contextos de salud, tratándose de una metodología simple que debe combinarse con otras técnicas terapéuticas de mayor complejidad, dependiendo del contexto clínico.

Es importante mencionar la investigación realizada en Nueva York por Mosher y Danoff-Burg (2006), quienes analizan la expresión escrita específicamente en la narración de cartas y su relación con los procesos de dormir. Las autoras tomaron como objeto de estudio un grupo de ciento ocho estudiantes universitarios, a partir de lo cual desarrollaron un grupo experimental que debía escribir una carta que fuera dirigida a una persona significativa de su entorno, con alto contenido emocional, y, por el otro lado, un grupo control que escribiera una carta impersonal y neutra. Se concluyó que quienes pudieron expresar sus emociones y sentimientos a través de las narraciones epistolares tuvieron beneficios en relación al proceso de dormir, logrando un mejor descanso y sueño, a diferencia del grupo control que no presentó variación alguna.

En Alemania, el análisis de Mogk et al. (2006), plantea actualizar el estado de la evidencia con respecto a los efectos de la escritura expresiva en la salud. Concluye que, tanto con las variables somáticas como con las variables psicológicas que fueron analizadas, no se encontraron grandes variaciones en los sujetos. De tal manera, entienden que, en la actualidad, la escritura expresiva tiene efectos menores o nulos en la salud del sujeto a largo plazo, contrariamente a los planteos originales de Pennebaker. Los resultados de su investigación no permiten recomendar la escritura expresiva como una herramienta psicológica a utilizar con sujetos que han experimentado vivencias estresantes o traumáticas.

Por su parte, Langens y Schüler (2005), estudiaron la técnica de la escritura expresiva en sujetos con temor al rechazo social, estableciendo que se trata de una estrategia recomendable y efectiva para elaborar las emociones negativas en dicha población. Plantean que a través de la narrativa escrita, se puede observar una tendencia a niveles más bajos de humor negativo, en las semanas posteriores a la aplicación de la técnica.

También se destacan los trabajos que realizaron en Australia, Baikie y Wilhelm (2005), quienes investigaron sobre la escritura expresiva de eventos traumáticos, con el interés de aplicar esta técnica en diferentes poblaciones. Utilizando la metodología del paradigma de Pennebaker, plantean similares resultados, haciendo hincapié en la importancia de las mejorías médicas y psicológicas, debido a la catarsis emocional, la confrontación con la inhibición emocional, el desarrollo de una narrativa coherente que habilita una cierta

organización a nivel psíquico y el proceso cognitivo involucrado. Afirman la importancia de considerar la técnica de la escritura expresiva como una herramienta terapéutica.

Por su parte, Lepore y Smyth (2002) continuaron desarrollando el paradigma de lo que denominan “*writing cure*” estableciendo las vías cognitivas, biológicas y emocionales en relación a la escritura expresiva y sus múltiples beneficios en la salud mental y física. Destacan la importancia de aplicar esta técnica en personas que padecen enfermedades físicas como cáncer o hipertensión; a través de múltiples ejemplos clínicos, plantean cómo la escritura expresiva puede mejorar el sistema inmunológico y la función pulmonar, contribuir a la disminución de la angustia psíquica y mejorar el desarrollo de la función social.

También en Estados Unidos, King y Miner (2000) realizaron una investigación con una población de ciento dieciocho individuos, donde propusieron explorar la importancia de escribir sobre los beneficios que se perciben tras eventos traumáticos. A partir del análisis de las narrativas y de los posteriores comportamientos subjetivos de la muestra elegida, los autores concluyen que escribir sobre los beneficios del trauma puede proporcionar una forma más agradable de obtener procesos curativos asociados a la escritura.

## **2.5. Otros Estudios Relacionados**

Es de interés mencionar un estudio realizado por Guillaumet et al. (2018), en la Escuela Universitaria de Enfermería de Sant Pau en Catalunya, donde se plantea la narrativa escrita como una modalidad de hablar sobre el duelo en estudiantes de enfermería, a la vez que una práctica pedagógica y didáctica que puede mejorar la formación de los profesionales.

En dicha investigación cualitativa, de enfoque fenomenológico hermenéutico, se trabajó con veintiséis estudiantes de enfermería, a los cuales se les solicitó voluntariamente que realizaran un relato escrito de una vivencia de duelo relacionada con una muerte cercana significativa. A partir de la narración escrita y de la técnica de escritura expresiva, se produjo un análisis de contenido cualitativo semántico.

El estudio concluye que, mediante la escritura expresiva, se puede llevar a cabo una comprensión de los fenómenos vinculados al duelo en el ámbito personal de los futuros enfermeros. Ello redundaría en la adquisición de herramientas profesionales para *acompañar el proceso de morir*, en relación a los pacientes de cuidados paliativos con los cuales los enfermeros desarrollan sus prácticas clínicas, así como también un acompañamiento en el proceso de duelo de sus familiares. La introspección analítica y la pedagogía narrativa que la escritura habilitan, permite que los estudiantes tomen consciencia sobre los procesos de duelo y las vivencias en torno a la muerte.

Asimismo, es de interés destacar la investigación realizada por García Palza (2014), donde la autora investiga las narrativas referentes al duelo en las rupturas amorosas de una población de cinco jóvenes de entre 19 y 24 años. Aunque en este estudio no se refiere a la

escritura, es importante señalarlo dado que destaca la relevancia de la narrativa en casos de duelo, como una modalidad central al momento de elaborar la experiencia de pérdida, ponerle fin al duelo y poder seguir adelante, en estos casos de “*duelo ambiguo*”, como los menciona la autora, donde la característica central es la incertidumbre acerca de si la pérdida será temporal o definitiva (p. 289).

En el mismo sentido, se encuentra la investigación realizada en San Pablo por Loewenberg Passalacqua (2007), en donde la autora se propone estudiar la herramienta del cuestionario llamado Auto-Retrato en un grupo terapéutico de mujeres con síntomas de depresión y estrés. Se plantea estudiar las vivencias cotidianas, la vida familiar y profesional, los aspectos emocionales, psicológicos y existenciales, el conocimiento del mundo y de la realidad de estas mujeres, por medio de la escritura. El análisis de las narrativas escritas se llevó a cabo a través de la teoría de las redes semánticas y los desarrollos psicoanalíticos de Carl Gustav Jung. La investigadora hace hincapié en la diferencia entre las narrativas habladas y los relatos escritos, planteando que la escritura posee la peculiaridad de fijarse en el tiempo, registrándose de forma permanente, y evocando un compromiso diferente con los contenidos conscientes e inconscientes de los sujetos. La autora concluye que la escritura es un proceso que facilita la expresión de contenidos psíquicos subyacentes (complejos, sentimientos, deseos). Recomienda utilizar estrategias terapéuticas que involucren lo escrito como función, tanto en psicoterapia individual como en trabajos grupales (p. 65).

## **2.6. Síntesis**

Es importante destacar algunos aspectos que se concluyen a partir del análisis precedente sobre los estudios realizados acerca de la temática de interés. En primer lugar, se observa que la escritura es pensada como un *recurso* utilizado frente a experiencias de duelo; ya sea un recurso terapéutico, narrativo o una herramienta que, de alguna manera, contribuye al proceso de duelo. Lo escrito sería un medio que es utilizado para elaborar la pérdida. No obstante, surgen las siguientes preguntas: ¿siempre será beneficioso escribir sobre la muerte y la experiencia de pérdida? ¿Podemos pensar que, en ocasiones, el duelante queda atrapado en su escritura? ¿Existen efectos adversos o desfavorables de esta *estrategia terapéutica*? En algunas investigaciones, se vislumbran estas interrogantes, dado que hay quienes plantean la escritura en relación al encierro, en donde el deudo no puede salir de la letra que encarna al muerto y finalmente, no lo deja morir.

Junto a las reflexiones antedichas, también se destacan dos ejes de análisis que se pueden considerar entrelazados y que surgen del recorrido realizado. Por un lado, el *tiempo*; ¿qué supone un tiempo de duelo a través de la escritura? ¿Cómo pensar allí la temporalidad? Algunos investigadores plantean a lo escrito como un modo de eternizar al muerto; otros,

consideran que será a través de la escritura que el muerto podrá finalmente morir, culminando un proceso que llegará a un tiempo cero.

Se habla de la escritura como un modo de *prórroga, aplazamiento, postergación, demora, suspensión*, a la vez que se utilizan términos como *perpetuidad, eternidad, conservación, petrificación*, lo que daría cuenta de una presencia que no se transforma en ausencia. Todas estas nociones remiten a la dimensión de lo temporal, lo que requiere una problematización exhaustiva. Ligada al tiempo, aparece la problemática de la *memoria*. Con la escritura, ¿se rememora al muerto? ¿La memoria también queda atrapada? El escritor duelante, ¿queda imposibilitado de olvidar? Para dar por finalizada una experiencia de duelo, ¿será necesario olvidar al muerto?

Los estudios analizados también bordean la temática de los *rituales de duelo*, tanto individuales como colectivos. En general, muchos autores coinciden en plantear que la ausencia de rituales, por ejemplo en casos de duelos desautorizados, duelos anónimos o duelos sin cuerpo, supone un impedimento al momento de elaborar las pérdidas. La escritura aquí funcionaría a modo de rito simbólico, una especie de ceremonia de culto donde el muerto es alojado entre las letras. Será así que algunas escrituras puedan ser pensadas como despedida, como adiós al muerto, el cual desaparece cuando el punto final es colocado y, de ese modo, se diluye en los intersticios de las palabras. No obstante, para otros investigadores, la escritura vivifica al muerto, recompone el cadáver, lo embellece, lo realza, el muerto se restablece en cada letra y, así, convive con los sobrevivientes.

Del mismo modo, hay investigadores que se detienen a analizar los *aspectos formales* de la escritura y los *recursos estilísticos* de ella; consideran que, tomando en cuenta tales elementos, es posible vislumbrar distintos montajes de un duelo. Se habla de metonimias, elipsis, desplazamientos, saturación de frases, prolepsis; es decir, diversas figuras literarias que con sus particularidades (gramaticales, semánticas y expresivas) bordean las experiencias de pérdida, de formas muy diversas. Se considera relevante indagar en relación a esta dimensión, reflexionando si en la estructura de la escritura también se revela algo de lo subjetivo y singular de cada duelo.

Por otra parte, en varios de los antecedentes estudiados, emergen reflexiones acerca de la *dimensión pública o privada de un duelo*. Algunos investigadores consideran que lo público del duelo que es plasmado en un escrito, permitirá que el mismo sea subjetivado, en tanto aflora de la interioridad del sujeto e involucra a un lector. Otros, en cambio, consideran que escribir sobre el duelo, supone que la escritura nunca deja de ser íntima, privativa de un diálogo que parece no trascender al muerto; una escritura que se dirige a la muerte, y que, por tanto, representa la singularidad de una experiencia que no adopta un carácter público.

Será importante analizar tales planteos, interrogándose sobre la publicación de una escritura literaria. ¿Cuáles son las consecuencias simbólicas entre las escrituras que no se

publican y aquellas que sí lo hacen? ¿Qué diferencias establecer entre aquellas escrituras privadas de los sujetos, y aquellas narraciones que han sido publicadas y comercializadas? En esta dimensión entre lo íntimo, lo público y lo privado, también se desarrollan peculiaridades de la experiencia de duelo.

Finalmente, cabe mencionar que se desprende la importancia de trabajar sobre los conceptos de *autobiografía* y *autoficción*. En algunas investigaciones, la dimensión de lo biográfico se desdibuja en los intersticios de la ficción, y el énfasis está colocado en la escritura y en lo que ella puede producir respecto a la pérdida. En otras, reflexionar en torno a los hechos biográficos que se plasman en la escritura, aquellos que fueron extraídos de la realidad objetiva, resulta paradigmático y también plantea otras configuraciones de duelo. ¿Cómo entablar vínculos entre los aspectos biográficos de la vida de un escritor y las ficciones literarias que produce? ¿Cuáles son los efectos de sostener este diálogo? ¿Qué repercusiones puede tener ello para pensar el duelo?

A modo de síntesis del recorrido de antecedentes, se destaca lo valioso de sus aportes desde diferentes disciplinas, lo que habilita la formulación de nuevas interrogantes en relación al duelo como una temática situada entre fronteras, con múltiples aristas que es preciso profundizar. No obstante, se observa que se trata de investigaciones que no saldan la temática de interés ni responden las preguntas aquí planteadas. De este modo, el conjunto de estudios hallados muestra la fragmentación existente en este territorio y la consecuente carencia de sistematización, teórica y académica, sobre las significaciones de la escritura en la clínica del duelo.

Duelo. Recuerdo que la sola mención de la palabra representaba para mí una agresión a mano armada. Nada más ofensivo que ese concepto que ponía en las generales de la ley algo tan particular e irrepetible como mi pérdida, mi dolor. Odiaba a los que veían en cada una de mis reacciones una etapa del duelo codificable y pasible de ser encontrada en algún libro especializado de psicoanálisis. Además, esa disección de la rana de mi angustia suponía que en algún momento terminaría el tormento, que de una manera u otra se cerraría el círculo. Nada me parecía más lejos de mí y de mi realidad. Y en algún sentido no me equivoqué.

(Robles, 2008, p. 88)

### 3. Marco Teórico

#### 3.1. Versiones del Duelo en Psicoanálisis

##### 3.1.1. Sigmund Freud

###### 3.1.1.1. El Duelo Como Afecto.

En sus primeros manuscritos y antes de la invención del método psicoanalítico, Freud realizó consideraciones sobre la temática del duelo, a partir de las cuales comienza a construir su posterior teoría que luego se volverá una versión de referencia.

En ocasión de desarrollar su noción de *melancolía* en vinculación con su incipiente teoría de la sexualidad, Freud (1886-1899/2011a) dice que “el afecto correspondiente a la melancolía es el del duelo, o sea, la añoranza de algo perdido. Por tanto, acaso se trate en la melancolía de una pérdida, producida dentro de la vida pulsional” (p. 240). El duelo es aquí definido como un afecto, a la vez que se lo entiende como un anhelo nostálgico que se produce a causa de una pérdida. En el caso de la melancolía, el duelo es provocado por la pérdida de la libido.

Posteriormente, Freud (1886-1899/2011b) nombra a la *amentia* alucinatoria aguda como manifestación patológica de un afecto psíquico normal que es el duelo; en este sentido, la coloca junto a las otras neurosis de defensa que estudiaba en dicha época: histeria, neurosis obsesiva y paranoia. Comienza a vislumbrarse algo que quedará profundamente arraigado en las bases teóricas del psicoanálisis y que trascenderá a posteriori de la obra de Freud, en relación con un cierto umbral afectivo según el cual habrá modos normales, “afectos-modelo” (p. 260), y otros patológicos de manifestación del afecto. Bajo dicha égida, queda incluido el duelo que, traspasando ciertos límites, se vuelve anómalo y se transforma en una enfermedad psíquica. Se dice que dichas aberraciones patológicas se diferencian de los afectos normales porque no conducen a ninguna tramitación, sino que solo logran dañar al yo de forma permanente.

Al realizar sus consideraciones en torno al suicidio, Freud (1910/2012d) hace un planteo en relación a la melancolía y nuevamente dice que la única forma de asirla es comparándola con el duelo en tanto afecto. No obstante, refiere que así como ignora los procesos subyacentes a la melancolía y el destino de la libido en ella, no comprende el afecto subyacente velado en el penar del duelo.

Muchos años después, en su obra *Inhibición, síntoma y angustia*, Freud (1926 [1925]/2010) plantea que el duelo es un afecto doliente o doloroso, al igual que la *angustia*. No obstante, establece que ni el *duelo* ni el *dolor* presentan sensaciones corporales tales como exteriorizaciones o descargas motrices; éste constituye uno de los factores claves en donde se localiza la diferencia entre los tres afectos displacenteros en cuestión. Continuando tales indagaciones, intenta, sin aparente éxito, especificar cómo y por qué se produce el carácter doliente del duelo. Se interroga: “¿cuándo la separación del objeto provoca angustia, cuándo duelo y cuándo quizá sólo dolor?” (p. 158). Para esbozar una posible contestación, plantea que el dolor se caracteriza por ser una respuesta genuina frente a la pérdida del objeto, diferenciándose de la angustia ya que ésta implica una reacción frente al peligro de dicha pérdida. Finalmente, el duelo se singulariza como afecto por estar estrictamente ligado al influjo del examen de realidad que le exige al sujeto categóricamente la separación del objeto que, ahora, es inexistente. La realidad requiere que se le quiten a este objeto los ropajes libidinales que lo envolvían.

### **3.1.1.2. El Duelo Como Fijación.**

Al mencionar la fijación propia de las psiconeurosis, Freud (1910[1909]/2012a) establece un lazo entre la fijación y la experiencia de duelo, al decir que “una fijación a la memoria del difunto tan poco tiempo después de su deceso no tiene nada de patológico, sino que más bien responde a un proceso de sentimiento normal” (p. 14). De este modo, plantea que hay una cierta fijación a vivencias o experiencias del pasado que es propia del fenómeno del duelo producido por la muerte de un ser amado. Sin embargo, aclara que dicha fijación es esperable si se produce poco tiempo después del fallecimiento, es decir, aparece el factor del tiempo como determinante para establecer qué es lo normal y qué es lo patológico en el duelo. Junto con tales referencias, Freud desliza sutilmente una analogía entre el duelo y su consecuente fijación, con el trauma, al establecer que en este último es frecuente que se produzca una adherencia o ligadura a ciertos fragmentos del pasado que él entiende que es anormal.

Posteriormente, cuando Freud (1916-1917/2007) examina la fijación como mecanismo propio de toda neurosis, plantea al duelo como un modelo paradigmático de fijación afectiva al pasado, empero, “a juicio de los legos, el duelo se distingue tajantemente de la neurosis. No obstante, hay neurosis que pueden definirse como una forma patológica del duelo” (pp.

252-253). Se esboza aquí una idea que adquirirá mayor valor en las lecturas posfreudianas en donde el duelo se asocia a la neurosis y la melancolía a la psicosis, noción que abona una vez más la dualidad normal-patológico.

### **3.1.1.3. Versión Canónica a partir de “Duelo y Melancolía”.**

Es importante tener presente que este artículo es considerado producto y, en cierta medida, continuación, del ensayo sobre el narcisismo que Freud escribiera en 1914. Tras haber trabajado allí sobre los conceptos de *narcisismo*, *ideal del yo* e *instancia crítica*, se crean determinadas condiciones de pensamiento para abordar la conjunción y la comparación entre las experiencias de duelo y de melancolía.

Aquí, define al duelo como “reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc. A raíz de idénticas influencias, en muchas personas se observa, en lugar de duelo, melancolía” (Freud, 1917[1915]/2012c, p. 241). A continuación de dicha definición, agrega una de las indicaciones clínicas más importantes sobre la temática, al plantear que, a pesar de que el duelo conlleva desviaciones de la conducta normal del sujeto, muchas de las cuales pueden considerarse graves, “nunca se nos ocurre considerarlo un estado patológico ni remitirlo al médico para su tratamiento. Confiamos en que pasado cierto tiempo se lo superará, y juzgamos inoportuno y aun dañino perturbarlo” (p. 242). A partir de aquí se despliegan una serie de supuestos que es relevante destacar:

1. *Desviaciones conductuales*: El autor está estableciendo que en las experiencias de duelo, tras vivir una pérdida significativa, el sujeto puede presentar desviaciones de su conducta habitual/normal. Es decir, partiendo de la base de ciertas manifestaciones conductuales que son normales y esperables en un individuo, el duelo puede producir alteraciones y generar conductas descarriadas, extraviadas, desordenadas y, en cierto sentido, alejadas del camino recto. Se esboza aquí la imagen de un Freud normativo.
2. *El duelo no es un estado patológico*: Quizás aparezca aquí uno de los enunciados más importantes de este ensayo, en el cual el autor es contundente al afirmar que las experiencias de duelo no son ubicadas en el plano patológico, de la enfermedad o la anomalía. Emerge una paradoja notoria que tal vez sea de difícil resolución; por un lado, el duelo no remite a una patología que deba ser derivada a un médico, pero, por el otro, en este artículo Freud se encarga de establecer una serie de condiciones que podrían volver al duelo una anomalía que requiere ser tomada en cuenta con seriedad.
3. *El duelo se superará pasado cierto tiempo*: El factor *tiempo* empieza a adquirir un rol preponderante en este ensayo; Freud no suele ser explícito al respecto, pero aquí se encuentra un rastro de relevancia en el cual se establece que el duelo se supera tras un cierto tiempo, el cual no es explicitado. Asimismo, destaca la noción de *superación*,

que remite a la idea de vencer ciertos obstáculos, dificultades o estorbos; tras lograrlo pasado el lapso de tiempo pertinente, el yo queda liberado y desaparecen cualquier tipo de secuelas registrables del proceso realizado.

4. *Es dañino e inoportuno perturbar una situación de duelo*: Con este elemento, se afianza la concepción del duelo como un proceso que se desenvolverá de forma natural y por tanto, no requiere turbación alguna.

En el afán por diferenciar el duelo de la melancolía, Freud da una serie de características a esta experiencia: talante dolido, pérdida de interés por el mundo exterior, pérdida de la capacidad de escoger un nuevo objeto de amor en sustitución del objeto muerto, extrañamiento respecto del trabajo productivo que no se vincule con la memoria del muerto, inhibición y angostamiento del yo. En relación a la inhibición, años después dirá que en las situaciones de duelo se trata de una inhibición del yo, el cual es requerido para la realización de una tarea psíquica molesta y pesada, por lo cual éste se empobrece en su energía libidinal disponible, restringiendo sus gastos energéticos para la realización simultánea de esfuerzos libidinales (Freud, 1926[1925]/2010, p. 86).

Asimismo, otra de las diferencias clave que el autor sitúa es que en la melancolía el sujeto sabe qué objeto perdió pero no sabe lo que perdió con ese objeto; en cambio, en el caso del duelo, “no hay nada inconsciente en lo que atañe a la pérdida” (Freud, 1917[1915]/2012c, p. 243). A partir de allí, el modo en que se lleva a cabo el *trabajo del duelo* supone un gasto de energía libidinal, a la vez que implica un cierto tiempo en el cual se desinvisten los lazos que unen al sujeto con el objeto, ahora perdido. Freud utiliza la noción de *examen de realidad* para decir que ésta le muestra al sobreviviente que el objeto se ha perdido, ya no existe más, produciéndose así la exhortación a quitar la libido de allí; ello implicará renuencias, resistencias y operaciones dolorosas (*displacer doliente*). Sobre los mecanismos económicos a través de los cuales se lleva a cabo este trabajo, Freud no brinda información exhaustiva; únicamente, habla de un proceso de desasimiento libidinal a partir de la contundencia de la realidad que anuncia la inexistencia del objeto: “el yo, preguntado, por así decir, si quiere compartir ese destino, se deja llevar por la suma de satisfacciones narcisistas que le da el estar con vida y desata su ligazón con el objeto aniquilado” (p. 252).

Al distinguir el duelo como proceso normal de la melancolía en tanto proceso patológico, Freud menciona las anomalías que conducen a que el duelo no sea superado correctamente: delirios (*delirante expectativa de castigo* y *delirio de insignificancia*), tendencias suicidas, psicosis alucinatorias de deseo (retención del objeto perdido por vía alucinatoria), depresiones de cuño obsesivo, manía, melancolía e insanía cíclica. También en relación al estado melancólico, menciona como elementos centrales los autorreproches, las autoimputaciones, las querellas y las autodenigraciones, en tanto explica que el sujeto

melancólico padece de una acuciante sinceridad que lo conduce a perder el respeto y la dignidad por sí mismo. De tales elucidaciones, establece el concepto de *instancia crítica* en relación a la conciencia moral; se trata de una parte del yo que se encuentra escindida y contrapuesta. Así, existe cierta adjudicación de responsabilidad a dicha instancia crítica del surgimiento de estados patológicos del duelo, según los planteos del autor.

#### Sobre la teoría de sustitución del objeto:

En este ensayo, Freud plasma una de las ideas centrales que posteriormente serán retomadas por autores psicoanalíticos en las situaciones de duelo: la sustitución o el reemplazo del objeto perdido. El resultado normal tras la pérdida supone cortar los lazos libidinales con el objeto y poder desplazarlos hacia uno nuevo y distinto; en el caso de la melancolía, esto no ocurre y la libido que queda libre tras el proceso de desinvestidura, no se desplaza a un objeto sustituto sino que se retira sobre el yo.

En relación a lo antedicho, en sus desarrollos en torno a la guerra y la actitud de los sujetos hacia la muerte, Freud (1915/2012b) plantea que existe una negación a sustituir el objeto perdido. A partir de la muerte de un ser querido: “sepultamos con él nuestras esperanzas, nuestras demandas, nuestros goces; no nos dejamos consolar y nos negamos a sustituir al que perdimos. Nos portamos entonces como una suerte de Asra, de esos que *mueren cuando mueren aquellos a quienes aman*” (p. 291).

En *La transitoriedad*, Freud (1916[1915]/2012f) plantea que “el duelo es un gran enigma, uno de aquellos fenómenos que uno no explica en sí mismos, pero a los cuales reconduce otras cosas oscuras” (p. 310). En ese marco de enigmas e interrogantes, retoma el proceso de desasimiento libidinal que se produce cuando la realidad le muestra al individuo que el objeto ha muerto, preguntándose por qué se trata de un proceso tan doloroso. A pesar de que no abunda en detalles, establece que existe un aferramiento significativo de la libido al objeto perdido, por lo cual no quiere abandonarlo ni sustituirlo, aun cuando el objeto sustituto ya se encuentre allí aguardando a ser investido. Tras su expiración espontánea pasado el tiempo, el duelo:

Cuando acaba de renunciar a todo lo perdido, se ha devorado también a sí mismo, y entonces nuestra libido queda de nuevo libre para, si todavía somos jóvenes y capaces de vida, sustituirnos los objetos perdidos por otros nuevos que sean, en lo posible, tanto o más apreciables. (Freud, 1916[1915]/2012f, p. 311)

Años después, tras la muerte de su hija Sophie y en ocasión del fallecimiento del hijo de Ludwig Binswanger, Freud le escribe una carta a su amigo fechada el día 04 de abril de 1929 en donde parece retractarse de muchos de sus planteos teóricos sobre el duelo, fundamentalmente aquel postulado en donde afirmaba la posibilidad de sustituir el objeto perdido. Se cita a continuación el principal fragmento:

Aunque sabemos que después de una pérdida así el estado agudo de pena va aminorándose gradualmente, también nos damos cuenta de que continuaremos inconsolables y que nunca encontraremos con qué rellenar adecuadamente el hueco, pues aún en el caso de que llegara a cubrirse totalmente, se habría convertido en algo distinto. Así debe ser. Es el único modo de perpetuar los amores a los que no deseamos renunciar. (Freud, 1929/1989, p. 431)

Aquí, se considera importante tener presente una observación realizada por Allouch (1997/2011) quien se interroga acerca de si este elemento planteado por Freud tras la muerte de su hija conlleva una variación en su teoría del duelo. Finalmente, concluye que no, al plantear que “Freud no se decidió nunca a llevar esa observación a su teoría del duelo” (p. 159) y que, por ende, esa muerte tan significativa para él, no lo condujo a modificar o corregir de ninguna manera sus postulaciones pretéritas. En definitiva, Freud estaría planteando: “el objeto sustitutivo no funciona, pero aún así se concibe e incluso se vive el duelo con relación a él” (p. 162). Entonces, tal vez en 1929, Freud constató que sus conceptualizaciones estaban sostenidas en una idea-eje utópica, pero no por ello dejó de sostenerlas hasta el fin de sus días.

#### Sobre la ambivalencia en el duelo:

Freud (1917[1915]/2012c) retoma el concepto de conflicto de ambivalencia al decir que “la pérdida del objeto de amor es una ocasión privilegiada para que campee y salga a la luz la ambivalencia de los vínculos de amor” (p. 248). Remarca que sólo se está de duelo por un objeto de extrema significancia psíquica, “una importancia reforzada por millares de lazos” (p. 253). Aunque plantea que en las experiencias melancólicas las batallas de ambivalencia se producen de manera característica y se desarrollan en el plano del *Inconsciente*, en el duelo también están presentes pero no impiden que el proceso se desarrolle normalmente a nivel tópico, siguiendo el camino habitual desde el *Inconsciente*, hacia el *Preconsciente* hasta llegar a la *Consciencia*.

El sentimiento de ambivalencia en las experiencias de duelo ya era un tema tratado por Freud (1913[1912-13]/2011c) en su obra *Tótem y Tabú*, en donde remite al duelo por los enemigos que los primitivos realizaban a través de ceremonias de expiación y purificación. Entiende que existe una hostilidad inconsciente que convive con tendencias tiernas de amor, en todos los casos en donde se produzca una ligazón intensa con una persona. Esta ambivalencia que el inconsciente acoge sin contradicción es lo que sale a la luz en los duelos, provocando múltiples efectos.

Utilizando el mecanismo de la proyección que Freud identifica frecuentemente en las situaciones de duelo, el deudo intenta defenderse y reprimir los sentimientos hostiles producto de la ambivalencia. Ello implica que “uno tiene miedo, se impone renuncias y se somete a

restricciones, que en parte uno disfraza de medidas protectoras contra el demonio hostil” (Freud, 1913[1912-13]/2011c, p. 67). Complejos mecanismos psíquicos inconscientes que se despliegan a partir de la muerte y que transforman al difunto en un espectro temido y peligroso. Se trata de sentimientos tiernos y hostiles que, de manera bi-escindida, se ponen en práctica tras la pérdida, “como duelo y como satisfacción. Entre esos dos opuestos no puede menos que estallar el conflicto” (p. 68). La reacción de duelo pone en juego los aspectos tiernos mientras que la satisfacción por la muerte del muerto y por la supervivencia del dueloante, moviliza los aspectos hostiles. Freud dirá que cuando el duelo expira, este conflicto se atenúa. “El duelo (...) está destinado a desasir del muerto los recuerdos y expectativas del supérstite. Consumado ese trabajo, el dolor cede y, con él, el arrepentimiento y los reproches; por tanto, también la angustia ante el demonio” (p. 71).

Finalmente, es importante remitirse al artículo *De guerra y muerte. Temas de actualidad* (Freud, 1915/2012b) en donde se establece que cada persona amada que muere contiene tanto un fragmento del yo propio (del ahora doliente) como un fragmento de ajenidad. Es decir, por un lado, se despliega una corriente amorosa y tierna vinculada con ese retazo narcisista que el muerto lleva consigo, pero por otra parte, ese otro contiene ajenidad, extranjería y al constituirse en un extraño, potencial enemigo, conlleva mociones hostiles, asesinas, violentas.

#### **3.1.1.4. Tiempo y Trabajo de Duelo.**

En ocasión de desarrollar el historial clínico de Elisabeth von R., Freud (1893-1895/2012e) realiza una disquisición sobre el estado anímico de quien se aboca a cuidar a un enfermo y lo que ocurre a nivel psíquico cuando éste muere. Plantea que el cuidador repliega sus estados afectivos ya que concentra toda su energía psíquica en los exiguos cuidados de su ser querido aquejado por el malestar. Si el enfermo muere, “irrumpe el tiempo del duelo, en el cual sólo parece valioso lo que se refiere al difunto, y entonces les toca el turno también a esas impresiones que aguardaban tramitación” (p. 175-176). Es importante señalar aquí la expresión *tiempo del duelo*, que sentará las bases para las posteriores teorizaciones freudianas y que el autor caracteriza como aquel momento en el cual los afectos se centran en torno al muerto, a la vez que se necesita de una cierta *tramitación*. Para explicar cómo se lleva a cabo dicha tramitación, Freud menciona el caso de una señora que, tras la muerte de su amado esposo, comienza un trabajo basado en las reminiscencias y los recuerdos detallados de escenas vividas con el muerto; se trata de un “trabajo de reproducción que vuelve a ponerle ante los ojos las escenas de la enfermedad y de la muerte” (p. 176). De este modo, se vislumbra el hincapié freudiano en el asunto de la tramitación de la pérdida a través de los recuerdos que se suceden *en orden cronológico*, logrando así un efecto de abreacción, liberación de los afectos reprimidos, tal como ocurre en el proceso histérico. En una nota al

pie de la misma página, Strachey dice que lo que aquí es planteado por Freud como *trabajo de recuerdo* será luego el *trabajo de duelo*.

En relación a la temporalidad del duelo, Freud (1901/2012g), refiriéndose al duelo y luto de una dama a raíz del fallecimiento de su madre, menciona que se trata de cierto período tras el cual el duelo expira. Sobrevuela nuevamente aquí la idea de una terminación, un final, un período de tiempo que debe acabar, algo que debe concluir. ¿Qué ocurre si el sujeto no arriba a ese final tan, aparentemente, deseado para su duelo? La respuesta llegará por primera vez, ocho años después, cuando Freud desarrolla su famoso historial sobre el conocido "*hombre de las ratas*" en donde despliega gran parte de su teorización sobre la neurosis obsesiva. Plantea que en su paciente la enfermedad había agravado su sintomatología a partir de la muerte del padre, frente a lo cual es contundente al decir:

(...) reconozco al duelo por el padre como la principal fuente de la intensidad de aquella [la enfermedad]. El duelo ha hallado en la enfermedad una expresión patológica, por así decir. Mientras que un duelo normal transcurre en uno o dos años, uno patológico como el suyo es de duración ilimitada. (Freud, 1909/2006a, p. 147)

Quizás, la experiencia de duelo que se produce a partir de una muerte significativa conduzca al sujeto a los límites del tiempo o a la ilusión de salirse, quedando por fuera del tiempo. Ignorar el tiempo, ¿no es una forma de estar en el tiempo? Siguiendo la lectura realizada por Sarbia (2002), Freud identifica a lo largo de su obra tres tiempos del duelo. El primero correspondería al momento de *renegación de la pérdida*, donde el sujeto aún no puede perder al objeto, se resiste, se niega, no comprende. El segundo tiempo supone el *trabajo del duelo*, donde se produce la ruptura de los lazos libidinales que unían al sujeto con el objeto -ahora perdido-, proceso doloroso que implica un gran gasto energético. Finalmente, el tercer tiempo supone un *reintegro de la libido hacia el yo*, la cual luego será redirigida y podrá investir objetos sustitutos de aquel que se perdió.

Se observa que, desde los orígenes del psicoanálisis, el duelo es intrínsecamente ligado a una noción de tiempo que determina las modalidades normales, adecuadas o socialmente establecidas, de superar una pérdida. Luego, el dolor debe extinguirse, devorarse a sí mismo, desvanecerse y permitir que el sujeto reconstruya sus lazos libidinales. Dichas concepciones precipitan un sinfín de preguntas que aún hoy permanecen sin respuesta: ¿qué significa que el tiempo *pase*? ¿Qué concepción de temporalidad hay aquí subyacente? ¿Cuáles son los efectos de dicha concepción en los modos de interrogar la clínica del duelo?

Desde esta versión psicoanalítica del duelo, pareciera que se plantea la exigencia al sujeto de permanecer en duelo durante un cierto tiempo, como si tal proceso fuera dominado exclusivamente por la consciencia temporalizada cronológicamente; pero ¿dónde quedan los aspectos inconscientes y atemporales de todo duelo? ¿Qué hacer con ellos frente al imperativo de superar un duelo pasado cierto tiempo? Es claro que si esta exigencia no es

cumplida por el deudo, se ingresa en el terreno psicopatológico y el proceso de duelo es considerado un fenómeno de enfermedad.

### **3.1.1.5. El Tabú de la Muerte y la Malignidad de los Muertos.**

Al hablar del tabú, Freud (1913[1912-13]/2011c) plantea que se trata de algo similar al imperativo categórico kantiano “que pretende regir de una manera compulsiva y desautoriza cualquier motivación consciente” (p. 8). La noción *tabú* conlleva un aspecto sagrado y santificado, mientras que por otro lado avvicina lo ominoso, prohibido, peligroso e impuro; este doble significado del término puede contribuir a pensar sobre el tabú específico que se entronca en torno a la muerte. De este modo, explica el tabú de los muertos en muchos pueblos primitivos al decir que éste “se exterioriza en las consecuencias que acarrea el contacto con el muerto, así como en el trato que se dispensa a los que hacen duelo por él” (p. 58). En estas tribus, empiezan a circular algunas restricciones hacia los dolientes que Freud explica al detalle: el aislamiento durante el período de duelo, la prohibición de pronunciar el nombre del muerto y de mencionar referencias al papel que éste desempeñó en su vida. Freud sostiene que el duelo no es la explicación del tabú de la muerte en los pueblos primitivos; es decir, “el duelo gusta de ocuparse del difunto, evocar su memoria y conservarla el mayor tiempo posible” (p. 63), mientras que las prácticas vinculadas al tabú parecen desplazar a los muertos de los espacios de la consciencia, estableciendo una suerte de rechazo hacia ellos y hacia su muerte. Podría pensarse en este punto que el tabú no proviene, entonces, de quien está de duelo por su muerto, sino que se trata de un tabú de los otros hacia los muertos ajenos, hacia el dolor y el duelo del doliente. Un tabú que se instala desde afuera pero que tiene efectos significativos en las experiencias de duelo.

En estrecha relación con lo anterior, Freud (1915/2012b), en el contexto de la Primera Guerra Mundial, puntualiza el silencio que se despliega en torno a la muerte a partir de la desmentida cultural, el afán que los individuos construyen para poder hacer a un lado la muerte en la vida; “hemos intentado matarla con el silencio” (p. 290). Allí establece cierta vinculación con los rituales que se despliegan a partir de los fallecidos, el respeto, la admiración e incluso, la veneración que el supérstite extiende hacia el muerto.

Finalmente, también en *Tótem y tabú*, Freud (1913[1912-13]/2011c) retoma los planteos de Wundt y Kleinpaul acerca de la angustia ante los demonios y los espíritus malignos; aquellos muertos que realizan actos hostiles y crueles hacia sus familiares sobrevivientes, al tenerles rencor y desear arrebatárles su tan preciada vida. Se explica dicha angustia en los casos de duelo al plantear que se trata de “martirio, que acaso constituya la expresión patológica de un duelo, y cede poco a poco con el tiempo” (p. 66). A su vez, se vincula con aquellos reproches obsesivos que se despliegan en algunos deudos tras el fallecimiento de sus seres amados, en los cuales dudan sobre la culpabilidad o

responsabilidad en la muerte; se trata de una respuesta al deseo inconsciente de la muerte de ese ser amado, dando cuenta una vez más del sentimiento de ambivalencia constitucional de todo individuo. Así, se despliega un temor hacia la figura del muerto, fantasías persecutorias en donde éste se transforma en una esencia maligna capaz de hacer daño al supérstite. Con la maravillosa pluma que lo caracteriza, Freud lo describe del siguiente modo: “los muertos atraen hacia sí a los vivos con un placer asesino. Los muertos matan; el esqueleto que *hoy* usamos como figura de la muerte demuestra que la muerte misma es alguien que mata” (p. 65).

#### **3.1.1.6. Reflexiones Finales.**

A partir de los desarrollos freudianos en torno al duelo y de los principales tópicos desprendidos, surgen algunas interrogantes en torno a la escritura como territorio posible en donde transitar las experiencias de duelo. Parece que lo escrito en tanto función frente a la pérdida de un objeto, quedaría atrapado en esta teorización habitada por nociones de normalidad y patología, de tiempos establecidos y predeterminados en los cuales se deben suscitar una serie de fases hasta llegar a la resolución final. Escribir parece dificultar ese proceso que Freud plantea como esperado y normal de desasimiento libidinal, a la vez que impediría poder situar la libido en un nuevo objeto. Un tiempo de escritura eternizado que puede atormentar al deudo y deslizarlo hacia los caminos de la melancolía, según esta teoría. ¿Sería la escritura una melancolización de la experiencia de duelo? La escritura ¿es una dimensión alienante y patológica de la pérdida?

Por otro lado, las letras ambivalentes de ese afecto dolido, la posibilidad de escribir la hostilidad, el enojo y odio hacia el muerto; ¿cómo no abonar así la idea de fijación al muerto? ¿Es posible cortar los lazos mortuorios a partir de lo escrito? En tal caso, ¿sería posible escribir un afecto? ¿Permite la escritura el proceso de *tramitación* o *elaboración* que subyace al trabajo de duelo freudiano?

#### **3.1.2. Melanie Klein**

Melanie Klein considera al duelo como un factor determinante en la constitución psíquica de todo sujeto. Le otorga fundamental importancia al juicio de realidad que Freud ya planteaba en sus textos, a partir de lo cual establece dos grandes conexiones. En primer lugar, la relación entre el duelo normal y los procesos mentales tempranos en el niño, específicamente aquel que denomina *posición depresiva infantil*. En segundo lugar, una vinculación entre los duelos patológicos y los estados maníaco-depresivos. A continuación, se desarrollarán concisamente estas ideas, tomando el concepto de *reparación* como eje que habilite pensar los duelos en relación a la escritura.

### 3.1.2.1. De la Posición Depresiva Infantil a los Duelos Normales.

Klein (1940/2008) plantea:

Creo que el niño pasa por estados mentales comparables al duelo del adulto y que son estos tempranos duelos los que se reviven posteriormente en la vida, cuando se experimenta algo penoso. El método más importante para que el niño venza estos estados de duelo es, desde mi punto de vista, el juicio de realidad. (p. 347)

Aquellos tempranos duelos de los que habla la psicoanalista son los que se desarrollan en la posición depresiva que describe como estructural en el niño. En ella y tras la constitución de su mundo interno, el niño padece sentimientos depresivos siendo el objeto del penar el pecho materno y sus diversas significaciones vinculadas con el amor y los cuidados. Al sentir que ha perdido ese objeto producto de su voracidad y las fantasías destructivas y agresivas hacia él, despliega sentimientos de tristeza y aflicción por estos objetos amados. “Se siente así que predominan los objetos internos “malos”, y que su mundo interno está en peligro de desgarrarse” (Klein, 1940/2008, p. 355). Esta sensación de destrucción interna es revivida frente a la pérdida del objeto amado en las situaciones de duelo, reactivándose así la posición depresiva infantil con todo lo que ella conlleva: ansiedades, temores, culpa, dolor. De este modo, el proceso de duelo se torna tan doloroso ya que se realiza de manera lenta y tediosa e implica “reconstruir ansiosamente el mundo interno que se siente en peligro de deterioro y desastre” (p. 356).

Mostrando la relación entre la posición depresiva infantil y el duelo normal, se trata de que el niño logre integrar su mundo interno, al igual que el sujeto en duelo debe reestablecer y reintegrar su mundo tras la pérdida real del objeto. Simultáneamente, se desarrollan métodos defensivos que la autora denomina como defensas maníacas; surgen aquí la omnipotencia, la negación, la idealización y la ambivalencia. Sobre este último, la ambivalencia es considerada por Klein como un aspecto clave de la relación de objeto, en donde se produce una disociación de las imago introyectadas y se las descompone en amadas-buenas y odiadas-malas.

Es interesante situar aquí una diferencia planteada por la autora entre la posición depresiva infantil y el proceso de duelo en un adulto; la misma radica en el examen de realidad que determina que el objeto realmente está perdido y es inexistente. Es decir, en la posición depresiva, el niño duela el objeto *pecho materno* y sus significaciones, en tanto éste ha conformado un objeto bueno, aunque la madre siga estando junto a él y no haya dejado de existir. En cambio, en el duelo adulto, el dolor es provocado por la inexistencia del objeto perdido; “lo que lo ayuda a vencer esta pérdida abrumadora es haber establecido en sus primeros años, una buena *imago* de la madre dentro de sí” (Klein, 1940/2008, p. 364), en definitiva, la construcción y reconstrucción del mundo interno. Para colaborar con este proceso, la autora destaca la importancia de que el deudo esté rodeado de seres queridos,

que le permitan reorganizar el caos, evitar su destrucción y vencer así el duelo instalando el objeto amado perdido dentro de sí.

Klein (1940/2008) se detiene a reflexionar sobre el llanto y las lágrimas del sujeto en duelo. Éste, tras reforzar los elementos buenos del objeto perdido y disminuir así los temores paranoicos respecto a él, “está capacitado para entregarse a sus sentimientos y descargar por medio del llanto su dolor por la pérdida real sufrida” (p. 361). Este factor que supone la descarga emocional y que vincula con mecanismos de proyección y eyección, se detienen cuando el control maníaco sobreabunda; tras su relajación, las lágrimas pueden brotar en el deudo permitiéndole, no sólo expresar sentimientos y aliviar tensiones, sino también “desde que en el inconsciente ellas se equiparan a los excrementos, también expelen sus sentimientos “malos” y sus objetos “malos”, y esto aumenta el alivio obtenido al llorar” (p. 361).

A partir de lo antedicho, así como el desarrollo del duelo normal en el adulto se encuentra en dependencia con la superación de la posición depresiva infantil y la instauración en el mundo interno del objeto amado perdido, cuando dichos mecanismos fracasan o fallan de alguna manera, habrá una matriz que ya no podrá ser reparada y así, todos los duelos posteriores serán anómalos.

El hecho de no transitar de manera adecuada por la posición depresiva infantil implica que el niño utiliza diversos mecanismos para esquivar el sufrimiento provocado; desde la huida hacia los objetos internos buenos hasta defensas de tipo maníaco, paranoico, obsesivo, entre otras muchas posibilidades. Lo que importa aquí es que estas personas se verán imposibilitadas de experimentar el duelo, según Klein (1940/2008), “pueden escapar a un ataque maníaco-depresivo o de paranoia” (p. 370). Concluye que los sujetos que fracasan en su trabajo de duelo no fueron capaces en su infancia de establecer objetos buenos internos ni tampoco pudieron sentir seguridad en la conformación de su mundo interno; “realmente no vencieron nunca la posición depresiva infantil” (p. 371). Aquellos mecanismos que fracasaron tempranamente vuelven una y otra vez a fracasar frente a la pérdida real del objeto amado en la vida adulta; lo que no pudo repararse allí, no podrá repararse aquí.

Sobre el final de este apartado, se considera relevante mencionar una observación realizada por Allouch (1997/2011) en torno a las diferencias detectadas entre las teorizaciones de Freud y las de Klein acerca del *trabajo de duelo*. El autor plantea que existe una radical oposición: mientras que para Freud el trabajo de duelo implica instaurar y reconocer la inexistencia del objeto que se ha perdido (a partir del supuesto de que dicho objeto existe en el sujeto al inicio del proceso), en cambio para Klein, el trabajo de duelo debe consistir en reubicar la existencia del objeto perdido en el mundo interno del sujeto (a partir del supuesto de que dicho objeto, desde la muerte, no está constituido como tal). Se trata de una comparación apropiada entre las dos teorías en tanto denuncia una disidencia fundamental que, a la vez, determinará diferentes modelos de intervención posibles en la clínica del duelo.

### 3.1.2.2. Una Digresión: El Objeto Muerto-Vivo.

En la misma línea teórica kleiniana, cabe destacar los planteos de Baranger (1962) quien sostiene la existencia de duelos *mal-hechos*, es decir, patológicos o no resueltos, en los cuales el sujeto ha dejado atrapado al objeto perdido que no puede ni revivir ni morir. En esa suerte de estado límbico, para el autor, existen sujetos con tendencias depresivas que están permanentemente sometidos a un objeto muerto-vivo. Es interesante la noción de *objeto muerto-vivo* ya que el autor entiende que se trata de una etapa constitutiva en el desarrollo del individuo y que se torna clave en la posición depresiva infantil; parte de la tarea de superación de dicha posición en donde se interjuegan los mecanismos de reparación, discriminación y metabolización, es que el yo acepte que sus objetos se mueren.

Baranger (1962) plantea ciertas figuraciones de este objeto muerto-vivo: está aquel que aparece en sueños y fantasías como parte de un duelo normal; por otro lado, aquel que cumple funciones superyoicas en los duelos moderadamente patológicos; luego, los objetos muertos-vivos dañados que desembocan en una persecución moral para el deudo; asimismo, están dichos objetos en descomposición, que habilitan la confluencia de angustia depresiva y paranoide; por otra parte, el muerto-vivo en su figura de alma en pena, que habita a los vivos y los controla, a partir de tendencias peligrosas y vengativas; y, finalmente, los objetos moribundos de los estados depresivos, en donde el deudo convive con un objeto interno casi muerto que supone fuertes exigencias esclavizantes para con él. A partir de esta serie de variantes, el autor plantea la existencia de una dinámica de este objeto que puede debilitarse en su vigencia o bien puede asediar la existencia del individuo, produciendo una depresión sintomática. El acento colocado en esta dinámica dependerá de la relación del objeto muerto-vivo con el yo y el superyó, aunque también se podría agregar que aquí se pone en juego la relación del sujeto en duelo con el objeto ahora perdido.

Según estos planteos, que el objeto no viva pero tampoco muera, supone un defecto en el trabajo del duelo, tal como fue teorizado clásicamente por Freud. La explicación de Baranger (1962) es que ello se debe a la intensidad de los procesos esquizoparanoides primitivos que imposibilitan la superación de la posición depresiva. Más allá de la respuesta y la solución que el autor establece, siguiendo las conceptualizaciones kleinianas rigurosamente, aquí importa tal vez situar el problema de fondo y la noción central de objeto muerto-vivo. Esto permite formular ciertas interrogantes: ¿cómo matar al objeto finalmente? ¿De qué modo asesinar al muerto? ¿Será la escritura una vivificación que haga del muerto un objeto muerto-vivo? ¿O la escritura podría pensarse como un modo de dejar morir a dicho objeto? ¿Será la escritura la figuración del objeto muerto-vivo? ¿La escritura como una versión de este objeto que no permite vivir pero tampoco morir?

### 3.1.2.3. El Concepto de «Reparación».

Tras la posición depresiva en donde el objeto del duelo es el pecho materno, la conformación del objeto total permite que el niño reconozca que el objeto atacado y destruido por las fantasías de la posición esquizoparanoide es, a su vez, el objeto amado. Ello activará la culpa y el deseo de *reparación*. Parte del trabajo de duelo que tiene como meta vencerlo, supone un proceso de transformación respecto a los sentimientos que vinculan al deudo con su objeto perdido: “la persecución disminuye y el penar por la pérdida del objeto amado se experimenta intensamente. En otras palabras, el odio retrocede y el amor se libera” (Klein, 1940/2008, p. 362). Cuando el amor por el objeto perdido prevalece, cuando se diluyen las vestiduras del odio y la hostilidad, el duelo se vuelve productivo, es decir, supone transformación, producción, enriquecimiento. Allí, la autora menciona el despliegue de la sublimación en muchos deudos, quienes se dedican al arte, la pintura, la escritura, para aliviar su pesar.

Segal (1977) dirá que la posición depresiva y las fantasías destructivas hacia el objeto, despiertan en el niño el deseo de repararlo y así, compensar los daños ocasionados, “restaurar y recuperar sus objetos de amor perdidos, y devolverles la vida y la integridad” (p. 76). La tensión constante entre las fantasías de destrucción hostil y las tendencias amorosas, serán claves al momento de intentar desplegar mecanismos reparatorios. Esto que ocurre en la infancia también es parte de lo que se revive en las experiencias de duelo durante la adultez; la reparación, entrelazada con los procesos de creación y sublimación, le otorgan otro matiz a la pérdida del objeto.

En tal sentido y también desde una perspectiva kleiniana, Paciuk (1998) plantea entender al duelo como reparación al pensar su dimensión transformadora. Considera que Klein planteó con sus teorizaciones la importancia de enlazar al duelo en la cotidianidad, de modo que éste puede ser entendido como una experiencia del orden de lo inédito en donde confluyen tanto duelos sociales (ceremonias, rituales) como duelos psicológicos (compromiso afectivo del sujeto, sentimientos y conductas). A la vez, el duelo sería un proceso integrado por dos grandes momentos: la posición esquizoparanoide y la posición depresiva. Para el autor, un duelo normal sería aquel en el que “ocurre el proceso que lleva de las formas esquizo paranoides del duelo a las propias de la posición depresiva, proceso que supone una modificación tanto del objeto como del sujeto” (“Un duelo es muchos duelos”, párr. 1). Dicho proceso está signado por la *reparación* entendida no como desaparición del pasado y de lo penoso, ni tampoco como una eliminación del daño que se produjo tanto en el objeto como en el sujeto. La reparación implica una cicatriz, una marca de la experiencia de transformación provocada a nivel subjetivo y también a nivel del objeto perdido, en donde se integran los aspectos bondadosos y los hostiles.

Así, la reparación en el duelo supone “una nueva forma de unión con el objeto” (Paciuk, 1998, “Duelo y posición depresiva”, párr. 7), la cual implica la conservación de cierto monto de ese daño que la relación ha sufrido y que ha implicado la muerte del objeto. Se trata de una operación producida tanto en el sujeto como en el objeto, a la vez que también acontece en su historia común, en el relato compartido. Producto de esta obra de mitigación, el duelo en tanto experiencia de conmoción de la subjetividad contribuye a la construcción de lo nuevo.

¿La escritura puede ser pensada como una actividad reparatoria en este marco? Por culpa, desesperación, ambivalencia, el sujeto parece desplegar una serie de mecanismos reparatorios que buscan volver a unir los pedazos destrozados de ese objeto que ha matado también en su fantasía; ¿será posible restaurarlos a partir de las letras escritas? Además del dolor del duelo, surge una vertiente de producción y creación que colaboraría en lo que Klein plantea como *vencer* el duelo. En este sentido, la dimensión creativa y reparadora de la escritura podría dar cuenta de un mecanismo que otorgue un fin al duelo o, al menos, una mutación hacia algo del orden de lo productivo.

#### **3.1.2.4. El Duelo, ¿Una Enfermedad?.**

Klein (1940/2008) plantea una comparación entre la situación de duelo y la experiencia psicótica, al decir que hay ciertas ansiedades psicóticas que se reactivan cuando se ha perdido un objeto. A la vez que entiende que el deudo se comporta como un enfermo, se trata de un estado común y natural que, por ende, supone que el duelo no es una enfermedad. Dice que el deudo atraviesa por “un estado maniáco-depresivo modificado y transitorio, y lo vence, repitiendo en diferentes circunstancias y por diferentes manifestaciones los procesos por los que atraviesa el niño en su desarrollo temprano” (p. 356). Este estado de carácter pasajero deberá superarse tras un lapso de tiempo; resuenan aquí similitudes con los planteos freudianos. No obstante, mientras que Freud hablaba en términos de superación y tramitación, Klein establece que el duelo es un estado a vencer.

En este contexto, uno de los elementos más peligrosos al transitar por un duelo es el vinculado con el odio hacia la persona amada -ahora perdida-, que vuelve contra el sujeto. Esto se visualiza, según la autora, a partir del sentimiento de triunfo que se despliega tras la muerte; un triunfo, una victoria del deudo vivo respecto al objeto muerto que, a su vez, conlleva elementos de culpabilidad. Este sentimiento triunfal dilata el trabajo de duelo, lo dificulta de alguna manera; no obstante, forma parte de lo que la autora entiende por duelo normal. Vencer el duelo, salir del estado de enfermedad transitoria, dejar de comportarse como un enfermo; todo ello dependerá de que el odio y el consecuente sentimiento de triunfo sean apaciguados, a la vez que se requiere el fortalecimiento de la confianza en la persona amada perdida.

### **3.1.3. Jacques Lacan**

#### **3.1.3.1. Avatares del Objeto en las Experiencias de Duelo.**

A diferencia de Freud, se ha dicho que Lacan no formuló una teoría acerca del duelo, sino que esbozó algunas ideas a lo largo de sus seminarios. Allí, introdujo la noción de *función del duelo*, problematizando dicha experiencia a partir de la relación de objeto y de su ternario Real-Simbólico-Imaginario. Comenzó a trabajar sobre ella a partir del drama shakesperiano de Hamlet, ocasionado a partir de la muerte del padre del personaje principal. Allouch (1997/2011) entiende que Lacan, al recepcionar la obra de Shakespeare, no construyó una versión ni una lectura de ella, sino una interpretación, lo cual le permitió incluir aspectos creativos, artísticos y teatrales. En esencia, se trata de una muerte que desencadena ciertas reacciones a las que Lacan ciñe bajo la égida del duelo; una tragedia que supone el encuentro con la muerte y en donde no se habla más que del tema del duelo, en sus múltiples acepciones: por un lado, el combate entre individuos que se enfrentan en una lucha a muerte y, por el otro, el afecto o sentimiento provocado tras la pérdida de alguien o algo significativo. Junto a ello, una mención reiterada que aparece en los planteos del autor: la tragedia de Hamlet es escrita por Shakespeare tras la muerte de su padre, frente a lo cual surge la interrogante, quizás sin respuesta posible: ¿se trata de una escritura de duelo?

Lacan (1958-1959/2014) sitúa su discurrir hamletiano en articulación con el ensayo sobre el duelo y la melancolía de Freud. Dice que se trata de reflexionar en torno al entramado entre el duelo y el objeto, aludiendo a que los analistas, hasta ese momento, estaban acostumbrados a considerar el duelo en términos de relación de objeto. Retoma la idea de la introyección del objeto perdido y de la identificación con el mismo, frente a lo cual menciona como prerequisite para que ello ocurra, el haber constituido el objeto en calidad de tal. La cuestión del objeto empieza a delineararse con fuerza y Lacan no la abandonará en sus planteos sucesivos.

Volviendo a la tragedia, plantea que a partir de la escena del cementerio en donde Hamlet observa el “duelo desbordante” (Lacan, 1958-1959/2014, p. 319) de Laertes por la muerte de su hermana Ofelia, el héroe parece no soportar la ostentación de ese dolor, el despliegue exagerado y bruto de ese sufrimiento, frente a lo cual reestablece su propia relación con el objeto (en este caso, Ofelia) y desencadena su acto; ¿se trata aquí de un acto de duelo? Un acto final que parece provocarse a partir de que Hamlet logra situar algo del orden de su deseo, cuando se trastorna al ser testigo del dolor de su otro semejante (Laertes). Por tanto, el objeto de Hamlet estaría recortado en la figura de Ofelia. Tras la instancia de pérdida o destrucción del objeto, en la escena del cementerio se puede ser testigo de lo que Lacan entiende como reintegración del objeto y la consecuente posibilidad de Hamlet de establecer un punto final a la tragedia de su deseo. “Aquí el objeto sólo es reconquistado al precio del duelo y de la muerte” (p. 356).

De tal manera y en tanto se produce una reconfiguración del deseo en Hamlet, hay un movimiento en su posición subjetiva que está dado por la función del duelo de Ofelia, lo cual es destacado por Lacan al revalorizar la escena del cementerio como una pieza clave en toda la obra. Esto supone que en la separación entre Hamlet y Ofelia se produjo un desfallecimiento en la estructura imaginaria del fantasma; con la muerte de Ofelia y la función del duelo que comienza a desplegarse a partir de allí, se produce una recomposición del fantasma. Se podría interrogar aquí si cada experiencia de muerte socava profundamente la estructura fantasmática del deudo, produciendo un desfallecimiento de la misma, siendo la función de la operación del duelo el volver a reconstruir ese fantasma, instaurando una nueva relación con el objeto causa del deseo. Esto que Lacan sitúa al interpretar la tragedia, se constituye como un elemento inédito para repensar la clínica del duelo.

De lo antedicho, se desprenden dos fórmulas consideradas por Allouch (1997/2011): “el duelo compone el fantasma (...) el duelo regula el nivel del deseo” (p. 285). Esto se relaciona con el devenir imposible del objeto de deseo a nivel estructural, es decir, “el objeto del deseo se atiene al lugar de esa imposibilidad; se aloja en esa imposibilidad. (...) Por ella y solamente por ella, el objeto ocupa su lugar en el fantasma, se vuelve objeto en el deseo” (p. 287). Esta pérdida radical del objeto del deseo sostenida justamente en que es un objeto sin correspondencia alguna, remite de manera directa a la experiencia del duelo como privación del objeto y como apertura de un agujero en lo real. “(...) tal imposibilidad funciona topológicamente como un lugar, un lugar donde el sujeto puede volcar toda clase de cosas, y especialmente las imágenes y los significantes puestos en juego en el trabajo del duelo” (pp. 289-290). No obstante, nada de eso que pueda ser vertido allí, incluso el propio enlutado, logrará colmarlo.

El agujero en lo real considerado como una metáfora que representa lo que sucede frente al acontecimiento de la muerte, habilita la siguiente conclusión realizada por Allouch (1997/2011): “existe un duelo esencial, implicado en el deseo mismo, convocado desde el momento en que un sujeto desea un objeto que, como real objeto del deseo, no puede ser sino un objeto imposible” (p. 381).

Unos años después, en su seminario sobre *La transferencia*, Lacan (1960-1961/2013b) realiza algunas consideraciones destacables en torno al duelo, la melancolía y el objeto. Siguiendo la línea del fantasma, en tanto supone la relación del sujeto (barrado) con el objeto, plantea que de lo que se trata es de cierto sadismo en el duelo, consistente en interrogar al objeto hasta las últimas consecuencias, interrogarlo en la profundidad de su ser como objeto, “solicitado para que se muestre en lo que tiene de más oculto para rellenar esta forma vacía y como tal fascinante” (p. 433). ¿Hasta dónde se soporta esta pregunta? ¿Hasta dónde conducir esta interrogación sin llegar al límite de la destrucción del objeto? ¿Existirá posibilidad de no destrucción? “Lacan convertirá al sadismo en el eje mismo del

cuestionamiento del objeto como tal, es decir, de la relación de objeto” (Allouch, 1997/2011, p. 206).

A partir de dichas elucidaciones, establece un punto de confluencia entre duelo y melancolía al hablar del remordimiento hacia el objeto perdido, “desencadenado por un desenlace que es del orden del suicidio del objeto” (Lacan, 1960-1961/2013b, p. 439); es decir, el objeto que estaba colocado en el campo del deseo ha desaparecido, se escabulló hasta el punto de llegar a su destrucción, por lo cual, “entonces no valía la pena haber tenido con él tantos miramientos, no valía la pena desviarme por él de mi verdadero deseo” (p. 439). Es así como se despliegan las articulaciones entre el Ideal del Yo y el objeto -ahora perdido-; de allí se desprenden dos grandes vías: por un lado, aquella que entiende que el duelo supone una desidealización del objeto, basada en la caída de todos los ideales que sostenían la relación del sujeto con él, y por el otro lado, una vía que establece que la caída de la idealización del objeto refiere a tocar un cierto punto de la particularidad de ese sujeto y de su alteridad.

En su seminario sobre *La angustia*, Lacan (1962-1963/2011) realiza una apreciación de suma relevancia para introducir la temática del duelo nuevamente y la relación del sujeto con el objeto perdido; no obstante, aquí ya se introduce el *objeto a* como objeto causa del deseo. Considera que no es suficiente la definición freudiana que plantea que el duelo supone la identificación con el objeto perdido, frente a lo cual dice:

Sólo estamos de duelo por alguien de quien podemos decirnos *Yo era su falta*. Estamos de duelo por personas a quienes hemos tratado bien o mal y respecto a quienes no sabíamos que cumplíamos la función de estar en el lugar de su falta. (...) la función que desempeñábamos de ser su falta ahora creemos poder traducirla como que hemos estado en falta con esa persona. (p. 155)

No hay que olvidar que Lacan (1958-1959/2014) ya había colocado al duelo del lado de la privación al plantear que supone una pérdida en lo real de un objeto simbólico. Posteriormente, aclara que mientras la falta solamente se produce a nivel de lo simbólico y no existe en lo real, la privación es del orden de lo real y, por tanto, puede ser reducida. Es decir, plantea la reducción en tanto simbolización o articulación de la privación -en lo real- como una operación que no va a suprimir la falta -en lo simbólico- (Lacan, 1962-1963/2011).

Siguiendo a Freud, en el declinamiento del complejo de Edipo es fundamental la pérdida del falo y su consecuente duelo; el sujeto está obligado a hacer su duelo por el falo y será ese duelo un aspecto central en los duelos posteriores. En el marco de la privación, el sujeto, en tanto hablante, ha sido castrado; “el ser en cuestión ha de hacer el duelo por aquello que debe ofrecer en sacrificio, en holocausto, para elevarlo a su función de significante faltante” (Lacan, 1958-1959/2014, p. 386). De este modo, el objeto del deseo no puede ser constituido en la estructura del fantasma si no es a partir de la operación de privación del falo,

su sacrificio, su duelo; será por ello que, tras cada muerte, tras cada pérdida, el fantasma se trastoque, deba reconfigurarse, reorganizarse y volver a situarse a partir de la operación de duelo. Será necesario aquí poner a jugar la noción de *sacrificio* que se vuelve fundamental al momento de pensar en las experiencias de duelo; ¿qué es preciso sacrificar tras la muerte del objeto? ¿De qué se trata ese *holocausto* del que Lacan habla y que el sujeto debe producir? Se entrama la idea de que el duelo debe crear algo del orden de la abnegación y de la ofrenda; ¿el sujeto debe ofrecerle algo al muerto para que muera?

Al articular el duelo y la angustia, Lacan habla de la función del duelo y remite nuevamente a Hamlet al decir que la ausencia de duelo en su madre fue lo que produjo en el héroe trágico la disipación total de su deseo, la falta del deseo a partir del hundimiento del Ideal. Como se planteó anteriormente, dicho deseo es restaurado cuando Hamlet visualiza el duelo desgarrado de Laertes por Ofelia. Estas reflexiones lo conducen a establecer un nuevo enunciado en torno a la experiencia del duelo: el trabajo del duelo supone sostener los vínculos con el objeto de manera detallada, y así poder “restaurar el vínculo con el verdadero objeto de la relación, el objeto enmascarado, el objeto a –al que, a continuación, se le podrá dar un sustituto, que no tendrá mayor alcance (...) que aquel que ocupó primero su lugar” (Lacan, 1962-1963/2011, p. 362). A partir de allí, ubica como elemento central la distinción del objeto a del i(a), lo cual permite situar los lazos del sujeto, no con el objeto, sino con los aspectos narcisistas de ese amor en su dimensión idealizada.

Al observar que Lacan se desliza hacia el territorio del duelo como elemento constitutivo de la existencia de todo sujeto, Bercovich (2010) desarrolla la transformación del objeto que se produce desde el seminario de 1958-1959 hacia el seminario de 1962-1963. Allí, el objeto pasa de ser considerado un pedazo de carne sacrificado (pagar con el cuerpo la pérdida acontecida) a ser el objeto a. De este modo, en el duelo es preciso una pérdida suplementaria, además de la ya mencionada renuncia al falo.

### **3.1.3.2. La Trama Simbólica y los Rituales Funerarios.**

En su desarrollo teórico, Lacan (1958-1959/2014) vincula el duelo con la puesta en juego del entramado simbólico, tanto del sujeto en su singularidad como del colectivo social. Refiere que el sujeto que se enfrenta con una experiencia de duelo “se abisma en el vértigo del dolor y se encuentra en cierta relación con el objeto desaparecido” (p. 371), la cual implicará, tal como él mismo define allí, un agujero en lo real. Es decir, cuando el objeto se torna inexistente, cuando se produce su radical y verdadera pérdida, la operación que se configura supone un agujero en la existencia. Desde allí, se desencadena, siguiendo los lineamientos freudianos, el *trabajo de duelo*, que consiste en la puesta en juego del sistema significante a partir de la efectuación de ritos funerarios. Al respecto, el autor establece:

¿A qué están destinados los ritos funerarios? A satisfacer lo que se denomina la memoria del muerto. ¿Y qué son estos ritos sino la intervención total, masiva, desde el infierno hasta el cielo, de todo el juego simbólico? (...) Esos ritos funerarios poseen un carácter macrocósmico, ya que nada puede colmar de significantes el agujero en lo real, a no ser la totalidad del significante. El trabajo del duelo se consume en el nivel del *lógos* -digo esto por no decir *en el nivel del grupo* ni *en el de la comunidad*, por más que el grupo y la comunidad, en cuanto que culturalmente organizados, sean por supuesto sus soportes. El trabajo del duelo se presenta ante todo como una satisfacción dada al desorden que se produce en virtud de la insuficiencia de todos los elementos significantes para afrontar el agujero creado en la existencia. Hay una absoluta puesta en juego de todo el sistema significativo en torno al menor de los duelos. (p. 372)

Esta extensa cita muestra a las claras los aspectos centrales de la concepción que Lacan circunscribe para pensar las experiencias de duelo. El significante como elemento clave será puesto a andar tras la pérdida del objeto y, de manera masiva, requerirá de lo comunitario, de la intervención de los otros del grupo social, para construir el soporte a dicho agujero creado en la existencia del duelante.

La ausencia de los rituales dedicados a satisfacer la memoria del muerto, convocarán fenómenos de “la posesión, los fantasmas [*fantômes*] y las larvas” (Lacan, 1958-1959/2014, p. 372). Por eso, en la historia de Hamlet, frente a rituales interrumpidos, clandestinos, irrealizados o abreviados, se producen desencadenamientos trágicos, al no existir la mediación necesaria respecto al abismo simbólico provocado por la muerte.

### **3.1.3.3. La Locura Duelada o el Duelo en Relación a la Psicosis.**

Es relevante hacer una digresión aquí para considerar lo que Lacan plantea sobre el duelo y la psicosis como experiencias emparentadas y con elementos en común. En ambos casos, considera que la operación que se configura es la *Verwerfung*, lo que se ha traducido como *forclusión*. Mientras que en la psicosis, la forclusión está dada en lo simbólico y, por lo tanto, eso que es rechazado en ese registro retorna en lo real; en el duelo, la forclusión está alojada en lo real provocando allí un agujero y requiriendo la convocación de lo simbólico y lo imaginario para intentar cubrirlo.

Sucedo que la pérdida que produce el agujero proyecta, de ese modo, el significante faltante, es decir, ese significante que falta en el Otro, que lo vuelve impotente y entonces lo barra. Lacan (1958-1959/2014) dirá que solamente se puede pagar la ausencia de ese significante con la carne y con la sangre, siendo que dicho significante no es más que el falo bajo el velo.

En su comparación del duelo con la psicosis, establece que en ambas experiencias se produce una intensa intervención de lo imaginario, convocado en el abismo del agujero producto de la *Verwerfung*. Asimismo, al hablar del duelo por el falo en el momento del sepultamiento del complejo de Edipo, Lacan (1958-1959/2014) volverá a referirse a la similitud existente entre ambas experiencias: “el sujeto no puede responder a ese duelo más que con su textura imaginaria” (p. 383).

Cabe señalar los planteos de Bercovich (2010) sobre el duelo y la psicosis:

Ante la pérdida o la muerte de un ser querido, esto es, de aquello que hacía de soporte de nuestra existencia, el sujeto se torna otro, hay un extrañamiento respecto de él mismo, experiencia que linda también con el fenómeno de lo ominoso: el sujeto ya no se reconoce en lo que antes se reconocía. La realidad que lo sostenía se desvanece, pues la realidad misma ha cobrado otro estatuto. Un sin sentido tiñe el mundo, asistimos a una suerte de alocamiento temporario. (párr. 35)

Parece que un duelo necesita enloquecer para poder efectuarse; alienarse, salirse de los parámetros que se han considerado normales desde los discursos *psi*, manifestando fenómenos enloquecedores que permitan llevar la pérdida hasta un cierto límite en donde el sujeto se enfrente a una elección entre la vida y la muerte. Al igual que la experiencia analítica, una experiencia de duelo abre camino hacia parajes locos, delirantes, alienantes. El tránsito por ella permite al sujeto duelante arreglarse de mejor manera con su locura y la de los otros, con la muerte del otro y la suya propia, pacificar en cierto modo los múltiples afectos producidos por la pérdida.

Allouch (1997/2011) lee a Lacan y considera central situar al duelo como *parapsicosis*, destacando los fenómenos vinculados a la locura que ocurren en aquel que está de duelo. Por ejemplo, menciona experiencias alucinatorias de reencuentro con el muerto; las sensaciones ocurridas a nivel de la imagen del cuerpo del deudo; los aspectos simbólicos y los rituales que deben ser convocados para llenar ese agujero en lo real que se ha abierto. Lo imaginario y lo simbólico son llamados a gritos para concurrir a la escena del agujero, para rescatar al sobreviviente de su propia muerte; pero ese tránsito no está exento de locura.

Este aspecto de locura duelada puede ser uno de los elementos a considerar en las escrituras producidas a partir de una pérdida, en donde fragmentos de esa muerte se regocijan en las letras, corriendo el riesgo de producir una prisión para el escribiente. ¿Escribir o dejar morir? ¿Vivir o despojar las letras del sufrimiento? ¿La literatura de la pérdida puede dar cuenta de este fenómeno de enloquecimiento que se produce al transitar por un duelo?

Será frente a ese agujero en lo real producido por la muerte del objeto, que se abran dos vías de respuesta: por un lado, ese pulular imaginario, y por el otro, la totalidad del aparato simbólico poniéndose a funcionar a partir de los rituales. Un bullicio de imágenes y de significantes que borbotan en los albores de ese agujero; una estructura que comienza a

operar a partir de esa herida fulgurante provocada a nivel de la subjetividad del doliente. Las escrituras del duelo habilitan a interrogar la puesta en juego de lo simbólico, a la vez que parecen descuidar la estructura imaginaria; ¿cuáles son las imágenes de la escritura y cómo se entroncan con los aspectos simbólicos? ¿Cómo articular aquí estos registros?

#### **3.1.3.4. La Subjetivación del Duelo.**

Cuando se explicitan los planteos de Lacan en torno al duelo se menciona la función subjetivante del mismo. Para explicar ello, es importante considerar que Allouch (1997/2011) sitúa una diferencia fundamental entre las teorías freudiana y lacaniana: mientras que en Freud la operación del duelo es planteada como exacta, en Lacan el duelo está sostenido en una dimensión de “disparidad básica entre la situación anterior y la posterior al duelo” (p. 205). En tanto Lacan está estableciendo un rol preponderante a la repetición entendida en el sentido kierkegaardiano, en donde nunca se trata de repetición de lo mismo ya que algo se escapa en el hecho de que la cuenta, cuenta. Por consiguiente, no hay objeto sustituto; se plasma la imposibilidad radical del reemplazo del objeto muerto. “(...) por sostenido que sea el esfuerzo por hacer de un nuevo objeto un objeto de sustitución, quedará el hecho mismo de la sustitución como diferencia ineliminable: la segunda vez nunca será la primera” (p. 205).

A partir de tales consideraciones y en tanto imposibilidad absoluta de una operación exacta que arroje como resultado la sustitución de un objeto por otro, el duelo empieza a ser considerado como una experiencia creadora de algo novedoso e incluso de una posición subjetiva que hasta el momento no había sido concretada. A partir de un “trastorno en la relación de objeto” (Allouch, 1997/2011, p. 205) se produce una nueva figuración subjetiva y una perturbación a nivel objetal con efectos ineludibles en la subjetividad del dueloante. Para el autor, no habrá subjetivación del duelo si la pérdida ocasionada por la muerte no se suplementa con otra pérdida, es decir, con el sacrificio del pequeño trozo de sí erotizado que será clave en su teorización. Ese elemento de sacrificio posibilitará la subjetivación permitiendo que el muerto pase de ser un desaparecido a cobrar el estatuto de inexistente.

Por otra parte, cabe retomar el planteo de la psicoanalista argentina Elmiger (2016) en relación a la función subjetivante del duelo en los planteos lacanianos. La autora propone que, aunque la experiencia de duelo confronta al sujeto a la insuficiencia significativa, es más propicio utilizar aquellos significantes móviles de *subjetivación* y *desubjetivación* que habilitan otro terreno de reflexiones que las nociones de *normalidad* y *anormalidad* no lo permiten. “Es posible proponer la subjetivación como el reencadenamiento al significante luego de la irrupción traumática de la muerte. (...) no todo puede entrar en las redes del significante, quedará un resto que no se dejará absorber por la lengua” (p. 12). De esta manera, el horror del trauma y de la muerte, el desequilibrio provocado por la catástrofe a nivel subjetivo debe transitarse por el sistema de la lengua. Esto se realiza “por medio de la palabra, de las quejas,

de la demanda, de los relatos pormenorizados, de la fetichización de objetos pertenecientes al muerto y hasta de alucinaciones” (p. 58); se trata de un proceso que conlleva la instauración de un lazo con el muerto junto con una requerida separación, es decir, una doble cara que interjuega para contornear algo de ese resto imposible de soslayar. Situando los efectos de ese resto, la operación subjetivante del duelo es planteada por la autora como una operación inexacta, que dejará sus huellas en la subjetividad del deudo pero que, a la vez, permitirá colocar un cierto límite al desborde provocado por la muerte.

Tras realizar dichas conceptualizaciones, la autora señala la existencia de duelos subjetivados y duelos desubjetivados. Los primeros son aquellos que se han podido efectuar inscribiendo los significantes en el lugar del Otro y reestructurando el fantasma, es decir, se otorga cierta significación al acto de pérdida. En cambio, los segundos suponen un colapso fantasmático en donde priman las pesadillas, las alucinaciones, los acting out y pasajes al acto, las ideas delirantes, entre otros fenómenos que dan cuenta del desgarramiento subjetivo ocasionado por la pérdida. En este último caso, se trata de un duelo que no ha podido declinar, tal vez que se ha eternizado en el tiempo y no concluye; de este modo, no existe subjetivación.

A partir de tales planteos de la psicoanalista argentina, surge la siguiente pregunta: ¿qué diferencia puede situarse entre el duelo normal y el duelo subjetivado? Asimismo, ¿existe una diferencia entre el duelo patológico y el duelo desubjetivado? ¿No se trata de modos diferentes de nominar una misma experiencia? En este sentido, hablar de duelo subjetivado o desubjetivado, ¿no implica recaer en el paradigma de la patologización?

#### **3.1.4. Jean Allouch**

Interesan los planteos de Allouch sobre el duelo, no solo por su aporte teórico y clínico, sino también porque plasman dos aspectos que son centrales para el problema que se está investigando aquí. En primer lugar, tal como plantea Trujillo Pavia (2003), el libro *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca* determina claramente que la pérdida se transforma en escritura ya que el duelo del autor por la muerte de su hija se escribe como experiencia erótica; un libro que puede tomarse entonces como una escritura de duelo. En segundo lugar, se destaca que en esta obra, tras realizar un recorrido por los planteos de Freud y luego de Lacan, Allouch opta por recurrir a la literatura (en este caso, de la mano del escritor japonés Kenzaburō Ōe) para terminar de establecer su postura al respecto del duelo. Por consiguiente, se observa aquí un entrelazamiento entre erótica, muerte, escritura, duelo y literatura.

### 3.1.4.1. Objeciones a la Teoría Freudiana.

Gran parte del trabajo allouchiano consiste en una exhaustiva crítica a la versión freudiana del duelo, la cual es considerada caduca e insatisfactoria. El autor establece sus interrogantes a partir de observar que el discurso psicológico e incluso psicoanalítico tiende a lo médico, hacia lo prescriptivo y normativo, lo cual determina las condiciones que deben cumplirse para efectuar un duelo. Asimismo, afirma que en sus indagaciones clínicas constató la presencia de duelos donde se afirmaba rotundamente que éstos estaban ausentes:

(...) había un duelo incluso allí donde se decía que no lo había, y se lamentaba que no hubiese duelo cuando se lo estaba aguardando. Y a veces se llegaba incluso hasta esforzarse en hacer que hicieran su duelo (pero tal como se lo concebía) aquellos mismos que lo hacían (aunque a su manera). (Allouch, 1997/2011, p. 18)

Se conforma una trama discursiva que le pide al sujeto que realice su duelo según parámetros considerados, desconociendo las pérdidas que se transitan por otras vías: las de la neurosis, las de la locura, ¿las de la escritura? ¿Qué sucede cuando la misma locura es el duelo? No se trata de que la patología es la ausencia de duelo, sino que la patología en sí misma es el duelo, plantea Allouch (1997/2011).

Tras estos primeros esbozos, Allouch (1997/2011) dirá que Freud intentó esclarecer el duelo a partir de la melancolía, en su canónica obra metapsicológica que, a la vez, instaura una serie de paradojas. Entre ellas, señala una gran oscuridad en las tesis y los conceptos propuestos, lo que generó malentendidos e interpretaciones disímiles que tuvieron gran influencia en la era posfreudiana. Por tal motivo, a continuación, se despliega un esbozo de las principales críticas y los consecuentes reparos establecidos en torno a la teoría freudiana del duelo. El objetivo es establecer de qué modo esta versión tan arraigada en el psicoanálisis, por ser la primera y fundamental, influye al momento de considerar el territorio de la escritura y las funciones que lo escrito puede cumplir en el tránsito de una experiencia de duelo.

a. ***Clínica psiquiátrica del duelo y no psicoanalítica***: Tomando la entidad psicopatológica de la melancolía y sus características clínicas, Freud produce una profunda comparación con el modelo paradigmático de duelo, sostenido en normativas sobre lo que debe o no suceder para ingresar al terreno de la enfermedad. No obstante haberse desarrollado así, este estudio se constituyó en una versión tabú con la cual ningún psicoanalista discutió a posteriori. La principal consecuencia fue la formación de un discurso clínico de referencia en torno a la temática del duelo que, según Allouch (1997/2011), se acerca más a un discurso psiquiátrico que psicoanalítico. Explica que Freud no basó sus indagaciones en la particularidad del caso, sino que se apuntaló en el cuadro -comparativo-. La unidad básica ya no es un caso, sino una serie de ellos que conforman un cuadro clínico y así lo componen, descuidando la dimensión singular. El cuadro “se compone de una serie de rasgos que no son síntomas en el sentido psicoanalítico del término (en palabras de Lacan:

como insistencia en lo real de un significante no simbolizado)” (p. 64). Freud constituye el cuadro de la melancolía a partir de una serie de rasgos clínicos que ha observado en sus pacientes, para luego decir que el duelo comparte gran parte de dichos factores y solamente se diferencia en lo que denomina la perturbación del sentimiento de sí propia del melancólico. En esta generalización, parece perderse lo que define a la clínica psicoanalítica como tal que es la especificidad y lo singular del caso.

Por ende, Allouch (1997/2011) concluye que la clínica en la cual se basa *Duelo y melancolía* no es de corte psicoanalítica, por lo cual, “la versión del duelo que está propuesta de contrabando en ese texto no puede pretenderse equivalente a lo que sin embargo podía, si no exigirse, al menos considerarse: una analítica del duelo” (p. 67). Teorizaciones basadas en una clínica médica, psiquiátrica, sostenidas en base a un cuadro clínico, confluyen en un discurso normativo que incluye modelos paradigmáticos e ideales de transitar las pérdidas.

b. **Trabajo de duelo:** Tal como se observó anteriormente, en *Duelo y melancolía* Freud considera que el duelo se efectúa a partir de la realización de lo que denomina *trabajo*. Según Allouch (1997/2011), este concepto supone un deslizamiento hacia lo normativo y prescriptivo, instaurando una cierta legalidad alrededor de cada pérdida. No obstante, también plantea al respecto que se trata de un concepto que fue retomado y resignificado por los discípulos de Freud; por ejemplo, Sándor Ferenczi vinculó el llamado *trabajo de duelo* con la noción de *abreacción*, lo que habilita interrogarse sobre el vínculo entre duelo y trauma. ¿Los mecanismos del duelo son los mismos utilizados frente a un trauma? ¿El duelo puede ser pensado en sí mismo como trauma? Allouch entiende que si Freud hubiera pensado el duelo como trauma, como hicieron algunos de sus seguidores, podría haber situado de otro modo el asunto de la temporalidad (*après coup*) y del erotismo (duelo en relación a la libido de objeto y no a la libido narcisista).

c. **Sustitución del objeto perdido:** Tras las elucidaciones freudianas en torno a la realidad que le muestra al supérstite que el muerto ha dejado de existir, se efectúa el trabajo de duelo y luego, la libido queda disponible para desplazarse hacia otro objeto que se transformará en objeto sustituto de aquel que se ha perdido. Entonces, el objeto muerto persistirá existiendo en el psiquismo del deudo hasta que otro venga a ocupar ese lugar. Según Allouch (1997/2011), con esta teoría, Freud descuida absolutamente cómo el muerto se haya vinculado con su propia muerte y, en definitiva, también con su vida. Por ejemplo, no toma en consideración sus obras y sus realizaciones en vida, así como tampoco los aspectos pendientes o no ejecutados. Todos estos elementos descuidados edifican una versión del duelo muy particular y redundan en la idea, muy cuestionada y polémica a la vez, de que el objeto debe sustituirse; en tanto esto no ocurra, entonces el duelo no llega a su fin. Allouch cataloga esta tesis como “delirio de reemplazo” (p. 128).

Es importante señalar que la idea de un más allá psíquico donde el objeto muerto continúa existiendo es planteada por Freud para diferenciar la normalidad de la patología en el duelo. Es decir, “lo psíquico (...) como el lugar donde el objeto puede no estar perdido, donde incluso continúa “existiendo”, y existiendo por un tiempo en el duelo normal, o indefinidamente en el duelo patológico” (Allouch, 1997/2011, p. 143). El objeto muerto permanece en lo psíquico hasta ser sustituido por otro. En ese proceso, se produce una reserva de libido; entre la desinvertidura libidinal y la nueva investidura que deberá producirse para ponerle un punto final al duelo y considerarlo como proceso ya efectuado. Esta es una conceptualización que coloca al enlutado de cara con la esperanza de la recuperación de algo de lo perdido. Dicha delirante tesis del reemplazo del objeto es considerada por Allouch como:

(...) la más estafalaria que se haya propuesto nunca a ese respecto; es el colmo de la versión romántica del duelo, porque a pesar de la muerte, más allá de la muerte y por lo tanto en la muerte, les promete a todos la felicidad de un nuevo encuentro con su objeto, no en la vaguedad de alguna especie de lugar extra-terrestre más o menos espiritualizado, ¡sino en lo más concreto de la satisfacción pulsional carnal! (p. 144)

En última instancia, Allouch (1997/2011) entiende que es una tesis delirante porque el objeto no está sostenido en base a la reminiscencia o al recuerdo, sino que aquí cobra un lugar fundamental la repetición; “lo que cuenta en la repetición es justamente la cuenta, la imposibilidad para la segunda vez de ser la primera -aun cuando se la pretenda en todo idéntica a la primera” (p. 163). Será la propia lógica de la repetición, la imposibilidad de contar en sí misma la cuenta en su estatuto idéntico, lo que determine la consecuente imposibilidad de la sustitución del objeto. Esto muestra, entonces, el carácter único, irremplazable e inigualable de cada objeto.

d. **Prueba de realidad:** Una de las críticas principales que despliega Allouch en torno a la versión freudiana del duelo tiene que ver con la noción de prueba, examen o mandato de la realidad que se torna central para Freud. Se recuerda que éste planteaba que es la realidad la que tiene la tarea de mostrarle al enlutado que su objeto ya no existe más y que ha sido perdido. A partir de allí, acatando lo que la realidad indica, se despliega el trabajo de duelo. No obstante, Allouch realiza una serie de interrogantes sobre la cuestión de la inexistencia del objeto en la realidad y cuestiona que ésta esté tan claramente determinada como plantea Freud; por ejemplo, ¿cómo se explicaría entonces la psicosis alucinatoria de deseo? ¿De qué modo se plantea la retención del objeto perdido alucinatoriamente si la realidad muestra que el objeto no existe? ¿De qué objeto se trata, entonces?

A partir de allí, establece una noción que amerita ser retomada: el muerto es un desaparecido, “un desaparecido, por definición, es algo que puede reaparecer, y reaparecer en cualquier lugar, en cualquier momento, en la próxima esquina” (Allouch, 1997/2011, p. 71). El estatuto de muerto como desaparecido es radicalmente diferente a la idea de objeto

inexistente, por lo cual, no hay prueba de realidad para quien está de duelo, sino que existe una “zona de la experiencia subjetiva donde justamente no es posible probar la muerte de aquel que se ha perdido. La verdadera prueba de la realidad, (...) es cuando nos damos cuenta de que no permite ninguna prueba” (p. 72). Sucede que para Freud la realidad tiene el mismo estatuto que la verdad. En las experiencias de duelo tras la muerte del ser amado, la realidad es justamente aquello que se pone a prueba, que debe soportar las preguntas del superviviente e incluso el desvanecimiento que éste puede ocasionar sobre ella. Es decir, “el duelo se puede clasificar como una de las experiencias posibles de la pérdida de la realidad. O dicho de otro modo: en la experiencia del duelo, la realidad ya no le sirve de pantalla a algo real” (p. 74).

Tales cuestionamientos que Allouch desarrolla en torno a la prueba de realidad freudiana, concluyen en una nueva observación significativa. El enlutado, más que ofrecer resistencia frente a la realidad, desarrolla un fenómeno denominado en alemán *Sträuben*, que puede traducirse como *erizamiento* o *resistencia*, pero también *sublevación*. Se vislumbra aquí que hay una sublevación en el duelo que, de ninguna manera, puede reducirse a la percepción de una realidad; no se trata solamente de una resistencia o renuencia a aceptar el mandato dictaminado por la muerte. Hay un acto de sublevación que escapa a la percepción de una realidad dada y que supone un acto, un acontecimiento, un darse cuenta que el objeto amado ha muerto y ha pasado a la categoría de desaparecido y no de inexistente; un objeto que está ausente, perdido, pero que puede regresar con nuevas figuraciones. En este acto de sublevación, se ponen en juego los avatares subjetivos del deseo. Surgen así algunos interrogantes: ¿será la escritura un acto de sublevación? ¿Un modo de resistirse a la muerte del ser amado? ¿Escribir un duelo será una forma de sublevarse frente a la pérdida? ¿Se buscará así mantener vivo al muerto?

Por otro lado, es importante considerar lo que Allouch (1997/2011) plantea, retomando a Lacan, acerca de la realidad en su estatuto de reflejo, a partir de la intervención del registro imaginario. Dice que, con ello, “la noción de una prueba de realidad está más que socavada; no pertenece a la naturaleza del reflejo destruirse a sí mismo como reflejo. Toda la cuestión del duelo según Freud entonces deberá reconsiderarse a consecuencia de SIR” (p. 113). En tanto desfallece la realidad en sí misma asociada a cierta materialidad, es decir, en tanto la realidad está atravesada por escenas imaginarias, el trabajo de duelo freudiano decae como tal. Ya no tiene sentido plantear que el duelo como proceso se desencadena en tanto el deudo acata los dictámenes de la realidad, como si ésta fuera algo externo y por fuera de él mismo.

e. **Lo público en el duelo:** Allouch (1997/2011), siguiendo los planteos del antropólogo Geoffrey Gorer, considera que en la teoría freudiana no existe ninguna referencia a los rituales funerarios acaecidos tras la muerte así como tampoco aparecen referencias vinculadas con lo social o con las personas allegadas al deudo, de modo que se construye la figura de un

solitario sujeto en duelo. “La función del público se ha convertido en prohibir toda manifestación pública del duelo” (p. 139) y así, el enlutado debe arreglárselas a solas con el muerto, no hay una función tercera que intervenga.

f. **Versión romántica del duelo:** Siguiendo los planteos de Philippe Ariès, Allouch (1997/2011) retoma la noción de *muerte ajena* y *muerte invertida*, entendiendo que es lo que pregona Freud con su teoría. Se trata de un modelo de muerte en donde el foco deja de estar colocado en la muerte propia para ubicarse en la muerte del otro; desde una concepción romantizada de la pérdida, “lejos de ponerle término, eterniza el amor, la que es unión y no separación, donde el sujeto, bajo el influjo del sentimiento hacia el otro, manifiesta una radical intolerancia ante su muerte” (p. 56).

Asimismo, se identifican tres rasgos en común entre el duelo desde el punto de vista del Romanticismo y el duelo en su versión freudiana. El primero de ellos se vincula con la muerte del otro, el acento colocado en el *tú*, desconociendo en absoluto la idea de la muerte propia. En segundo lugar, se encuentra la familiarización en torno a esta experiencia, desvaneciéndose así la dimensión comunitaria. Finalmente, surge la disociación entre muerte y mal, en donde se produce “el fin de la creencia en el infierno, el fin del infierno como algo temido” (Allouch, 1997/2011, p. 141). La muerte que era fuertemente vinculada con la idea de separación, ahora se sitúa desde el lugar de comunión y reencuentro; en el caso de la versión freudiana, esta idea se plasma en la teoría del reemplazo del objeto y la esperanza en reencontrar algo de lo perdido en el objeto sustituto.

g. **Ausencia de historia en “Duelo y melancolía”:** Se plantea que no existe en Freud un estudio sistematizado y exhaustivo de las variaciones del duelo y las consideraciones de la muerte a lo largo de la historia occidental, lo cual produce una visión sesgada del fenómeno. En tal sentido, es una versión que desconoce lo que Ariès entiende como la exclusión de la muerte en la sociedad, es decir, *muerte salvaje*, *muerte excluida* o *muerte invertida*. Las características centrales de este proceso son: inexistencia de la muerte a nivel grupal y comunitario; el enlutado es considerado un enfermo por lo cual su sufrimiento es condenado a ser escondido; la muerte deja de ser subjetivable, se producen fenómenos como el de la medicalización de la muerte para que el sujeto desconozca que está muriendo, por ejemplo, ya que la muerte es considerada sucia y produce pudor; la ausencia de duelo en sí mismo, en tanto el deudo no puede expresar su luto y debe arrojarse a la soledad.

Allouch (1997/2011) se interroga cómo es posible que la versión freudiana del duelo haya desconocido este proceso de exclusión de la muerte que, no cabe dudas, determina las formas de duelar a los muertos. ““Duelo y melancolía” es pues un texto escrito precisamente en el mismo momento en que la muerte social ya no tiene lugar y el duelo empieza a verse socialmente afectado por una prohibición” (p. 152). Frente a esta ausencia de duelo y de

muerte a nivel social, parece que Freud responde brindándole al deudo la posibilidad e incluso la obligación de un duelo psíquico sostenido en un trabajo por realizar.

### 3.1.4.2. Hacer de la Experiencia de Duelo una Erótica.

Allouch (1997/2011) plantea la importancia de problematizar cada caso como un duelo, manteniendo constantemente la pregunta sobre qué es un duelo, sobre si existe un solo duelo o varios. Es decir, a partir de la clínica psicoanalítica del caso, sostenida en la singularidad, la interrogación en torno al duelo debe mantenerse abierta, sin respuesta. Será la pregunta en sí misma la que opere como eje para poner a producir otros saberes. "(...) poner en juego un no-saber, más precisamente un "saber -en el sentido de "saber hacer"- que no sabe" (p. 171); tal como Freud planteó en relación a su trabajo con la histeria, pero ahora en orientación hacia la clínica del duelo y la pérdida.

Siguiendo los planteos de Kenzaburō Ōe, Allouch (1997/2011) entiende que el acto de duelo consiste en un gratuito sacrificio, basado en una pérdida suplementaria a la pérdida ocasionada por la muerte. Es decir, una pérdida que debe ser suplementada con otra pérdida más, en este caso, de lo que el autor denomina *pequeño trozo de sí*.

Éste es el objeto propiamente dicho de ese sacrificio de duelo, ese pequeño trozo ni de ti ni de mí, de sí; y por consiguiente, de ti y de mí pero en tanto que tú y yo siguen siendo, en sí, indistintos. (p. 10)

Este acto de sacrificio supondrá el final de la experiencia, "porque un duelo, como un psicoanálisis, en esencia, tiene un final" (Allouch, 1997/2011, p. 10). La muerte no le otorga nada al deudo, éste no recibe nada de su muerto, más que su pérdida y su ausencia que encima debe complementar con un acto de sacrificio. Dicho objeto a sacrificar no debe ser menoscabado, ya que se trata de un objeto valioso, con estatuto de tesoro, de bienpreciado, sostenido a partir de tramas deseantes. Un pequeño trozo de sí que, según se plantea en el texto, posee el estatuto transicional winnicottiano, al menos hasta que se le ceda completamente al muerto en el acto de sacrificio. Con tal acto, el duelo se cierra y el objeto pasa a pertenecer al muerto. Se trata de un trozo del doliente, del deudo que ha sobrevivido a la muerte, pero también se trata de un fragmento del muerto y de la muerte; su estatuto permanece flotante, incierto, hasta que el duelo sea efectuado y acabe.

Sucede que este pequeño objeto dado en sacrificio, en holocausto, se encuentra erotizado, incluso falicizado; es decir, es un trozo investido libidinalmente que tiene valor para los implicados en la escena, que importa, ya que es allí en donde el deseo está comprometido. Se pone en juego en esta experiencia toda la dialéctica del objeto *agalma* en cuestión, disputado por un *erastés* (deseante) y un *eromenós* (deseado).

Aquel a quien alguien más fuerte le ha quitado el objeto (elevado a la función de objeto deseable, de *agalma*, por ese mismo robo), aquel que entonces es violentamente

transformado en deseante, en *erastés*, cuando se paseaba tranquilamente como portador del objeto maravilloso, como el *eromenós* que quizás no sabía que era. (Allouch, 1997/2011, p. 12)

El deudo es situado en esta escena en una posición deseante, más allá de su voluntad. Es decir, es forzosamente transformado a partir del arrebatamiento del objeto que murió; era poseedor de ese objeto deseable, quizás sin saberlo, pero éste le fue quitado de modo abrupto, le fue arrebatado de sus manos y, en ese acto vehemente, el sujeto en duelo moviliza su deseo en aras de atrapar a ese objeto que ahora está perdido junto al muerto. "(...) hacer su duelo será suscribir al devenir que se le ha impuesto, y devenir *erastés* implica la realización de un duelo esencial, el duelo del falo" (Allouch, 1997/2011, p. 384).

Hay allí una violencia en el acto que sitúa la violencia que caracteriza a la radicalidad de la muerte y, en efecto, al duelo. Un robo; algo es usurpado al supérstite, la muerte lo priva de su objeto, sale corriendo con él y entonces, "quien está de duelo corre detrás, los brazos tendidos hacia delante, para tratar de atraparlos a ambos, al muerto y al trozo de sí mismo, sin ignorar en absoluto que no tiene ninguna posibilidad de lograrlo" (Allouch, 1997/2011, p. 30). El muerto es el *eromenós* detentador del objeto valioso y deseable, se ha llevado el agalma consigo y el sujeto intenta, sabiendo que se trata de un esfuerzo sin éxito, recuperar lo perdido. Allouch continuará disertando al respecto al decir que este robo suscita la posibilidad de un grito y por ende, identifica cuatro actores principales en la escena: el ladrón -el muerto-, lo robado -el trozo de sí-, el auxilio -tal vez, aquel otro a quien se dirige ese grito desesperado- y la muerte. Esto lo lleva a afirmar la imposibilidad de pensar al duelo en términos duales y, podría decirse, intersubjetivos; no se trata de una cuestión a resolver entre supérstite y muerto. Por otra parte, esto lo conduce a establecer lo que llama "la problemática paranoica en el duelo" (p. 302) en donde el muerto y el deudo pueden entrar en una lógica similar a la del perseguidor-perseguido.

Tras desarrollar tales planteos teóricos, Allouch (1997/2011) describe lo que entiende que es la escritura algebraica del duelo, en donde el objeto perdido es compuesto:  $(1 + a)$ . "El paréntesis cifra la solidaridad, que hemos señalado, según la cual queda excluido perder el 1 sin perder *ipso facto* el *petit a*" (p. 38). Ese 1 representa, de algún modo, el objeto radicalmente perdido, ese objeto imposible que no tiene ninguna correspondencia y, por tanto, no tiene posibilidad de reemplazo o sustitución; junto a él, el pequeño trozo de sí que tampoco tiene equivalente alguno, que solo debe ser sacrificado para que la operación se efectúe. Se trata de un señalamiento de gran relevancia teórica y con grandes repercusiones a nivel clínico ya que, a diferencia de las otras teorías psicoanalíticas sobre el duelo que se abordaron anteriormente, aquí el objeto de duelo no coincide en su totalidad con la persona que ha fallecido; es decir, el muerto no es el objeto de duelo en sí mismo. El objeto en cuestión es un

objeto compuesto por ese *uno* que se murió y por el *a*, falicizado, que la muerte le arrebató al superviviente y que debe ser sacrificado por éste para consumar el acto final.

Asimismo, el objeto de duelo entendido como compuesto, permite vislumbrar una idea que ya Lacan esbozaba: no se está de duelo por cualquier sujeto, no es la muerte de cualquier allegado que inmiscuye al individuo en un estado de duelo. Junto a ello, toma vigor la idea de duelo como acto y no como proceso, como efectuación y no como tramitación o elaboración. “La pérdida es a secas, un rasgo que manifiesta que el sacrificio del falo (que también tiene el nombre de privación) merece ser elevado al estatuto de “gratuito sacrificio de duelo”” (Allouch, 1997/2011, p. 321).

Prosigue diciendo: “Lacan radicaliza la función del duelo: no hay relación de objeto sin duelo no solamente del objeto, sino también de ese suplemento, de esa libra de carne fálica que el sujeto no puede más que sacrificar para tener acceso al objeto” (Allouch, 1997/2011, p. 300). Entonces, la operación de duelo no implica solamente la muerte del objeto sino la pérdida suplementaria que debe ser convocada. “El sujeto habrá perdido entonces no solamente a alguien sino, además, sino, aparte, sino, como suplemento, un pequeño trozo de sí” (p. 300).

Tras recorrer los planteos de Lacan y de Allouch, Bercovich (2010) intenta contestar a la pregunta de por qué el duelo es considerado una erótica, planteando que la pérdida y muerte del objeto requiere que éste sea constituido previamente como tal; en esa constitución se pone en juego eros, una y otra vez. Al perder algo de sí en esta experiencia, el sujeto cuestiona e instaura otros modos de su posición subjetiva, lo cual conlleva figuraciones eróticas que no serán sin consecuencias.

Por tanto, ¿qué significa que el duelo es una experiencia erótica? Y en tal caso, ¿cuáles son los efectos derivados de tal afirmación? ¿Qué repercusiones clínicas conlleva? Allouch (1997/2011) plantea que el duelo se sitúa como una experiencia erótica porque el agujero en lo real abierto a partir de cada caso de duelo convoca al significado fálico velado, lo cual se explica por el estatuto de dicho significante en lo simbólico a nivel estructural. La operación del duelo, entonces, como se planteó anteriormente, supondrá interrogar “de qué manera la convocación del falo abre la posibilidad de su sacrificio y cómo se efectúa ese sacrificio, es decir, el acto que como tal le pone fin al duelo” (p. 293). Resta una pregunta fundamental y que tal vez quede sin respuesta a partir de las teorizaciones aquí plasmadas: “¿acaso la pérdida de un trozo de sí como resto puede ser a su vez una operación sin resto?” (p. 406).

### 3.1.4.3. Puntualizaciones a partir de la Literatura de Kenzaburō Ōe.

El encuentro entre la literatura y el psicoanálisis, entre la escritura literaria y la experiencia clínica, le permite a Allouch realizar algunas puntualizaciones que aquí son de relevancia para terminar de establecer su conceptualización en torno al duelo.

Según Allouch (1997/2011), en la escritura de Ōe queda de manifiesto que existe una cierta equivalencia entre la enfermedad y el duelo; es decir, hay una estrecha relación entre el espíritu de los muertos que acecha a los vivos y causa los padecimientos del alma, por lo cual, la cura del sufrimiento estaría dada por el final del duelo, por su efectuación última. Concomitantemente, tal final está sostenido en el sacrificio gratuito de duelo. Con esta hipótesis de base, ya no se trata de prolongar la delirante teoría freudiana del reemplazo del objeto perdido, sino que el duelo supone un cambio en la relación con dicho objeto.

Por otra parte, la lectura de Ōe determinará en Allouch un cambio radical en torno al paradigma del duelo. Mientras que Freud planteó toda su teorización en torno al duelo a raíz de la muerte del padre, Allouch (1997/2011) corre el foco hacia la muerte del hijo. “El hijo que acaba de morir era por cierto un ser vivo, pero también una promesa; su muerte pone así fin a su vida de hijo pero también a esa promesa” (p. 335). El duelo por el hijo supone todo aquello que no ocurrió, la dimensión del no saber nada sobre la vida que podría haber sido vivida; no hay posibilidad de apelar a un vasto conjunto de recuerdos, se dificulta la identificación con rasgos del objeto perdido. En cambio, el padre deja huellas, recuerdos, rastros mnémicos que serán retomadas por el enlutado al momento de efectuar su duelo. Con esta puntualización de gran relevancia clínica, el autor agrega una consideración a destacar: “no podría haber duelo de una vida incumplida. (...) a cada enlutado le corresponde determinar en qué medida se habrá cumplido la vida de quien acaba de morir” (p. 335).

Por otra parte, estas escrituras literarias le permiten afirmar que cada deudo está habitado por sus muertos y por los objetos que ha perdido; se resignifica así el lugar de los muertos. ¿Dónde están? ¿En qué lugar se alojan? Algunas teorías dirán que se trata de colocarlos en el psiquismo o en el mundo interno; algunas religiones apelarán a un más allá, el cielo o el infierno. ¿Los escritores decidirán alojarlos en sus letras? ¿Intentarán localizar a sus muertos al escribir su duelo? Una materialidad que empieza a delinearse y que podrá ser recuperada, tal vez, eternamente; páginas que pueden ser abiertas posteriormente, letras que pueden ser leídas una y otra vez, ¿será este un lugar para los muertos?

Es de gran relevancia para esta investigación el hecho de que Allouch (1997/2011) recurra a la literatura y la escritura para concluir sus reflexiones. Acerca de Ōe, plantea que “hay una apuesta real de la escritura; en este caso la escritura forma parte del acto de duelo” (p. 351). Un duelo vinculado con el narrador de la novela “*Ajó, el monstruo de las nubes*”; pero también el duelo de Ōe por su hijo gravemente enfermo, junto al duelo de Allouch por la muerte de su hija. Duelos entrelazados que confluyen en la escritura entendida como acto y, a la vez,

como acto público; así, el duelo ya no es concebido como una relación entre el sujeto y el objeto, sino que necesita la mediación de un tercero para finalmente arribar a una cierta transformación subjetiva. El acto de escritura y el acto de publicación se sitúan en este lugar otro, lugar tercero que posibilita la efectuación del duelo a partir de la realización de un sacrificio.

Un “auténtico sacrificio” de duelo, un sacrificio a la vez público y “en relación con la cosa”, tal es la respuesta de Kenzaburō Ōe a la pregunta: *¿cómo sobrevivir a nuestra locura?*, a esa locura que tiene su origen en un duelo, que es un duelo. (Allouch, 1997/2011, p. 376)

Se destaca así la vinculación entre la idea de duelo, sacrificio y público; es decir, todo duelo requiere un público, el sacrificio para ser tal debe ser un acto público, con lo cual mostrará su característica central: ser gratuito y, a la vez, frágil.

### **3.1.5. *Elaboración, Subjetivación, Acto***

Allouch (1997/2011) instala una interrogación que es clave al momento de reflexionar sobre la clínica del duelo y la experiencia de la escritura. Refiere:

Que el duelo sea llevado a su estatuto de acto. El psicoanálisis tiende a reducir el duelo a un trabajo; pero hay un abismo entre trabajo y subjetivación de una pérdida. El acto es capaz de efectuar en el sujeto una pérdida sin compensación alguna, una pérdida a secas. (p. 9)

*Trabajo, subjetivación, acto, efectuación, elaboración*; términos que parecen rondar las experiencias de pérdida intentando circunscribir una interrogante recurrente: finalmente, tras los rodeos teóricos, ¿qué se hace cuando muere un ser amado? ¿Qué se hace o se debería hacer con cada muerto? Una de las vertientes posibles que se abren aquí remiten al cuestionamiento de por qué hay que indicar a modo de receta qué hacer con cada duelo, cómo enfrentar un duelo de manera normativa y prescriptiva. Sin embargo, también es posible rescatar otra vertiente del asunto vinculada con la necesidad intrínseca a la propia experiencia de duelo de hacer algo con ella teniendo en el horizonte una suerte de superación o finalización; tal vez, se trate de una necesidad que remita a lo insoportable de la experiencia y del dolor que ella conlleva, a la necesidad de que termine en algún momento, de poder pasar a otra cosa, distinta, tal vez más tolerable, menos sufriente.

No toda pérdida conlleva un duelo; perder algo, alguien, un objetopreciado, amado u odiado, podría producir una trampa mortal para el sujeto, una pérdida sin duelo. ¿Será el duelo una operación que lo rescate? ¿Un modo de sobrevivir a la pérdida? ¿Qué ocurre si no hay duelo? ¿Qué sucede si, asediado por la congoja de la pérdida, el sujeto queda situado en su perpetuidad? Considerando que cada experiencia de duelo conlleva una invención singular

del sujeto, un modo particular de hacer con la pérdida y transitarla, ¿cuántas versiones del duelo existen?

Tras el recorrido teórico realizado, es posible situar la versión de Freud y de Klein dentro de la lógica del *trabajo* y la *elaboración*. Incluso con su noción de *reparación* que se vuelve central para pensar sobre esta temática, Klein se inscribe en la vía de un proceso que debe tramitarse paso a paso, siguiendo una serie de lineamientos y fases. Algo similar ocurre en Freud quien caracteriza el duelo normal como un modo peculiar de elaborar una pérdida que conlleva ciertos factores que lo diferencian del duelo patológico o la melancolía; en ambos casos y respectivamente, se trata de una elaboración o un intento frustrado de ella. Tales términos dan cuenta de una serie de pasos que, a su vez, implican la dimensión del tiempo.

Por otra parte, con los planteos del psicoanálisis lacaniano y las reversiones que Allouch instauro a partir de su lectura de Lacan, se establece otra vertiente de la clínica del duelo que se asocia a las nociones de *subjetivación* y *acto*, en articulación con la idea de *función*. Es decir, se trata de una función subjetivante del duelo que se lleva a cabo cuando se logra efectuar un acto. Aquí prima la sincronía de la experiencia, algo que no necesariamente ocurre en un proceso prolongado y escalonado de tiempo sino que conlleva el estatuto de acontecimiento, de suceso que irrumpe y que se efectúa de una vez y con efectos imborrables.

A pesar de que parecen perspectivas colocadas cada una en el extremo de una tensión y por tanto excluyentes una de otra, los planteos de Teitelbaum y Fukelman (2017) consideran que en el duelo se trata de dos operaciones que se llevan a cabo de manera entrelazada: el trabajo y la función. "(...) **trabajo** alude a un trabajo metonímico, a un rodeo significativo que permite ir disolviendo los distintos lazos que ataban la libido con el objeto, la **función** alude a un trabajo metafórico, de inscripción de la falta en lo simbólico" (p. 776). Por ello, entienden que existe una paradoja en todo duelo que se vincula con la in-existencia del objeto; es decir, mientras que el *trabajo de duelo* sostiene la ilusión de que existe un objeto que es necesario perder a partir de la desinversión libidinal, la función del duelo se vincula con la falta de objeto, dando cuenta de la no existencia del mismo y sosteniendo la idea de que el objeto que se cree perdido no era más que un velo que recubría el vacío estructural. En tal sentido, el duelo se transforma en una travesía de operaciones múltiples y complejas, que se sintetizan en una transformación subjetiva en el deudo.

## **3.2. La Escritura: Un Concepto Filosófico y Literario**

### **3.2.1. Jacques Derrida**

#### **3.2.1.1. Generalidades Sobre la Escritura y la Archi-Escritura.**

En *La farmacia de Platón*, Derrida (1968/1997) analiza el diálogo *Fedro* en donde se expone el mito de Theuth, dios egipcio inventor de la escritura, llevando a cabo una estrategia

deconstructiva sobre la cual desarrolla su noción de *escritura* vinculada con la memoria. Aunque aquí no se realizará un abordaje exhaustivo al respecto, es importante destacar un elemento central planteado por Derrida que da cuenta de su concepción: la escritura es entendida como un *phármakon* en el doble sentido de este término: por un lado, se constituye como un veneno y por el otro, como remedio. Haciendo hincapié en esta palabra griega se destacan los efectos benéficos en relación al saber y a la reducción del olvido que la escritura conlleva, mientras que por el otro lado también implica una dimensión perjudicial, en el entendido de que la escritura daña porque brinda apariencia de sabiduría allí donde realmente no la hay. A su vez, en el entramado con la memoria, la escritura es un remedio contra el olvido, pero también instaaura un movimiento de subversión entre el pensamiento y el habla.

En su diálogo, Platón enfatiza el aspecto negativo y ofensivo de la escritura asociándola con la magia y la hechicería, e incluyéndola dentro de las artes imitativas; por lo cual, la condena y considera que los artistas deben ser expulsados de su república. Tal como plantea Wenger Calvo (2016), Derrida destaca que Platón no solamente condena la escritura sino que también la considera como una noble práctica, dando cuenta del carácter contradictorio o dual que conlleva la misma naturaleza de la escritura. “Si, la escritura, por su naturaleza, siempre es contradictoria, funciona a través de la diferencia, de la descomposición del *logos* como lenguaje – pensamiento” (p. 22).

Por su parte, en la obra *De la gramatología*, Derrida (1967/1986) plantea la construcción de un nuevo campo del saber: la gramatología entendida como ciencia de la escritura, en donde habitan múltiples categorías: deconstrucción, *différance*, huella, marca, injerto, escritura. Con ello, intenta liberar a la escritura del etnocentrismo y el logocentrismo que la dominó históricamente, enfatizando en la idea de fonetización; es decir, aquel proceso a partir del cual se representan los sonidos de los signos fonéticos. El concepto de escritura vinculado con el de lenguaje supone que la primera exceda completamente al segundo:

(...) no sólo los gestos físicos de la inscripción literal, pictográfica o ideográfica, sino también la totalidad de lo que la hace posible; además, y más allá de la faz significante, también la faz significada como tal; y a partir de esto, todo aquello que pueda dar lugar a una inscripción en general, sea o no literal e inclusive si lo que ella distribuye en el espacio es extraño al orden de la voz: cinematografía, coreografía, por cierto, pero también “escritura” pictórica, musical, escultórica, etc. (p. 14)

En consecuencia, según Yébenes Escardó (2016), Derrida utiliza la noción de *escritura* para referirse a una forma de inscripción que no necesariamente es lingüística, mientras que introduce la idea de la *archi-escritura* como condición de posibilidad de toda escritura. “La *archi-escritura* se estructura como huella, es decir, como espacialización del tiempo y temporalización del espacio, que difiere constitutivamente de sí misma” (p. 55).

Por su parte, tal como se desprende del texto de Masó (2009), Derrida considera a la archi-escritura como una generalización de la textualidad junto con la eliminación de la idea de *afuera del texto*. En ese sentido:

Propone pensar como escritura no solamente el texto, literario o no, sino también todo aquello que tradicionalmente se ha venido oponiendo a la escritura, a saber, la oralidad, la voz o la palabra oral, así como toda manifestación gestual, corporal o artística aparentemente extranjera a la escritura. (p. 133)

Todo horizonte de sentido estaría cubierto por la archi-escritura, produciendo un desborde de la escritura en sí misma como había sido entendida tradicionalmente. Lo generalizado e ilimitado de los textos se desplaza hacia otros órdenes que Derrida señala tales como la oralidad o la gestualidad. Esta ilimitación produce un borramiento de fronteras entre el adentro y el afuera del texto, revalorizando todo aquello que construye textualidad más allá de las letras escritas.

En síntesis, es posible afirmar que Derrida (1967/1986) plantea a la archi-escritura como movimiento de la diferencia, como archi-síntesis, estableciendo que ésta “no puede, en tanto condición de todo sistema lingüístico, formar parte del sistema lingüístico en sí mismo, estar situada como un objeto dentro de su campo” (p. 78). Ello no significa que tenga sitio real en otra parte determinable o circunscripta, sino que actúa tanto en la forma como en la sustancia de toda expresión gráfica y no gráfica. Así, la archi-escritura abarca no solamente a los signos lingüísticos sino a todas las experiencias que se manifiesten como lenguaje.

### **3.2.1.2. La Marca de lo Escrito: Ausencia, Gestualidad y Diseminación.**

Strathern (2000) plantea que el objetivo de Derrida es demostrar la inevitable falsedad de la escritura, por estar ésta apoyada en el lenguaje. Al respecto, enuncia:

El escritor escribe con una mano, pero ¿qué hace con la otra? Todo escrito, todo texto, tiene su propia agenda escondida, contiene sus propias suposiciones metafísicas. Esto es especialmente así en el lenguaje mismo. El escritor es a menudo inconsciente de este hecho. El lenguaje que usa distorsiona inevitablemente lo que piensa y escribe. (p. 32)

Podría entenderse que la filosofía de la deconstrucción de Derrida también abarca a la escritura, es decir, busca realizar un trabajo deconstructivo de la escritura, poniendo en cuestión permanente las posiciones y los contextos que la atraviesan. Se interrogan los escondites de cada escritura y las suposiciones que la estructuran. En este sentido y entendiendo que la filosofía derrideana es contextual, para el autor, distinguir entre texto y contexto supone que el texto ya ha sido sacado de *su* contexto; no obstante, plantea la imbricación mutua de ambos, trastocando los límites entre uno y otro. La importancia que se

le da al contexto y a su encuentro con otros contextos es lo que implica una perforación de la realidad como tal y, a la vez, el hecho de dejar de lado la noción de permanencia de la verdad.

En su obra *Márgenes de la filosofía* Derrida (1989/1994) sitúa un desplazamiento del concepto *escritura* entendiendo que ésta no supone un medio de comunicación, es decir, no es un medio de transporte del sentido y de la verdad.

Hacer necesarias una cierta generalización y un cierto desplazamiento del concepto de escritura. Éste desde este momento no podría ser comprendido bajo la categoría de comunicación, si al menos se la entiende en el sentido restringido de transmisión de sentido. Inversamente, en el campo general de la escritura así definida es donde los efectos de comunicación semántica podrán determinarse como efectos particulares, secundarios, inscritos, suplementarios. (p. 351)

De este modo, entender a la escritura como comunicación sería concebirla según un sentido corriente en donde el campo de la comunicación se vuelve un espacio homogéneo, continuo, idéntico a sí mismo, a partir del cual se transmitiría el sentido en su unidad e integridad. A partir de allí, el filósofo se interroga sobre “el carácter representativo de la comunicación escrita – la escritura como cuadro, reproducción, imitación de su contenido –” (p. 353) en donde hay una relación directa entre la idea y el signo, podría decirse tal vez, entre la cosa de la realidad material y la palabra. Rompiendo la idea de escritura como representación del mundo, Derrida instala la *ausencia* en sus dos grandes vertientes. En primer lugar, la ausencia de destinatario junto con la ausencia de emisor: “se escribe para comunicar algo a los ausentes” (p. 354). La escritura continúa produciendo efectos más allá del momento presente de su inscripción; hay una ausencia que pertenece de manera irreductible a la estructura misma de toda escritura, ésta opera en ausencia de aquel que la produjo. En segundo lugar, se destaca la ausencia como suplemento, esto es, la escritura como operación de suplementación en la cual hay una ausencia de la presencia.

Según se desprende de la lectura de Cardozo (2006), la escritura derrideana supone un trazado de palabras que posee un carácter espacial por estar llenando un espacio en blanco. Dicha operación se denomina *escritura* solamente cuando a través de ella se produce una articulación de signos y, a su vez, ese blanco a llenar se determina como infinito siempre llenable y, simultáneamente, imposible de llenar. De allí es que la escritura se vincula con el espacio en donde se produce una marca que funciona como máquina productora que seguirá funcionando en ausencia de su creador.

Es preciso si ustedes quieren, que mi «comunicación escrita» siga siendo legible a pesar de la desaparición absoluta de todo destinatario determinado en general para que posea su función de escritura, es decir, su legibilidad. Es preciso que sea repetible -reiterable- en la ausencia absoluta del destinatario o del conjunto empíricamente determinable de destinatarios. Esta iterabilidad (...) estructura la marca de escritura

misma, cualquiera que sea además el tipo de escritura (pictográfica, jeroglífica, ideográfica, fonética, alfabética, para servirse de estas viejas categorías). Una escritura que no fuese estructuralmente legible -reiterable- más allá de la muerte del destinatario no sería una escritura. (Derrida, 1989/1994, p. 356)

En esta extensa cita, el filósofo sitúa elementos que aquí son de destacar. En primer lugar, menciona la *estructura de iteración*, entendida esta como un interjuego de alteración a la vez que de repetición (repetición en la alteridad). Esto es lo que asegura que todo signo sea reproducible y repetible. La iterabilidad es potencialmente infinita, en detrimento de la finitud del escritor y del lector, por lo cual socava todo contexto como aquel que decide el sentido en última instancia, ya que este sentido puede ser iterado y, entonces, migrar a través de las marcas.

Por tanto, también se destaca el elemento de la *marca*. Una marca que, al quedar al margen, deja un resto, restancia o resistencia; de este modo, la marca no está atada a la consciencia viva del que habla o del que escribe, sino que la marca trasciende más allá de cualquier sujeto empírico determinable. “Escribir es producir una marca que constituirá una especie de máquina productora a su vez, que mi futura desaparición no impedirá que siga funcionando y dando, dándose a leer y a reescribir” (Derrida, 1989/1994, p. 357). La desaparición está ligada a la no-presencia del autor, del escritor, de su querer-decir, de su intención de significar o comunicar algo. La dimensión del escrito implica que éste siga funcionando solo, es decir, opere y continúe siendo legible más allá de que el autor esté o no presente. En efecto, lo mismo que ocurre con el escritor que se transforma en firmante de su escrito, sucede también con el lector.

Por lo antedicho, Derrida (1989/1994) entiende que el signo escrito es una marca que permanece y que rompe con su contexto de surgimiento, es decir, “el conjunto de las presencias que organizan el momento desde su inscripción. Esta fuerza de ruptura no es un predicado accidental, sino la estructura misma de lo escrito” (p. 358). Con esto, la ruptura implica la presencia del escritor, su medio ambiente, su horizonte de experiencia, su intención al querer decir, pero también implica la ruptura con un contexto semiótico que habilita tomar un determinado fragmento escriturario y desamarrarlo del encadenamiento en el que estaba inserto, sin quitarle la posibilidad de funcionamiento. Esto último es lo que sostiene la estructura del espaciamiento de la escritura y de la operación de *injerto*; el injerto supone que todo texto puede ser citado por otro, al igual que todo nombre puede recibir otro sentido. De igual manera, el tránsito y la adherencia permiten interpelar la memoria histórica y son propios del injerto.

Nótese que el injerto le habilita al filósofo a interrogarse sobre la identidad y la unidad de la forma significante, en donde nuevamente surge la iterabilidad como característica y la posibilidad de la alteración y la repetición. Junto con la ausencia de referente, hay una

ausencia de significado y de intención de significación que singulariza a toda marca, lo cual hace de toda marca un grafema; “la permanencia no-presente de una marca diferencial separada de su pretendida «producción» u origen” (Derrida, 1989/1994, p. 359). De esta manera, surge la posibilidad de la citación de cualquier signo lingüístico o no lingüístico, por fuera de su contexto original, engendrando la posibilidad infinita de nuevos contextos.

Sobre el final de este libro, en su texto *Firma, acontecimiento y contexto*, el autor se interroga en relación a la firma y considera que ésta es la identidad, la cual constituye la mismidad del sujeto. Por un lado está la firma, que en tanto marca, es ilegible; por otro lado, está la contrafirma que es legible. En esos intersticios, ¿dónde está el sujeto escribiente? Derrida entiende que la mismidad es un gesto; por eso, el que lee es el mismo que el que escribe, la lectura también es un gesto. Lo que es absolutamente ilegible en la firma es la singularidad del propio trazo; allí es donde se sitúa lo que es intransferible de lo personal y del estilo de la firma. Sólo a partir de la ilegibilidad de la firma, ésta se vincula con la fuente que es el firmante.

Con lo antedicho y a partir de la noción de firma en relación a la identidad y a la gestualidad, Derrida está situando a la escritura en el orden de la *gestualidad* y, a la vez, vinculada con la dimensión de la *diseminación*. Hay un sentido que se encuentra diseminado entre las marcas de lo escrito, se trata de un sentido que va migrando entre esas huellas. Toda operación de escritura supone diseminación y toda escritura es un sistema de gestos; es decir, un gesto que no se escribe de una sola mano. *Escritura, diseminación y deconstrucción* son elementos que van concatenados. Las formas dubitativas que Derrida utiliza dan cuenta de la alteración que el envío de la escritura (al igual que en la firma) le hace sufrir a la clausura representativa que se manifiesta como certidumbre de la existencia y, por tanto, clausura del sentido del ser.

Hablar de *diseminación* supone un movimiento que impide que los signos trabajados por la deconstrucción se justifiquen por una vuelta al logos, razón u origen sagrado. Por eso, la lectura y la escritura se diseminan hasta el infinito y, lejos de apuntar a la verdad o al sentido, remiten constantemente a la alusión sin principio ni fin. Tradicionalmente, se entendía a la escritura como un orden subalterno de signos cuyo único cometido era designar la palabra, lo cual deriva de una creencia en una especial proximidad entre la palabra oral y la presencia, junto a la convicción complementaria de que la mente refleja al mundo. Justamente, es esta concepción logocéntrica que critica Derrida, en la cual el signo oral está en inmediata conexión con el significado; en cambio, el signo gráfico y, en general todos los elementos de la escritura, no participan de dicha intimidad.

En síntesis, puede establecerse que Derrida está considerando a la firma como emblema de todo signo y, en este sentido, emblema de la escritura. Al igual que en lo escrito se destaca la ausencia, la firma vale en ausencia de su firmante. El envío de la firma es lo que

determina su mismidad; no se trata de que la firma sea algo que se elabore, sino que se stampa de un envión en el marco de una gestualidad. Por ende, el sentido no está ligado a una esencia continua sino a un entre-dos, una división en el origen sobre la base de una gestualidad; el gesto no tiene un sentido cerrado sino que tiene efecto para un otro distinto de mí. “Operación diseminante separada de la presencia (del ser) según todas sus modificaciones, la escritura, si hay una, comunica quizá, pero no existe, ciertamente. O apenas, para los presentes, bajo la forma de la más improbable firma” (Derrida, 1989/1994, p. 372).

### 3.2.1.3. El Duelo: Entre lo Imposible y la Escritura.

En las conferencias dictadas por Derrida (1986/2008) y que han sido publicadas bajo el título *Memorias para Paul de Man*, se establece la noción de *duelo imposible*. Según el autor, el duelo *posible* es aquel que permite interiorizar en sí mismo la imagen de aquel que está muerto, mientras que el *imposible* conserva la alteridad del muerto, “respetando así su infinito distanciamiento, rehúsa tomar o es incapaz de tomar al otro dentro de uno mismo, como en la tumba o la bóveda de un narcisismo” (p. 21). Este duelo imposible es entendido como un duelo infinito que no implica una absorción o interiorización del muerto en la mismidad del sujeto, sino que establece una figura “que se resiste a los intentos de fagocitación de la mismidad, ligado a una concepción de la memoria efectual, esto es, una memoria que no coincide con un mero receptáculo de recuerdos pasados y almacenados allí” (Balcarce, 2017, párr. 16). En efecto, Derrida discurre acerca de la memoria y puntualiza la idea de conservar al otro -muerto- *en nosotros*.

Si la muerte le ocurre al otro, y llega a nosotros a través del otro, entonces el amigo ya no existe excepto *en nosotros, entre nosotros*. En sí mismo, por sí mismo, de sí mismo, él ya no es más, nada más. Vive sólo en nosotros. Pero *nosotros* nunca somos *nosotros mismos*, y entre nosotros, idéntico a nosotros, un sí-mismo [*self*] nunca es en sí mismo ni idéntico a sí mismo. (Derrida, 1986/2008, p. 40)

A partir de esta compleja cita, se comprende que el filósofo plantea una finitud establecida en relación al otro y también vinculada con la propia vida y con la memoria del sujeto. La huella del otro, su memoria y la finitud de ésta son elementos que bordean la idea de duelo derrideana. Ese otro que no puede ser fagocitado en el interior del duelante pero que sí convive con su mismidad, instaurando una presencia del otro permanente, una imposibilidad de ausencia y por tanto, una imposibilidad de duelo que se torna eterno.

A punto de partida de lo antedicho, Derrida (1986/2008) menciona lo que da en llamar “tropologías del duelo” (p. 40), aludiendo a la alegoría, la ficción y la prosopopeya. Según la Real Academia Española (2021), la *tropología* supone el lenguaje figurado y alegórico, ya que un *tropo* es una “figura retórica de pensamiento que consiste en el uso de una palabra con un

sentido figurado” (s.p.). En estos tropos que bordean las pérdidas y las muertes, Derrida (1986/2008) se interroga en torno a la verdad que está implicada en cada duelo y que, a la vez, está enlazada a ese otro *en mí ante mí*. Entiende al duelo como una procesión que en definitiva no puede constituirse como verdadero, es decir, como posible. Se establece la paradoja estructural de un duelo que será siempre imposible, no verdadero, inconcluso, infinito.

(...) la aporía del duelo y la prosopopeya, donde lo posible permanece imposible. Donde el éxito *fracasa*. Y donde la fiel interiorización lleva al otro y lo constituye en mí (en nosotros), a la vez vivo y muerto. Transforma al otro en *parte* de nosotros, entre nosotros, y entonces el otro ya no parece el otro, porque penamos por él y lo llevamos *en nosotros*, como un niño no nacido, como un futuro. E inversamente, *el fracaso triunfa*: una interiorización abortada es al mismo tiempo un respeto por el otro como otro, una suerte de tierno rechazo, un movimiento de renunciación que deja al otro solo, afuera, allá, en su muerte, fuera de nosotros. (p. 45)

La memoria que sostiene al otro muerto *dentro de mí* permanece acongojada, adolorida por la pena de la muerte, imposibilitando que el objeto adquiera un estatuto diferente; no hay sustitución, no hay reemplazo, no hay final de duelo. Según Balcarce (2017), la figura derrideana del duelo infinito supone afirmar la presencia de una alteridad irreductible, desconocida e incomprensible; una alteridad que se resiste a ser interiorizada y que se mantiene como presencia en la mismidad.

Es importante recordar la definición que Derrida (1995) plantea en su obra *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Allí, el duelo es entendido como el intento de ontologización de los restos, “hacerlos presentes, en primer lugar en *identificar* los despojos y en *localizar* a los muertos (...) Nada sería peor, para el trabajo del duelo, que la confusión o la duda: es preciso saber quién está enterrado y dónde” (p. 23). Para el filósofo, en cada duelo se pone en juego la imperiosa necesidad de brindarle al muerto el estatuto del ser y de la presencia; menciona la importancia de una localización e identificación exigua en la cual no primen las confusiones para el deudo. Tal vez de allí también radique la imposibilidad del duelo, tal como él la trabaja, poniéndose en juego el rol de la memoria y del impedimento de despojarse de la presunta alteridad de ese otro. Unas páginas más adelante, Derrida plantea: “como en el trabajo del duelo, después de un trauma, la conjuración debería asegurarse de que el muerto no volverá: de prisa, hacer todo lo necesario para que su cadáver permanezca localizado, en lugar seguro” (p. 113). Ese muerto que no volverá pero que sigue presente, inhabilitando su ausencia.

Es importante mencionar aquí las reflexiones señaladas por Córdoba (2009) acerca de la tesis derrideana de la imposibilidad del duelo como la posibilidad de configurar una ética y una política más justas. La autora afirma que cuando Derrida plantea esta imposibilidad está

situado en el pensamiento de la alteridad, a partir del cual plantea la importancia de convivir con los fantasmas, con los espectros, con la alteridad radical del otro que es otro en su ausencia pero que vive *en mí*; "(...) imposibilidad de enterrar en la mismidad los rostros de los otros; es asumir la no linealidad del tiempo del otro (del tiempo habitado por los otros), su no presente, su no presencia, su ausencia y su diferencia radical" (p. 11). Es desde el pensamiento de la diferencia que la imposibilidad del duelo se configura como una disimetría radical entre el otro y el sujeto; la muerte del otro no hace posible la introyección en el yo así como tampoco la sustitución por otro objeto de amor, de modo que ese otro -muerto- se vuelve irremplazable, incalculable, insustituible y, en tal sentido, imposible de duelar. A partir de estas muertes de los otros es que se sobre-vive, siguiendo los planteos derrideanos. "El sobre-vivir es la experiencia de la muerte del otro, es la experiencia de lo "sin respuesta"; es la vida atravesada por y poblada de muertes" (p. 9).

En el marco de esa figura de duelo imposible e infinito, bajo dichas premisas: ¿qué lugar para la escritura? ¿Dónde se alojan los tropos que bordean cada duelo en su forma singular? ¿Qué hacer con esas palabras que también conforman la memoria y a las cuales Derrida no deja de lado?

Como se observó hasta el momento, Derrida se extiende profundamente sobre la temática de la escritura y sobre una posible figuración del duelo. En el estudio introductorio a su libro *Las muertes de Roland Barthes*, Mier (1999) establece algunas reflexiones en torno a la concepción derrideana de las escrituras de duelo, teniendo en cuenta que Derrida llevó al acto este tipo de práctica, por ejemplo al escribir tras la muerte de sus amigos Paul de Man, Roland Barthes y Emanuel Lévinas. Mier entiende que estas escrituras producidas frente a la muerte no son premeditadas sino que sobrevienen de manera intempestiva, haciendo surgir las palabras indecentes que buscan colmar un vacío y consolar la impotencia de la memoria. Una escritura que surge ante el vacío de la desaparición del otro, "la escritura busca abrigo en lo intolerable. Es en ese quebrantamiento de lo intolerable donde sobreviene la escritura" (p. 1). A la vez, el autor busca aclarar que en el caso de las escrituras derrideanas no son *ante* la muerte sino *desde* ella, es decir, habitando la intimidad de cada una de esas muertes singulares.

También cabe señalar que Derrida realiza una escritura desde los prolegómenos de la muerte de su madre. "Confesión, reminiscencia, crónica de ese abatimiento de la muerte sobre una carne ya limítrofe, el cuerpo ya perdido de la madre. (...) escribir lo inadmisibile, una vela, una víspera sin tiempo" (Mier, 1999, p. 2). Nuevamente, esto es entendido como una escritura desde la muerte, con la cual Derrida revela la paradoja que atraviesa todo lenguaje filosófico, incluso el suyo propio; es decir, la escritura filosófica se enfrenta con la incapacidad de nombrar la muerte, dejando en evidencia el desasosiego del lenguaje y la repetición inhóspita de las palabras. En efecto, Mier entiende que todos los textos que Derrida escribe desde/ante

la muerte implican una cierta revuelta frente al olvido, al silencio y a la indiferencia del lenguaje, “para negarse al engaño del consuelo y a los espejismos del duelo” (p. 3). Se trata de una escritura signada por la indecencia de un sujeto que ha perdido al otro, un tú que se vuelve inexistente también en la escritura pero que busca hacerse presente a través de ella. Según el autor, se intersectan dos indecencias: la indecencia del lenguaje sin escucha y la indecencia del olvido; por un lado, las escrituras de duelo son arrojadas frente a los lectores que, como testigos ajenos, buscan comprender, mientras que por otro lado, aparece la figura del olvido y el lenguaje intentando desarmar el fantasma de esa ausencia absoluta que recubre a quien ha muerto.

Así, Mier (1999) entiende que las escrituras de duelo derrideanas convocan una presencia, “el lenguaje deja de ser invocación de la memoria, reencuentro con lo ausente, para ser él mismo esa presencia. El cuerpo del lenguaje suplanta la materia corrompida de los cuerpos inertes” (p. 3). Si la escritura se coloca en el lugar del cuerpo muerto, ¿es posible situar en ella el fin del duelo?

Se destaca nuevamente la figura derrideana: *el otro en mí*. Un tinte ominoso la rodea ya que es hacia ella que el lenguaje se dirige, incluso es en base a ella que la escritura se conforma. La escritura no se dirige a los muertos, sino al *otro en mí*: “expresión brutal y ominosa que revela el desarraigo del duelo, su palidez. El “trabajo del duelo”, esa desesperanza, ese doblegarse ante la *induración* de la pérdida” (Mier, 1999, p. 4). Se trata de palabras que no tienen destino exterior, no tienen a ese otro que las escuche o que pueda articular una respuesta, sino que quedan a la deriva y parecen dirigirse a ese *otro en mí*, que a la vez está determinado por el nombre de la ausencia, que se vuelve presencia a través de lo escrito.

Finalmente, el duelo aparece en la escritura, para Derrida, como un reclamo. “Se escribe. Quizá para tratar de eludir en vano la infecundidad del duelo (...) esa condición del duelo que elude toda nominación y sólo puede designarse como lo que sucede a la catástrofe” (Mier, 1999, p. 7). En relación a la figura derrideana del duelo imposible, en tanto para el filósofo no hay trabajo de duelo, todo lo que acontezca tras la muerte de un ser querido quedará marcado por ella, por esa radical ausencia que determinará la vida de los sobrevivientes. Así, las escrituras del duelo no están destinadas a la muerte o a los muertos, sino a la sobrevivencia de aquellos que aún continúan habitando la vida, escribiendo. La escritura del duelo deviene en escritura de la sobre-vivencia, es decir, de la vida invadida por la muerte, en los márgenes de ella, *desde* ella. A su vez, se trata de una sobrevivencia atravesada por el vacío que deja la muerte del otro.

### **3.2.2. Roland Barthes**

#### **3.2.2.1. Lejos de la Comunicación, la Escritura.**

Barthes (1978/2015) en su obra *El placer del texto* realiza una diferenciación entre palabra, lenguaje y escritura. La *palabra* es definida como una unidad singular que opera al modo de una mónada, mientras que el *lenguaje* es entendido como un instrumento o modo de expresión del pensamiento. Por otro lado, allí coloca a la *escritura* del lado de la *transliteración* de la palabra, lo cual supone “representar los signos de un sistema de escritura mediante los signos de otro” (RAE, 2021, s.p.). En la misma obra, brinda su concepción de *texto* al plantear que se trata de un tejido; “el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido -esa textura-, el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela” (p. 84). Se podría pensar que ese sujeto que parece quedar atrapado en los entramados del tejido textual no es solamente su creador -el autor-, sino también el lector que con su acto de lectura termina de componer ese texto.

En relación a la noción de escritura específicamente, el crítico literario se dedica a la temática en su obra *El grado cero de la escritura* (1972/2013) en donde plantea claramente que la escritura supone un más allá del lenguaje; considerando su definición de lenguaje, no basta con entender a la escritura como un instrumento o como una mera forma de expresar el pensamiento. A su vez, tampoco debe ser concebida como un medio de comunicación, sino que la define como “todo un desorden que se desliza a través de la palabra y le da ese ansioso movimiento que lo mantiene en un estado de eterno aplazamiento” (Barthes, 1972/2013, p. 23). Al respecto, plantea que ese desorden supone que la escritura no esté solamente en relación al lenguaje sino que también se sitúa en un más allá que intimida y que establece una contracomunicación; hay algo del orden de la ostentación que implica que la escritura debe señalar factores distintos a su contenido. Allí, sitúa una ambigüedad:

Encontraremos entonces, en toda escritura, la ambigüedad de un objeto que es a la vez lenguaje y coerción: existe en el fondo de la escritura una “circunstancia” extraña al lenguaje, como la mirada de una intención que ya no es la del lenguaje. (p. 23)

En ese desorden caótico y movedizo, tal vez sea donde pueda crearse un duelo; transgrediendo todos los parámetros de lo esperable y de lo comunicable, es posible conjeturar que un sujeto que transita un duelo puede recurrir a la escritura como modo de manifestar, callar o decir su dolor. No se trata de preguntarse por qué se escribe, cómo se escribe, de qué manera una escritura difiere de otra, intentando catalogar desde fuera de la experiencia subjetiva cuál escritura permitió la elaboración de un duelo y cuál no. La escritura se constituye como una forma de contracomunicación, en tanto hay algo ajeno al lenguaje que habita allí y que rompe con las intenciones, es decir, con ciertos propósitos o finalidades conscientes del escribiente.

En la misma línea de lo antedicho, Barthes (1972/2013) plantea que la escritura tiene que ver con la elección de cierto tono y a la vez un ethos singular por parte del escritor, lo cual lo compromete en un lazo con la sociedad. En efecto, Barthes entiende que la escritura posee la función de relacionar la creación del escritor con la sociedad; “la escritura es por lo tanto esencialmente la moral de la forma, la elección del área social en el seno de la cual el escritor decide situar la Naturaleza de su lenguaje” (pp. 20-21). De tal manera, con la escritura se entrelaza la creación, la función social y la moral. Las elecciones que el escritor realice al respecto de las formas literarias estarán determinadas por el contexto histórico.

Cabe señalar que Barthes (1978/2015) también realiza algunas puntualizaciones a destacar en torno a la figura del escritor. Éste es considerado “una criatura de lenguaje (...) está siempre atrapado en la guerra de las ficciones (de las hablas), en la que solamente es un juguete” (p. 48). El lenguaje como un elemento atópico, sin lugar, que parece jugar con el escritor como si este fuera una marioneta. No obstante, diferenciando el lenguaje de la lengua materna, Barthes entiende que el escritor juega con la lengua materna tal como si jugara con el cuerpo de su madre “para glorificarlo, embellecerlo, o para despedazarlo, llevarlo al límite de sólo aquello que del cuerpo puede ser reconocido: iría hasta el goce de una *desfiguración* de la lengua” (p. 52).

Continúa diciendo que el escritor puede definirse como un “Piensa-Frases” (Barthes, 1972/2013, p. 67); en esa práctica intermedia entre el pensador y el fraseador, la escritura se yergue como ejercicio de domesticación o de repulsión de la Forma-Objeto, que es aquella que “el escritor encuentra fatalmente en su camino, que necesita mirar, afrontar, asumir, y que nunca puede destruir sin destruirse a sí mismo como escritor” (p. 12).

### **3.2.2.2. La Escritura y el Texto: Un Espacio Erótico Entre el Placer y el Goce.**

“¿El lugar más erótico de un cuerpo no está acaso *allí donde la vestimenta se abre?*” (Barthes, 1978/2015, p. 18). El autor establece que la perversión es el régimen en donde se desenvuelve lo que él denomina *placer textual*. Sostiene que la erótica del texto (en tanto escritura y lectura) se produce a partir de la intermitencia y el centelleo seductor, en donde se pone en escena un develamiento progresivo en el interjuego aparición-desaparición.

Barthes (1978/2015) confiesa que utiliza los términos *placer* y *goce* de manera indistinta, vacilando cada vez que se refiere a ellos. No obstante, parecen ser dos elementos que sostienen en una tensión permanente a la escritura. El autor plantea:

(...) el texto que usted escribe debe probarme *que me desea*. Esa prueba existe: es la escritura. La escritura es esto: la ciencia de los goces del lenguaje, su kamasutra (de esta ciencia no hay más que un tratado: la escritura misma). (p. 14)

En el mismo sentido, realiza una diferenciación entre los *textos de placer* y los *textos de goce*. Los primeros son aquellos que producen contento y euforia, junto a una sensación

de plenitud y conformidad, en tanto los segundos se asocian con el estado de pérdida, desacomodo, aburrimiento, haciendo titubear la congruencia y poniendo en crisis la relación del lector con el lenguaje. Mientras que el placer se asocia a la satisfacción y a la dimensión de lo decible, el goce se aloja en el ámbito de la desaparición y la imposibilidad de decir al respecto; así como el placer no es seguro y se disuelve fácilmente constituyéndose como precario, el goce es precoz, se produce a modo de arrebató y no depende de ninguna maduración. En los textos de goce, el placer se despedaza, al igual que la lengua y la cultura; “los textos de goce son perversos en tanto están fuera de toda finalidad imaginable, incluso la finalidad del placer” (Barthes, 1978/2015, p. 68).

A partir de dichos planteos, también existe una diferenciación similar entre el *escritor-lector de placer* y el *escritor-lector de goce*. El primero “acepta la letra; renunciando al goce tiene el derecho y el poder de decirlo: la letra es su placer, está obsesionado por ella” (Barthes, 1978/2015, p. 32), mientras que el segundo se localiza fuera del placer, en lo imposible, como “pérdida abrupta de la socialidad” (p. 55). Estos elementos que alcanzan al texto, a la escritura y también a la lectura, parecen dar cuenta de un proceso único en donde escritura y lectura se entremezclan. Lo que se denomina aquí como *placer del texto* se configura como una deriva atópica que, a su vez, parece unir en cierta relación al lector y al autor de una obra. Aunque Barthes plantea que el autor de un texto está muerto y deja de ejercer autoridad sobre su obra, el lector -en el acto de leer- desea la figura de este autor tanto como éste último desea la presencia del lector al momento de la escritura.

Tras discurrir sobre el placer, el autor plantea que el hedonismo ha sido reprimido en las diferentes corrientes filosóficas, cediendo terreno al deseo. En efecto, la permanencia de ciertas filosofías del deseo y epistemologías de la ley que rechazan al goce, redundan en que el placer sea dejado de lado, incluso en el ámbito literario, del texto, de la escritura y la lectura. Asimismo, en este placer, se señala como clave la existencia del sujeto que lee el texto; el placer no está dado en el acto de producción de ese texto ni en la confección del producto final, sino que se configura a partir del lector, de “la relación de la neurosis lectora con la forma alucinada del texto” (Barthes, 1978/2015, p. 83).

### **3.2.2.3. La Escritura como Gesto.**

En *Variaciones sobre la escritura*, Barthes (1973/2002) establece dos sentidos del término *escritura*. Por un lado, menciona el sentido metafórico que se asocia al estilo literario y a los rasgos del lenguaje utilizados por el escritor para dar forma a su escritura. Por otro lado, destaca el sentido manual del término, haciendo hincapié en la escritura manuscrita y en el gesto de la mano que utiliza una herramienta para dejar un trazo o una inscripción sobre una cierta superficie. En este punto, pondera la escritura a mano, ya que en el gesto corporal se plasma la afectividad del escribiente y se pone en juego nada menos que su cuerpo.

En el mismo texto, también es importante señalar la noción de escritura como práctica. Barthes (1973/2002) entiende que se trata de una “práctica significativa de enunciación en la que el sujeto «se sitúa» de una manera particular” (p. 114) y a la vez, la define como una “práctica infinita, en la que se compromete todo el sujeto” (p. 114).

#### **3.2.2.4. La Escritura a partir del “Diario de Duelo”.**

Entre el 26 de octubre de 1977 y el 15 de setiembre de 1979, Roland Barthes escribió un diario, al que posteriormente denominó *diario de duelo*, en el cual relata su experiencia tras la muerte de su madre, ocurrida un día antes del inicio de esta obra. En él, su escritura parcelada, a veces con lápiz, otras veces con tinta, en retazos de papel, da cuenta de algunos conceptos que aquí interesa destacar.

En primer lugar, Barthes (2009) plantea una serie de factores relevantes para pensar el duelo. A punto de partida de la muerte de su madre y transitando esa pérdida tan significativa en su vida, experimenta su duelo a través de la escritura. Insiste que su duelo no es una enfermedad y que no debe curarse de nada, a pesar de que plantea la imposibilidad de medir los diferentes grados de intensidad de un duelo y el punto hasta el cual un sujeto puede ser abrazado por el dolor. Día a día, no solo describe el proceso de muerte de su madre y las imágenes de esa mujer moribunda y luego transformada en cuerpo muerto, sino que remite a su voz, su mirada, su olor, las últimas palabras agónicas; es decir, parece enlazarse a ella de una manera diferente cada día que escribe estas letras. Asimismo, caracteriza a su duelo como caótico y desarrollado en placas que no tienen profundidad sino que son pura superficialidad; oscila en el duelo entendido como un camino a transitar, el duelo como una emotividad discontinua que se vuelve esporádico e inmutable, una herida solitaria y errática, una sensación de abandono.

Por otra parte, hace hincapié en la idea del tiempo de su duelo remitiendo a la teoría psicoanalítica y planteando que el duelo “no se gasta, no está sometido a la usura, al tiempo” (Barthes, 2009, p. 83), sino que se trata de momentos de aflicción, de malestar, de nostalgia por el ser querido muerto, de desafección por el mundo exterior, junto con pesadillas, insidiosos recuerdos e instantes de desesperación, irritabilidad e impotencia de amar. Establece que su duelo no supone un proceso a ser superado cuando el tiempo transcurra, sino que entiende que se trata de algo inmóvil.

En relación a la escritura y entendiendo que la muerte se produce como un acontecimiento, plantea que “luego un día, ya no es un acontecimiento sino otra duración, amontonada, insignificante, no narrada, gris, sin recurso: duelo verdadero insusceptible de una dialéctica narrativa” (Barthes, 2009, p. 61). Una experiencia, entonces, que no podría ingresar en los tejidos narrativos pero que sin embargo es insertada allí, en la paradoja de escribir que el duelo no se deja afectar por ninguna narrativa, mientras lo está escribiendo.

Aparece el recurso que utiliza el autor, que frente a la angustia y la apatía construye “la imagen de la escritura como “cosa que da ganas”, refugio, “salvación”, proyecto, breve “amor”, alegría” (p. 70). En efecto, a lo largo de las páginas subsiguientes, batalla constantemente con la escritura entendida como amparo ante el dolor de la pérdida y su contrapartida: su faz irrisoria, grotesca e incluso insuficiente para acoger su duelo.

En efecto, Barthes (2009) se propone volver a trabajar en sus actividades frecuentes tras la muerte de su madre, para lo cual plantea que necesita integrar su duelo y su dolor a su escritura. Frente a ello, dice que la escritura produce en él una cierta transformación. “Transformo “Trabajo” en el sentido analítico (Trabajo de Duelo, de Sueño) en “Trabajo” real -de escritura” (p. 144). Transformando el duelo en escritura a partir del trabajo, no otorga un final a su experiencia, pero sí logra hacer algo diferente con ella, haciéndolo pasar de lo estacionario, lo estático y fijo, hacia una dimensión fluida. De esta manera, sostiene que está habitando su dolor y su aflicción, lo cual lo reconforta en cierto punto y se vincula con el hecho de poder hablar y frasear su duelo, lo que entiende como poder de integración del dolor en el lenguaje. “Mi aflicción es *inexpresable* pero como quiera que sea *decible*. El hecho mismo de que el lenguaje me proporcione la palabra “intolerable” realiza de inmediato una cierta tolerancia” (p. 187). La escritura y el lenguaje parecen volver soportable su duelo y permitirle vivir con él, sin morir junto a su difunta madre.

Para finalizar este apartado, importa puntualizar un concepto que queda plasmado en la pluma barthesiana: la *histerización* del duelo. Sostiene que su malestar y su aflicción persisten porque no logra histerizar el duelo, lo que hace que éste se profundice aún más.

La muerte de mamá: quizá esto es lo único en mi vida, que no he tomado neuróticamente. Mi duelo no ha sido histérico, apenas visible para los otros (tal vez porque la idea de “teatralizarlo” me habría sido insoportable); y sin duda, si hubiese sido más histérico, si hubiese ostentado mi depresión, despidiendo a todo el mundo, dejando de vivir socialmente, habría sido menos desgraciado. Y veo que la no-neurosis no es algo bueno, que no está bien. (Barthes, 2009, p. 140)

Por un lado, es interesante observar que el autor califica a su duelo como no neurótico; a la vez, menciona a la histeria en relación a la teatralización, a la expresividad de sus sentimientos respecto a la pérdida, incluso a la ostentación de su dolor. Entiende que esto es algo que le hubiese facilitado, en algún punto, su tránsito de duelo. Tal vez aquí quepa dejar instalada la cuestión de si no hay algo de esta ostentación que está siendo plasmada en su escritura, en este diario que contiene letras muy duras y crueles de leer, en donde se transmite la experiencia barthesiana.

Hacia fines del año 1978, Barthes (2009) plantea sentir un enrarecimiento en su escritura de duelo, algo de ella ya no es posible. El dolor sigue vivo, el duelo sigue presente, pero ahora de una forma muda. Será allí cuando deje de escribir su diario.

### **3.2.3. Maurice Blanchot**

#### **3.2.3.1. Discurrir Sobre la Escritura en “El espacio Literario”.**

En su obra *El espacio literario*, Blanchot (1955/2002) plantea puntualizaciones de relevancia respecto a la escritura y la literatura. En primer lugar, señala la inextricable relación entre la escritura y la soledad, planteando que el escritor nunca sabe si su obra está finalmente realizada, ya que es apartado y despedido de ella, transformándola en una escritura infinita. El escritor, al escribir, asume el riesgo de esa soledad, que no se modificará cuando la obra pase a manos del lector, ya que quien la lee participará de esa soledad. En tal sentido, hay una diferencia clave entre la obra y el libro: lo que el escritor escribe está del lado del libro, que se transforma en obra cuando está en manos de un lector, cuando la intimidad del escritor y del lector se realizan en un acontecimiento conjunto. Real (2019) plantea que el libro se encuentra antes de la obra, ya que la obra implica al lector; “lo que da al libro estatuto de obra es la constitución de un espacio en el que se confrontan poder decir y poder oír” (p. 43).

En efecto, a partir de lo antedicho, Blanchot (1955/2002) afirma “noli me legere (...) el escritor nunca lee su obra. Para él es lo ilegible, es un secreto frente al que no permanece” (p. 19). En esta experiencia solitaria y en cierto modo efímera, el escritor construye una obra literaria cuando hay un otro lector que adquiere relevancia y participa de esa soledad. No obstante, a partir de la Modernidad, la escritura se caracteriza por no estar dirigida a nadie en particular, no portar en ella una verdad a ser revelada; la escritura se torna fragmentaria, dispersa, discontinua, ya no es considerada una obra maestra poseedora de la sabiduría certera. “Escribir guarda entonces relación con lo inhumano, con la alteridad, con la otredad” (Real, 2019, p. 44). Así, esta escritura que sitúa Blanchot se acerca a lo inconsciente, a las fracturas de la comprensión y de la razón. Hay algo que dice, que habla, a punto de partida de esta escritura, pero que no tiene un sentido o una significación como propósito, no busca dar cuenta de un mensaje encriptado allí por el autor.

Al decir de Blanchot (1955/2002), la escritura deja de relacionarse con la obra, rompe con ella, y se sitúa en el registro de la *desobra* (*désœuvrement*) o, también denominada, *ausencia de obra*. En definitiva, la escritura moderna es ausencia de obra, no entendida en el sentido dialéctico o negativo. Real (2019) plantea que se trata de textos que ya no dicen qué es el hombre ni producen una comunicación de manera transparente, así como tampoco buscan transmitir algo para que sea comprendido; tensionados entre la razón y la sinrazón, estas escrituras aproximan el lenguaje de la literatura con el lenguaje de la locura, es decir, “se trata de la escritura y la locura como experiencias radicales del lenguaje” (p. 46). Al respecto, Blanchot (1955/2002) sostiene que el artista está ligado a su obra de la misma manera en que el hombre que toma a la muerte como su propósito a través del suicidio, está ligado a dicha muerte. Tales experiencias poseen el factor en común de la peligrosidad y la

locura, suponiendo ambas una tentativa de instaurar un poder sobre aquello del orden de lo inaprehensible.

Por otra parte, es importante mencionar lo que Blanchot (1955/2002) denomina *presión persecutoria*:

Un hombre tiene un lápiz y quiere dejarlo, pero, sin embargo, su mano no lo deja: al contrario, lejos de abrirse, se cierra. La otra mano interviene con más éxito, pero entonces vemos que la mano que podríamos llamar enferma esboza un lento movimiento e intenta alcanzar el objeto que se aleja. (...) En ciertos momentos, esa mano siente una gran necesidad de agarrar, debe tomar el lápiz, lo necesita, es una orden, una exigencia imperiosa. Este fenómeno es conocido con el nombre de “presión persecutoria”. (...) El dominio del escritor no reside en la mano que escribe (...) El dominio siempre es de la otra mano, de la que no escribe, capaz de intervenir en el momento necesario, de tomar el lápiz y de apartarlo. (pp. 20-21)

Nótese que en esa extensa cita el autor está realizando una puntualización de gran importancia. Sitúa un cierto automatismo de la escritura, entendiéndola en el sentido de la gestualidad, materializada por un cuerpo, por una mano que toma un objeto con el cual deja una marca y un trazo sobre el papel. En ese gesto de esa mano enferma, tal como la denomina Blanchot, hay algo de automático que se pone en juego, en donde no participa la consciencia del sujeto escribiente, donde la escritura queda por fuera del dominio voluntario. Dicho dominio está situado en la otra mano que es capaz de realizar el acto de detener la escritura, de detener el movimiento automático de la mano que escribe, de poner un punto final a la letra e interrumpir la escritura. La palabra escrita se constituye en la imposibilidad de ser aprehendida y dominada, apareciendo así la dimensión de lo inasible e inasequible. Se observa que junto con la escritura el filósofo revela el valor del silencio, la autoridad de imponerle cierto silencio a la palabra.

A partir de lo señalado, Blanchot (1955/2002) plantea que escribir es romper el vínculo de la palabra con el *sí mismo*, dando espacio a lo interminable y lo incesante, es decir, lo perpetuo y permanente situado desde y en la escritura. En ese movimiento, el escritor renuncia al Yo, se retira del lenguaje del mundo, deja de dirigirse hacia un destinatario Tú; “pertenece a un lenguaje que nadie habla, que no se dirige a nadie, que no tiene centro, que no revela nada. Puede creer que se afirma en este lenguaje, pero lo que afirma está completamente privado de sí” (p. 22). Lo que habla allí en la escritura no es la palabra sino el ser en su pura pasividad; nuevamente, aparece aquí un deslizamiento hacia lo automático, lo pasivo, aquello que se configura como una insensibilidad indómita en la cual el escritor transita. Un “poder neutro sin forma y sin destino” (p. 24) que se aloja en cada escritura realizada, despojando al escribiente de la seguridad y lo justificado del mundo, arrojándolo

hacia la soledad del *Él* sin el *Yo*. Un movimiento que sitúa la terceridad de la escritura y la facilidad de desprendimiento de sí mismo que se le impone al escritor.

Por otra parte, Blanchot (1955/2002) sostiene que existe una necesidad interior de escribir que da cuenta de una doble vertiente de la escritura. Por un lado, la escritura se configura como una exposición a la presión de exigencia de escribir, mientras que por el otro, opera como protección y tal vez refugio del mundo exterior.

Se protegería así del mundo donde actuar es difícil, para establecerse en un mundo irreal en el que reina soberanamente. En efecto, es uno de los riesgos de la actividad artística: exiliarse de las dificultades del tiempo y del trabajo en el tiempo sin renunciar, sin embargo, al confort del mundo ni a las facilidades aparentes de un trabajo fuera del tiempo. A menudo el artista parece un ser débil que se acurruca perezosamente en la esfera cerrada de su obra, de la que es dueño y donde puede actuar sin trabas, y desquitarse de sus fracasos en la sociedad. (p. 44)

Arriesgado a estar privado del mundo y a no ser el dueño de sí mismo, el escritor se somete a la escritura, como si obedeciera una exigencia que lo arroja fuera de la vida y también fuera de sí mismo. En cierto punto, Blanchot (1955/2002) está planteando al escritor como aquel que escribe sin la voluntad consciente de hacerlo, llevado por una suerte de fuerza exterior que lo obliga imperiosamente, esclavizándolo en un tormento incomprensible.

No desean escribir, la gloria no les atrae, la inmortalidad de las obras les desagrade, las obligaciones del deber les son extrañas. Preferirían vivir en la pasión feliz de los seres, pero sus preferencias no se tienen en cuenta y son apartados, arrojados a la soledad esencial de la que sólo se liberan escribiendo. (p. 47)

Allí aparece nítidamente la paradoja que Blanchot está situando, considerando a la escritura como parte del arte. El escritor se somete al ejercicio de escribir como forma de liberación ante la esclavitud que la misma escritura le plantea. La escritura es el espacio que encierra al escritor en un lugar donde éste no quiere permanecer, donde no hay salida de la servidumbre, donde solo resta someterse a la debilidad y la miserabilidad de la tarea. A la vez, la única fisura posible ante el espacio clausurado de la escritura es la escritura misma.

Sumido en esa paradoja de la escritura, Blanchot (1955/2002) se interroga por la noción de *experiencia*, planteando que significa “contacto con el ser, renovación de sí mismo en ese contacto; una prueba, pero una prueba que permanece indeterminada” (p. 75). Centrándose en la experiencia de la poesía y tomando en consideración los planteos de Paul Valéry, sostiene que la poesía se trata de una experiencia de búsqueda en donde la actividad artística se constituye como ejercicio del espíritu. Así, el arte poético se plantea con el propósito de dominar el espíritu, no solamente ejercitarlo, sino transformarlo de una forma vacía e indeterminada hacia una forma realizada, un cuerpo que es forma. “El arte es experiencia, porque es una búsqueda, y búsqueda no indeterminada, sino determinada por

su indeterminación” (p. 77). En el mismo sentido, Blanchot retoma las puntualizaciones de André Gide y coloca el énfasis en la transformación que supone la experiencia del arte, en este caso, más precisamente, la experiencia de la escritura. “Escribir nos cambia. No escribimos según lo que somos; somos según aquello que escribimos” (p. 77). En definitiva, la escritura queda resumida a ser una experiencia artística de búsqueda, de ejercicio pero a la vez de dominio del espíritu, junto con lo cual se construye como una experiencia de transformación, tal vez subjetiva, en donde se produce un acto de modificación del sí mismo.

### **3.2.3.2. La Ausencia del Tiempo en la Escritura.**

Es importante destacar que Blanchot (1955/2002) plantea la literatura como “el reino fascinante de la ausencia de tiempo” (p. 25). La fascinación, una atracción irresistible hacia esa ausencia que determina un modo singular de configurar el tiempo. “Es el tiempo donde nada comienza, donde la iniciativa no es posible, donde antes que la afirmación ya hay el regreso de la afirmación (...) un tiempo sin negación, sin decisión, cuando aquí es también ninguna parte” (p. 25). En relación a este *tiempo de la ausencia de tiempo*, no hay presente ni presencia, así como tampoco hay dialéctica ni aparición de lo nuevo; este tiempo recomienza recursivamente, infinitamente, sin comienzo ni término. No obstante, el autor realiza una diferenciación que resulta crucial aquí: el tiempo de la ausencia del tiempo no es el tiempo eterno sostenido en una inmovilidad ideal y perpetua; lo eterno está en el retorno, quizás en la recursividad, en un tiempo literario que se repite incesantemente, retornando una y otra vez hacia el comienzo.

A partir de tales planteos, Blanchot (1955/2002) entiende que el acto de escribir supone para el escritor el riesgo de entregarse y dejarse llevar por este tiempo signado por la ausencia y que se inmiscuye en el campo de la fascinación de un eterno recomienzo. En efecto, el escritor se enfrenta al peligro de no poder salir de ese tiempo de la ausencia del tiempo, desterrándose a sí mismo. ¿Asumir ese riesgo como una decisión voluntaria? En este reino de la fascinación, ¿existe la libertad de decidir? ¿Cómo poner en juego aquí lo automático de la escritura que parece imponerle al sujeto escribiente el acto a realizar? ¿Hasta qué punto el escritor puede optar por su destino?

El tiempo blanchotiano es “el tiempo de lo inaudito, de lo impensable. Tiempo de lo oscuro que no promete ninguna luz, ninguna revelación, sino que al contrario nos arrastra en una noche cada vez más densa” (Hoppenot, 2001, p. 5). En esa ausencia que se vuelve oscura y densa, arrastra no solamente al escritor sino también al lector; ambos, en conjunto y entrelazados, conforman la obra. Se rompe con la idea de temporalidad como curso o sucesión de los acontecimientos o eventos; se instaura un tiempo otro, incierto, un tiempo que es experimentado en la misma medida en que acaece. En este tiempo con tintes de extrañeza, surge la desorientación que es contraria a cualquier idea de tiempo narrativo como tiempo

lineal o cronológicamente establecido. Así, el tiempo blanchotiano supone la coexistencia de más de un tiempo, a partir de la cual confluyen en el mismo instante el pasado, el presente y el futuro. Junto con las figuras retóricas y literarias que se utilizan en la escritura, se trata de un tiempo imaginario, irrepresentable, reservado únicamente al espacio escriturario. “Si el tiempo se inscribe en la duración, si puede decirse artificialmente en términos de pasado, presente y futuro (...) la escritura sería ese momento, ese acontecimiento en el que el tiempo se interrumpe, interrumpiendo la misma interrupción” (p. 6).

### **3.2.3.3. Acerca de la Escritura Fragmentaria.**

Se entiende fundamental realizar un breve recorrido sobre la conceptualización de la escritura fragmentaria que fue una noción instaurada por Blanchot. Se interroga aquí hasta qué punto lo fragmentario puede tener un efecto en la consideración sobre las escrituras de duelo e, incluso, sobre la experiencia subjetiva del duelo en sí misma y los modos de transitar la pérdida por un ser querido muerto.

Para ello, se consideran las puntualizaciones realizadas por Hoppenot (2001), quien sostiene que el tiempo de la ausencia del tiempo blanchotiano está en estrecha relación con la escritura fragmentaria, poniéndola en escena una y otra vez e instaurando la necesidad de escribir de otro modo. Citando lo planteado por Blanchot en la *Revista Lignes* en cuanto al proyecto de creación de una revista internacional en el marco de los acontecimientos de los años 60 en Francia, Hoppenot (2001) sostiene que Blanchot allí establece la necesidad ideológica de una escritura fragmentaria, destacando cuatro tipos de fragmentos:

1. Fragmento como momento dialéctico de un conjunto más vasto.
2. Fragmento como forma aforística, concentrada y violenta, que da cuenta de una completud en sí misma.
3. Fragmento ligado a la movilidad y a la búsqueda de un pensamiento que viaja a través de las afirmaciones separadas.
4. Una literatura del fragmento situada por fuera de la unidad del tiempo.

Así, lo fragmentario de la escritura instauro una palabra liberada de la unidad y signada por la discontinuidad. La dimensión de la suspensión, de la interrupción, del corte, ahora implementada a partir de la escritura. Con este nuevo modo de expresión, la escritura busca interrogar y cuestionar tanto al mundo como a sí misma. Hoppenot (2001) señala que la escritura fragmentaria en Blanchot terminó de consagrarse como tal a partir de los acontecimientos del mayo francés, con lo cual se interpreta como una opción ideológica realizada por el filósofo, impuesta por una necesidad de los tiempos que se vivían en aquel entonces y que suponían una discontinuidad en los sucesos de la historia.

Según Hoppenot (2001), la escritura fragmentaria supone “interrupción, quiebra del espacio y, paradójicamente, tiempo de la repetición, de la insistencia, escritura circular, que

regresa a su origen como si en cierto modo nada hubiera acontecido salvo las palabras liberadas, anónimas y susurrantes” (p. 6). Un sujeto enredado en la circularidad de estos fragmentos, donde parece que nada sucede más que la repetición, ¿podrá efectuar un duelo? ¿Habrá un modo no-fragmentario de transitar una pérdida?

Tal como lo plantea Blanchot (1969/2008) en *La conversación infinita*, lo fragmentario está sostenido en un lenguaje otro que, a la vez, insta un tiempo otro; no se opone a la continuidad ni implica la interrupción del todo que quedaría roto tras la diseminación de un resto o una huella. Es necesario calificar a lo fragmentario por fuera de la ilusión del Uno, por fuera de la noción de continuidad y totalidad que atravesó el pensamiento filosófico. Al respecto, plantea la siguiente definición:

«Fragmento», un nombre, pero con la fuerza de un verbo, sin embargo ausente: rotura, rastros sin restos, la interrupción como habla, cuando la detención de la intermitencia no detiene el devenir, sino que, por el contrario, lo provoca en la ruptura que le pertenece. (p. 391)

El autor hace hincapié en despojarse de la visión de conjunto que entiende que el fragmento es una parte de algo entero y más amplio o que posteriormente se constituirá como tal. Para captar la esencia de la escritura fragmentaria es preciso quitarse la idea de una integridad sustancial, dando paso a una experiencia de separación y discontinuidad, en donde se pone en juego un modo distinto del decir, del poner en espera, del hablar o del preguntar. Desde su arista más poética, Blanchot (1969/2008) afirma que el fragmento puede entenderse como un “pedazo de meteoro, desprendido de un cielo desconocido e imposible de vincular con nada que pueda conocerse” (p. 392). En tal sentido, el fragmento en sí mismo puede ser concebido como una totalidad que aloja en ella misma la ausencia de ese todo; “ningún fragmento se basta a sí mismo, y cada uno lleva en sí, por el contrario, lo que lo atrae hacia su recomienzo, su infinita reiteración” (Hoppenot, 2001, p. 11).

Junto a los fragmentos, aparece la noción de *lo neutro* como elemento central en la escritura fragmentaria, entendiendo que:

(...) no es ni una afirmación ni una negación, no es ni una palabra subjetiva ni una palabra objetiva, ni una presencia ni una ausencia. (...) pertenece al lenguaje pero no es una categoría gramatical, pertenece al acto enunciativo pero no es ni un decir ni un hacer, lo neutro no es performativo, carece de poder, no cumple lo que promete, y así desorienta, desestabiliza la palabra y el pensamiento. (Hoppenot, 2001, p. 8)

Sucede que la escritura fragmentaria pone en evidencia la imposibilidad del encuentro con el otro, es decir, la alteridad radical, la alteridad como una dimensión absolutamente otra, totalmente desconocida. Podría pensarse que este encuentro imposible también es el que se produce entre el escritor y el lector; lo fragmentario no queda reducido al ámbito del escribiente, sino que también produce un nuevo tipo de lector, tal vez podría denominarse un

lector fragmentario, “que no cesa de perderse, de buscar la pérdida, capaz de obsesionar y ser obsesionado por lo irrevocable de lo Neutro” (Hoppenot, 2001, p. 12).

### **3.3. El Duelo Escrito: Literatura de la Pérdida**

#### **3.3.1. La Creación Literaria en la Obra de Freud**

Intentando situar un primer esclarecimiento sobre la creación -en este caso, poética-, Freud (1908[1907]/2006b) articula la poesía y el juego infantil, de manera tal que ambos están signados por la fantasía y el afecto. Al jugar, un niño despliega un mundo de fantasía al que libidiniza, al igual que el poeta hace con su escritura, en la cual esparce sus afectos. En el mismo sentido, Freud realiza una analogía entre el poeta y el soñador diurno, de manera que las creaciones literarias son comparadas con los sueños diurnos y las fantasías que los subyacen. Tales creaciones, a su vez, se encuentran entrelazadas con la dimensión temporal, dado que, para Freud, es fundamental poner en juego el pasado, el presente y el futuro. ¿Cómo pensar, en este sentido, la creación de un duelo? ¿No se trata de articular, a la vez que despedazar, los recuerdos y las nostalgias del pasado, el dolor y la culpa del presente, a la vez que las expectativas frustradas por un futuro no vivido con el muerto? ¿No hay algo del pasado que retorna una y otra vez en el duelante que le permite ir construyendo, minuciosamente, aquello que se perdió? Amarrado aún a esos recuerdos, aprisionando esos lazos que aún conectan al sujeto con su muerto, ¿qué es lo que se puede crear?

Freud (1908[1907]/2006b) también remite al concepto de *ars poetica*, explicando que se trata de una herramienta que permite superar el escándalo que podrían provocar las fantasías, si nos dejáramos llevar por ellas sin ocultar nada. La revelación cruda de las fantasías al desnudo no conduciría al placer sino a la vergüenza y al escándalo, produciendo afectos tan diversos como el asco, la repugnancia, la timidez, el miedo. Estos afectos también se movilizan en el duelo, a partir de las fantasías relacionadas a la muerte, al cuerpo muerto y a su descomposición, al sufrimiento del morir, a la inexistencia luego de la muerte. Los escándalos provocados por la pérdida significativa de un ser querido encuentran alojamiento en lo literario que, a su vez, permite hacer público el afecto escandaloso, dejándolo ver y quizás, reduciendo su dimensión insoportable. ¿Se tratará de la creación de un duelo más tolerable para el sujeto que sufre?

El arte poético habilita el desarrollo de nuevas construcciones metafóricas y encubrimientos estéticos que, según los planteos freudianos, podrían producir algo del orden de lo placentero. Freud (1908[1907]/2006b) dice que el poeta, al igual que el literato, produce una ganancia de placer, a través de su formalismo estético, que se denomina “*prima de incentivación o placer previo*” (p. 135), y que permite luego el desarrollo de un placer secundario con fuentes psíquicas más profundas. Asimismo agrega: “acaso contribuya en no

menor medida a este resultado que el poeta nos habilite para gozar en lo sucesivo, sin remordimiento ni vergüenza algunos, de nuestras propias fantasías” (p. 135).

Desde estas concepciones freudianas, se articulan las fantasías, los placeres y displaceres del creador literario, a la vez que las del lector, quien está habilitado a nuevos goces fantasiosos y ficcionales, a partir de la lectura de las escrituras poéticas. Quizás aquí lo importante sea situar la dimensión de creación que Freud destaca, en estrecha relación con la angustia, con la fantasía, con el dolor psíquico, con el escándalo, con los diques anímicos, con el sufrimiento; es decir, que hay algo de la creación que se trasluce a partir de los afectos y, de cuyo entrelazamiento, se puede producir algo novedoso y disruptivo.

Sobre el final es relevante destacar lo que plantea Lacan (1958-1959/2014) a propósito de la tragedia de Hamlet: “sostengo, y sostendré sin ambigüedad -y al hacerlo creo estar en la línea de Freud-, que las creaciones poéticas engendran las creaciones psicológicas, más que reflejarlas” (p. 275).

### **3.3.2. Otras Consideraciones Psicoanalíticas Sobre la Escritura**

Allouch (2016) considera el asunto de la escritura, planteándose como propósito trabajar sobre lo que denomina “efecto bivalente” (p. 3) de la escritura sobre la palabra. Por un lado, la escritura puede ser considerada como aquello que establece ciertos límites y en ese sentido cura, pero también se encuentra la figura de la escritura como productora de un desborde que devasta. En este sentido, retoma una cita de Lacan en su seminario del año 1976 que dice lo siguiente:

Por medio de la escritura la palabra se descompone imponiéndose como tal, a saber, en una deformación de la que resulta ambiguo saber si se trata de liberarse del parásito palabrero del que hablaba hace poco o, por el contrario, de dejarse invadir por las propiedades de orden esencialmente fonémico de la palabra, por la polifonía de la palabra. (Lacan, 1975-1976/2013d, p. 94)

A partir de allí, Allouch (2016) considera las modificaciones que se produjeron en Lacan desde los años 50 hasta fines de los 70, en donde el estatuto de la palabra y, con ello, el de la escritura, fueron produciendo diversas variaciones. Mientras que, al principio, Lacan entendía que la palabra estaba asociada a un efecto liberador y, en ese punto, ligada a la idea de curación, sobre el final de su obra la palabra se transformó, por momentos, en un parásito. Entiende que esto puede comprenderse si se establece que la palabra en sí misma contiene a la escritura, es decir, que en el decir también está involucrado el escribir; por ejemplo, a través de las puntuaciones que cortan el decir y que no son más que hechos de escritura.

Recuerda así una frase de Lacan (1977): “ni en lo que dice el analizante, ni en lo que dice el analista, hay otra cosa que escritura” (s.p.), para llegar a la conclusión de que “hablar ya es escribir” (Allouch, 2016, p. 5). Los planteos de Allouch antedichos también se inscriben

dentro de lo que llama *alfabestismo*. Plantea que está presente en autores importantes a nivel lingüístico y literario, consistiendo en asociar la escritura únicamente al alfabeto y dejando de lado otro tipo de escrituras como la ideográfica, pictográfica, silábica, mixta, entre otras.

### **3.3.3. Escribir Sobre el Duelo, la Pérdida y la Muerte**

Con el objetivo de analizar la relación entre duelo, pérdida y creatividad, Leader (2011) se interroga acerca del arte en las experiencias de duelo. Al respecto se pregunta: “¿podrían las artes ser de hecho una herramienta vital que nos permita dar sentido a las inevitables pérdidas en nuestras vidas?” (pp. 13-14). Pensar al arte como una modalidad creativa de experimentar una pérdida, remite al concepto de creación y, específicamente, a la creación a través de la escritura. ¿Será preciso que cada sujeto construya un duelo singular? ¿La creación podrá ser pensada como una modalidad de duelo? ¿Cómo se articularía la creación dentro de los desarrollos clásicos respecto a la elaboración del duelo?

Desde la literatura científica, múltiples autores abordan al duelo como una instancia a superar, lo que implicaría sobrepasar una etapa, lo cual también conlleva connotaciones referidas a la idea de progreso, avance o evolución. Como si el duelo fuera un momento en la vida del sujeto que, a modo de obstáculo, sea preciso saltar. “¿Pero alguna vez superamos nuestras pérdidas? ¿No es más bien que las hacemos parte de nuestras vidas en diferentes formas, a veces de manera fructífera, a veces catastrófica, pero nunca sin dolor?” (Leader, 2011, p. 11). En definitiva, ¿no estamos *hechos* de duelos? Quizás pueda pensarse a la creación artística como una herramienta posible frente a la pérdida; no se trata de elaborarla o superarla para pasar a otra cosa, sino que se busca crear la pérdida articulando el dolor y sufrimiento que ella acarrea, a la vez que supone una posición deseante del sujeto en duelo. Construyéndose pieza por pieza, la muerte se crea en la escritura, habilitando un duelo singular, diferente para cada escribiente, teniendo consecuencias diversas para cada lector.

Freud (1915/2012b) plantea que la literatura supone un espacio de reconciliación de la muerte; allí la vida se vuelve intocable, asendada en la teatralidad de la ficción (p. 292). Tal vez algo de esta reconciliación sea necesario producir a partir de toda pérdida, no solamente en vinculación con la fantasía de muerte del autor, sino también a partir del duelo suscitado por la muerte de los otros.

Por su parte, Moreno Cardozo (2011) realiza una indagación en la articulación entre duelo y escritura, planteando que en circunstancias de un duelo, las palabras desfallecen al momento de nombrar al muerto y su ausencia. En ese contexto, se interroga sobre los escritos frente a tales desfallecimientos del lenguaje, entendiendo a la escritura como litoral entre las palabras y el silencio. Para la autora, la vida se configura como un sistema de pérdidas, cada una de ellas con la singularidad propia de una experiencia de dolor. En este encadenamiento

de pérdidas también se suceden uno a otro los duelos, que se llaman entre sí, que se vinculan y que así como se hablan, también se silencian, quedan postergados u olvidados.

Nótese que la autora realiza particular hincapié en la dimensión del silencio y la palabra que confluyen en torno a cada duelo. Allí, introduce la dimensión de lo escrito: “la escritura hace posible, en algunos casos, otro tratamiento de nuestros asuntos con los muertos. Por eso no son pocos los escritos que se han producido con ocasión de un duelo” (Moreno Cardozo, 2011, p. 9). La escritura establece un borde en donde se logra encontrar un soporte distinto y una organización más sólida frente a la pérdida. Tomando las consideraciones de Allouch sobre el duelo, la autora menciona que así como el acto de duelo supone una pérdida sobre otra pérdida, la escritura construye el objeto que es entregado en dicho acto.

Por qué no pensar que esas hojas con tachaduras, esa carta, aquel poema, esos fragmentos, en fin, son lo que de mí entrego para hacer audible el enigma de una pérdida, en último término *insondable*. ¿Qué fue lo que te llevaste? Quizá la única manera de probarlo sin jamás saberlo sea que mis manos tracen aquí la cifra ignota de lo que me fuiste. (p. 11)

En este sentido, lo escrito puede configurarse como un objeto a ser sacrificado en el acto de duelo. Se advierte que en el fragmento citado la autora da cuenta de lo indescribible e incognoscible de esta experiencia, que remite constantemente a una dimensión de incógnita. El texto escrito tiene el objetivo de construir un vínculo nuevo o diferente con el muerto, poniendo a trabajar una estructura significativa que parece venir en auxilio del desfallecimiento palabrero y el mutismo al cual la autora hace referencia en torno a las pérdidas.

La escritura: la escritura llega como el viento, está desnuda, es la tinta, es lo escrito, y pasa como nada pasa en la vida, nada, excepto eso, la vida.  
(Duras, 1994, p. 56)

## **4. Diseño Metodológico**

### **4.1. Acerca del Diseño de la Investigación**

#### **4.1.1. Metodología y Tipo de Estudio**

La investigación se desarrolló a partir de un diseño metodológico de corte cualitativo, entendiendo que este “produce datos descriptivos: las propias palabras de las personas, habladas o escritas, y la conducta observable” (Taylor y Bogdan, 1992, p. 20). Por tal razón, según lo señalado por Bonilla-Castro y Rodríguez Sehk (1997), el objetivo de este tipo de investigación es privilegiar el discurso y los relatos, captando la realidad a conocer y a analizar a partir del sujeto en su propio contexto. No se buscó probar hipótesis ni generalizar los resultados obtenidos, sino considerar las experiencias individuales de los sujetos participantes y desde allí proceder a la construcción del conocimiento (Hernández Sampieri et al., 2006).

En relación al tipo de estudio, el mismo es exploratorio, cuyo propósito, según Jiménez Paneque (1998), es examinar una problemática específica que continúa generando interrogantes debido a que ha sido estudiada de manera fragmentaria, tal como lo demuestra la revisión de antecedentes. Desde una perspectiva novedosa y en el entendido de generar un proceso de familiarización con la problemática de interés, el valor aquí radica en la identificación de conceptos promisorios y en el planteo de nuevos asertos y postulados que contribuyan con la producción del conocimiento futuro (Hernández Sampieri et al., 2006).

#### **4.1.2. Técnica Empleada**

Se entendió que para llevar a cabo este estudio según los objetivos propuestos, la técnica apropiada era la entrevista en profundidad. Según Alonso Benito (1995), tales entrevistas son procesos comunicativos en donde el objetivo es la extracción de la información por parte de uno de los sujetos intervinientes que es el investigador, entendiendo que tal información se encuentra en la trama biográfica del otro sujeto participante que es el entrevistado. Con el propósito de abordar tópicos específicos, se privilegió “el carácter dialógico, conversacional, interactivo, que hace del encuentro entre sujetos una escena fundante de la investigación” (Arfuch, 2002/2007, p. 178).

Por su parte, Valles (1997) señala que esta técnica cualitativa posee como ventaja “la obtención de una gran riqueza informativa (intensiva, de carácter holístico o contextualizada), en las palabras y enfoques de los entrevistados” (p. 196), a la vez que habilita una interacción directa, personalizada, flexible y espontánea, junto a un clima de intimidad y comodidad que

favorece la comunicación y la transmisión de la información que se busca recoger. No obstante, De Garay (1999) plantea la importancia de desmontar la noción de comunicación como emisión de información de manera estricta y neutra, dado que remarca que los sujetos de las entrevistas también ponen en juego sus afectos, sus sentimientos y sus visiones acerca del mundo. Se desplegó así una estructura narrativa a partir de la cual los entrevistados desarrollaron su relato en un interjuego permanente con las preguntas formuladas por el investigador.

Se considera que, frente a los objetivos de esta investigación, la entrevista habilitó el acercamiento a la palabra de los escritores, quienes son protagonistas de las experiencias que se buscaba analizar. Arfuch (2002/2007) realiza señalamientos de relevancia en torno a las entrevistas específicamente realizadas a los escritores, a quienes define como “aquellos que trabajan con palabras, que pueden inventar vidas -y obras- y a quienes, paradójicamente, se les solicita el suplemento de otra voz” (p. 157). El hecho de entrevistar a quienes practican la escritura supone para el escritor un “trabajo ontológico de la autoría” (p. 159), a partir del cual alguien asume ser el autor de determinados textos, es decir, se sitúa en el lugar de autor en el acto de dialogar con un testigo sobre su obra. Así, es central no olvidarse de que la entrevista se configura como un hablar inconcluso en el que se obtiene un producto de autoría conjunta, sostenido en la escena intersubjetiva de la interacción entre el investigador y el entrevistado -aquí, el escritor-, en donde se intersectan las improntas singulares de cada uno y la confrontación discursiva respectiva. En este hablar inconcluso, según De Souza Minayo (2010), el discurso se torna un acto intersubjetivo que enreda al oyente y al interlocutor, a la vez que se ve influenciado inevitablemente por el modo de formulación de las preguntas.

Desde allí, el propósito fue recoger las narrativas de escritores uruguayos, considerando como criterio que éstos tuvieran algún escrito publicado a partir de sus experiencias de muerte, pérdida y duelo. Se realizaron nueve entrevistas, sin considerar como factor de relevancia la edad y el sexo de los sujetos participantes, los cuales fueron contactados a partir de la técnica de bola de nieve y la difusión en diferentes redes sociales de un afiche con la convocatoria. La mencionada técnica supuso que, en cada una de las entrevistas, se le consultó al entrevistado acerca de otras personas que conociera y que pudieran estar interesadas en participar de la investigación; se partió de la premisa de que los escritores entrevistados conforman una comunidad, en este caso informal, en donde comparten espacios culturales, actividades sociales y eventos literarios, de modo que se vinculan y se conocen entre sí.

Al tratarse de entrevistas semidirigidas, se utilizó un guión de entrevista que operó como pauta o esquema, cuyo propósito fue seguir ciertos tópicos temáticos de relevancia para la investigación, indagando cuestiones acotadas o levemente formuladas. No obstante, esta

guía de preguntas y temas funcionó con la suficiente flexibilidad como para hallar en ella grietas o desvíos del camino originariamente planteado.

Sobre el final de este apartado, cabe mencionar que, en el desarrollo de la tesis, se utilizaron escrituras literarias de duelo, las cuales están presentes en diferentes capítulos y aspectos del análisis. Las mismas no fueron utilizadas como metodología de la investigación propiamente dicha (como se había planteado en un primer momento de proyección de esta investigación), pero sí transversalizan los análisis teóricos y reflexivos que se realizan aquí, aportando un material sustancioso e invaluable.

## **4.2. Objetivos**

### **4.2.1. Objetivo General**

Conocer las particularidades del duelo en sujetos que escribieron sus experiencias vinculadas con la pérdida y la muerte de un ser querido significativo.

### **4.2.2. Objetivos Específicos**

1. Explorar las significaciones subjetivas de las escrituras de duelo.
2. Describir la función de lo escrito en el tránsito y la elaboración de los duelos.
3. Indagar el lugar de lo público en las escrituras de duelo.
4. Determinar la relación entre la escritura y los rituales de duelo.
5. Delimitar la dimensión literaria de la manifestación de la pena en los duelos.

## **4.3. Consideraciones éticas**

Esta investigación se rige por la normativa legal vigente en Uruguay respecto a la regulación de la investigación con seres humanos (Decreto 379/008, 2008) y el resguardo de información e identidad de los mismos (Ley 18.331, 2008). Por lo antedicho, se establecieron mecanismos para asegurar el respeto a los principios éticos fundamentales, a saber: autonomía, beneficencia, no maleficencia y justicia.

Con tal propósito, previamente a la realización de las entrevistas, se les entregó a los sujetos participantes un consentimiento libre e informado<sup>1</sup>, junto a una hoja de información<sup>2</sup> que contenía una puntualización detallada del objetivo de la investigación, su abordaje, los procedimientos metodológicos, los riesgos y los beneficios de participar en el estudio, así como el compromiso de resguardar la confidencialidad y el anonimato.

El material recabado en las entrevistas fue almacenado íntegramente en formato de audio digital y luego, se realizó la transcripción correspondiente en archivos de texto; los datos filiatorios de los participantes fueron sustituidos por un código.

---

<sup>1</sup> Ver el capítulo 13. *Anexos* – p. 196.

<sup>2</sup> Ver el capítulo 13. *Anexos* – pp. 197-198.

En relación a los eventuales riesgos que se consideraron como posibles a partir del despliegue narrativo propiciado por la instancia de entrevista, se tomó en cuenta que los sujetos podían sentirse afectados por lo narrado, entendiendo que la propia temática de la muerte, las pérdidas y los duelos, en articulación con sus experiencias de escritura, son elementos de gran movilización afectiva. Por ello, se explicitó que no era obligación responder las preguntas y que era posible interrumpir la entrevista en el momento que se lo deseara. Considerando tales elementos, se previó la posibilidad de acompañar a los participantes en instancias fuera de la entrevista, y en caso de estimarlo necesario, realizar las coordinaciones y derivaciones para su atención con un profesional del centro de salud donde el informante se atiende habitualmente o en la Policlínica de Atención Psicológica de la Facultad de Psicología UdelaR (Piso 3 del Hospital de Clínicas).

Con respecto a los beneficios de las entrevistas o del conocimiento producto de la investigación, se entendió que las instancias de entrevista configuraban una ocasión de reflexión, diálogo y escucha sobre la práctica de escritura de sujetos que transitaban sus pérdidas o sus vivencias vinculadas a la muerte de ese modo. Dicho espacio ofreció la posibilidad de habilitar y descubrir aristas de la práctica de la escritura que podían llegar a ser desconocidas aún para el escritor, permitiéndole así percibir elementos inadvertidos de su práctica cotidiana.

Asimismo, tal como plantea De Souza Minayo (2010), el investigador se transforma en "(...) un interlocutor que escucha e incentiva al "otro" a hablar (...) Quien escucha interactúa, participando de la reconstrucción de las experiencias y proporcionando al narrador la oportunidad de acrecentar una profusión de sentidos a su historia" (pp. 257-258). Así, se produjo la habilitación de un territorio para construir junto con un otro significaciones novedosas sobre el duelo y sobre el muerto, delinear diversos sentidos al acto de escritura de la vivencia de pérdida, a la vez que articular reflexiones a partir de las preguntas disparadoras. Se entiende que las experiencias de duelo conducen a los sujetos a un sufrimiento solitario que, sin embargo, requiere de los otros para poder ser transitado. En tal sentido, el relato que se produjo en la instancia de entrevista se entendió como un discurso dirigido a un destinatario -el entrevistador- que cumplió una función de alteridad, propiciando la apertura de reflexiones innovadoras sobre los acontecimientos vividos.

#### **4.4. Análisis de las entrevistas**

##### **4.4.1. Sobre el Paradigma Indiciario**

Es importante comenzar situando el modo de análisis de las entrevistas a través de las consideraciones de Arfuch (2002/2007) quien se pregunta: ¿qué hacer con la voz de los otros? ¿Cómo considerar la narrativa de los sujetos entrevistados? Sobre tales interrogantes,

puntualiza la “*materialidad misma del decir*” (p. 190) en donde destaca las modalidades de expresión, lapsus, modulaciones y alteraciones de la voz, silencios.

(...) el lenguaje no ya como una materia inerte, donde el investigador buscaría aquellos “contenidos”, afines a su hipótesis o a su propio interés, para subrayar, entrecomillar, citar, glosar, cuantificar, engrillar... sino, por el contrario, como un acontecimiento de palabra que convoca una complejidad dialógica y existencial. (p. 190)

Siguiendo la propuesta de la autora, en la presente investigación se consideró al material recolectado a partir de las entrevistas en una doble vertiente: por un lado, un conjunto plural de voces que configuraron narraciones a partir de sus experiencias subjetivas, mientras que por el otro, un texto escrito, producto de la transcripción de las grabaciones, que conformaron una literatura a ser analizada e interpretada, en relación a los objetivos propuestos. Tanto en el trabajo de escucha de los discursos orales como en la lectura de los textos obtenidos, se buscó respetar la literalidad de lo dicho, la materialidad del discurso y la singularidad de la palabra de cada entrevistado. El pasaje de la oralidad a la escritura situó al texto como un tejido, en donde aparecen coherencias agujereadas, sentidos disímiles, discursos inconclusos o ininteligibles. En tal sentido, las entrevistas se leyeron sobre la superficie de sus límites, encrucijadas, tropiezos y callejones sin salida.

Tras lo antedicho, es preciso considerar los planteos de Allouch (1997/2011):

Sin duda, uno de los mejores accesos posibles a una interpretación consiste en leerla a partir de lo que sorprende a su lector, de lo que parece desentonar. Puede tratarse de un pequeño detalle, una minucia, esas cosas que llegan casi como desechos, rasgos sobre los que casi pasamos de largo por lo privados de sentido que parecen, pero que Freud, al igual que Morelli, Holmes y otros, supo elevar al estatuto de una clave que abre pistas inéditas – en el marco de lo que Carlo Ginzburg denominó “el paradigma del indicio”. (pp. 209-210)

En este sentido, Ginzburg (1989/2008) incluye al psicoanálisis dentro del conjunto de lo que llama *disciplinas indiciales*, que son aquellas caracterizadas por un método interpretativo que se sostiene en base a los elementos secundarios y marginales, otorgándole relevancia a los datos que usualmente se consideran nimios, pero que, bajo este paradigma, se tornan las claves reveladoras. Según el autor, los vestigios triviales son los que permiten captar con más precisión realidades más complejas y profundas. Tales disciplinas son cualitativas y analizan situaciones individuales, arribando a resultados conjeturales y con elementos aleatorios.

Basado en la lectura de los indicios, las huellas y los rastros que deja cada texto, este método de análisis se sostiene en aquellos detalles inobservados e inadvertidos. A diferencia del paradigma de la física galileana que se detiene en lo mensurable, las generalizaciones, lo repetible y las coincidencias, aquí se busca leer los rasgos, lo irrepitible, lo que asombra, lo

que se muestra como original; por lo cual, el interés está colocado en lo individual del caso y las excepciones que éste presenta (Cancina, 2008; Pulice et al., 2007). El psicoanálisis se entronca aquí con este paradigma que intenta tomar en consideración lo aparentemente desdeñable para hacer de ello un material de análisis.

A partir de ello, Ginzburg (1989/2008) se interroga en torno a la rigurosidad del paradigma indiciario, concluyendo finalmente que el rigor estrictamente científico es inalcanzable de este modo e incluso indeseable según este marco conceptual. Se construyen así figuraciones del saber sin reglas formalizadas, revalorizando elementos imponderables como la intuición del investigador y concluyendo postulados probabilísticos y conjeturales.

Al respecto, es preciso mencionar a Melamed (2003), quien a partir del análisis del paradigma indiciario en la obra de Proust, se interroga sobre la construcción de este singular saber que no remite a los patrones básicos del conocimiento científico y que se constituye, por tanto, como un saber único, de lo individual, sostenido en pequeños elementos que plantean una inferencia de las causas a partir de los efectos. La autora concluye que en el caso proustiano “el estudio casi obsesivo de los detalles y de las huellas no conduce a la verdad sino a un mayor desconcierto e incertidumbre” (p. 5). En efecto, el estudio indiciario conducido hasta el extremo provoca una multiplicación y contradicción de tales indicios, generando lecturas e interpretaciones variables y superpuestas, lo cual se resume en la imposibilidad de generar conclusiones que no conduzcan al puro vacío y a la contingencia absoluta. Tomando en consideración tal riesgo y asumiendo que en esta investigación se navegó a través de él, el objetivo no fue conducir las huellas encontradas hasta el extremo de su propia desaparición, sino utilizar este método, en cierto punto fragmentario, que despedazó la narración oral de los entrevistados para arribar a la construcción de “un saber móvil de lo imprevisible, de los sobresaltos, de las rupturas, de la incomodidad” (p. 5).

Las entrevistas fueron escuchadas y leídas transversalizadas por dicho paradigma, a partir del cual se efectuó un proceso de categorización y generación de núcleos temáticos que facilitaron la comprensión de los relatos y permitieron agrupar los tópicos emergentes. Lo antedicho se enmarca en lo que De Souza Minayo (1997/2015) define como análisis temático, el cual consiste en “descubrir los *núcleos de sentido* que componen una comunicación, cuya *presencia o frecuencia* signifiquen algo para el objeto analítico apuntado” (p. 197).

#### **4.4.2. Del Montaje al Razonamiento Abductivo**

El análisis del material obtenido durante el trabajo de campo implicó un abordaje de los fragmentos de entrevistas que fueron extraídos en cada una de las categorías construidas. Así, se entretejió un juego de montaje, el cual puede entenderse como similar al cinematográfico. Según Pilnik (2004), éste último supone la síntesis y la costura de los fragmentos reconocidos como desanudados. Hay dos fases en la construcción de dicho

montaje: la primera es una fase analítica en donde se despedazan las unidades significantes con las que se expresan los sujetos de la enunciación, mientras que la segunda implica la síntesis y la organización. Se trata, según la autora, de unir los fragmentos, ligando la angustia que produce en el espectador el film y, en este caso, los afectos movilizados en la investigación.

De esta manera, a partir de los relatos de los escritores y la narración de sus prácticas de escritura vinculadas a las pérdidas y los duelos, se produjo un montaje en el cual se reconocieron e identificaron los fragmentos, buscando su ensambladura en una síntesis narrativa que ligue dichos retazos.

Asimismo, como se planteó anteriormente, este proceso de categorización y generación de núcleos temáticos, no implicó la búsqueda de generalizaciones o la realización de inducciones partiendo desde lo particular para alcanzar lo universal. En efecto, se consideró el concepto de *abducción* planteado por Charles Sanders Peirce, el cual supone una inferencia hipotética originada en un resultado singular; desde lo extraordinario de ese hecho, se construye una regla novedosa considerando que ella será válida para la intelección de este caso y difícilmente lo será para otros en apariencia similares (Pulice et al., 2007). Se caracteriza a los razonamientos abductivos por su probabilidad, el estatuto conjetural de su conclusión y también la plausibilidad que se desprende del carácter intuitivo de aquel que lo formula. Es decir, el investigador adopta hipótesis que se consideran como las mejores explicaciones posibles para un determinado fenómeno.

De este modo, en este estudio, el valor conjetural que el razonamiento abductivo habilitó se entramó con la utilización de la metodología cualitativa. A su vez, el psicoanálisis como marco teórico produjo un entramado textual en una frontera disciplinar, en donde los discursos literario y filosófico adquirieron un valor preponderante para realizar la investigación y arribar a las conclusiones.

Ha habido una herida y ahora me doy cuenta de que es muy profunda. Y el acto de escribir, en lugar de cicatrizarla como yo creía que haría, ha mantenido esta herida abierta. En ocasiones he sentido su dolor concentrado en mi mano derecha, como si sufriera un desgarramiento cada vez que levanto la pluma y la presiono contra el papel. En lugar de enterrar a mi padre, estas palabras lo han mantenido vivo, tal vez mucho más que antes. No sólo lo veo como fue, sino como es, como será; y todos los días está aquí, invadiendo mis pensamientos, metiéndose en mí a hurtadillas y de improviso. Bajo tierra, en su ataúd, su cuerpo sigue intacto y sus uñas y su pelo continúan creciendo. Tengo la sensación de que para comprender algo debo penetrar en esa imagen de oscuridad, de que debo entrar en la absoluta oscuridad de la tierra.

(Auster, 1982, pp. 50-51)

## 5. La Escritura y el Ser-Escritor

### 5.1. Significancia

Se analizan los relatos de los entrevistados en torno a la escritura y a su *ser* escritores, en tanto uno de los objetivos fue indagar acerca de los significados que se le otorgan al término *escritura*. Así, aparecen los sentidos que se le conceden a la palabra a partir de un entramado de ideas que componen un trasfondo que es de particular interés.

Al considerar los planteos de Barthes (1978/2015), quien utiliza el término *significancia* al situar su teoría del análisis del discurso, se entiende la significancia como “el sentido *en cuanto es producido sensualmente*” (p. 81). Al respecto, Sirvent Ramos (1987) plantea que “la sensualidad del lenguaje frente a la dimensión comunicativa” (p. 148) es lo que guía el análisis barthesiano de los textos y lo que permite la lectura de las entrevistas producidas a partir de los relatos narrados oralmente por los escritores. Leer en términos de sensualidad implica poner en juego el erotismo de lo dicho y del decir y considerar las palabras que invocan conmociones en los sentidos del cuerpo, tanto de quien las pronuncia como de quien las escucha.

Los planteos barthesianos sobre la significancia la consideran como un proceso móvil de significación, desnaturalizando el sentido que está sostenido en el mundo práctico de usos y funciones del lenguaje. A partir de dichos procesos de significación múltiples y en constante movimiento, “no es posible suponer un producto terminado o clausurado sino una producción en plena elaboración, que se expande hacia otros textos y dentro de sí, articulándose en diversos niveles o estratos contextuales” (Butiérrez, 2015, p. 2). De este modo, se habilita una multiplicidad de lecturas y escuchas de lo que la escritura supone para los escritores, en donde se configuran contradicciones y aristas diversas no excluyentes.

La potencia de las propuestas barthesianas es retomada por Sirvent Ramos (1987) quien plantea que el texto entendido como tejido y trenzado habilita la dispersión de los

sentidos, la ausencia de un sentido único y, en consecuencia, la pluralidad y la libertad del significante que no queda atrapado en un significado unívoco. Se trata de “un régimen de sentido, pero de un sentido que no se cierra nunca sobre un significado y donde el sujeto, como dice Barthes, va siempre de significante en significante, a través del sentido y sin poder clausurarlo” (p. 154). A partir de la significancia y sus efectos, se considera lo que los escritores manifiestan cuando se les pregunta sobre el término *escritura* y cómo delinear la multiplicidad de sentidos de la escritura en sus vidas.

Se plantea a la escritura como una entidad abstracta que convoca una serie de connotaciones subjetivas vinculadas con la historia de vida de cada uno de los sujetos, mientras que a la vez se la refiere como una práctica concreta y materializada en una labor. Se considera que la amplitud de las preguntas que se utilizaron como orientadoras en el guion de entrevista permitió evocar respuestas muy disímiles; el propósito es construir una red entramada con fragmentos de relatos que configuran un mapa conceptual de significancias diversas.

### **5.1.1. De la Catarsis Griega al Tratamiento del Alma Freudiano**

Los entrevistados dan cuenta de la escritura como una modalidad utilizada para despojarse de ciertos sentimientos o emociones que necesitan ser expulsados de alguna manera. Surgen palabras tales como *desahogo*, *catarsis*, *liberación*, en búsqueda de un objetivo mayor que implica la *sanación* y la *curación*.

“La escritura para mí... eh... significa liberación de, de emociones y de pensamientos. Yo en el, en el libro escribí poemas y cuentos, y me pasa que los poemas los uso un poco más como catarsis”. (M1411IL01)

“(...) ha sido un buen método para canalizar muchas cosas a través de la escritura”. (M0712MC05)

“Sentí, sentí, me hizo mucho bien, como que me desprendí de la carga que tenía, es decir, fue muy catártico, me desprendí de esa carga que tenía que no, no podía más [Inaudible 00:22:04], ya no podía más y, y como te digo, le daba vueltas y no encontraba cómo sacármelo, y este poemario me lo, me ayudó”. (M1212LG06)

“Y... y bueno, y era una forma de desahogo empe... empezar a escribir. Y escribía. (...) la fantasía o lo que fuera a escribir lo, lo seguía haciendo pero en forma de desahogo, vamos a decir, sin un orden, sin, sin buscar, eh, darle un formato, un esquema o canalizarlo de una forma creativa válida para otros”. (M1212LG06)

“Entonces, como que ahí uno se da cuenta que no sólo te sirve a ti como catarsis, sino que también le puede servir a otro para no sentirse tan solo en la experiencia”. (M1212LG06)

“Pero la escritura para mí siempre había sido, a nivel más terrenal, siempre había sido como una, una forma de canalizar, eh, todo”. (M0210MP09)

Encauzar ciertas emociones que dan cuenta de un desborde si no son expresadas, es uno de los objetivos principales de la práctica de la escritura. Los relatos explicitan que hay algo que ahoga y es preciso destrabarlo, en este caso, a partir de una exteriorización en palabras escritas. No solamente aquí se está tratando acerca de afectos vinculados al duelo y la muerte, sino que quedan bajo esta perspectiva toda la gama de afectos posibles que los escritores mencionan.

Cabe señalar aquí que *catarsis* es un término proveniente de la cultura griega, específicamente del teatro, pero que se ha impregnado en el vocabulario cotidiano. En la *Poética* de Aristóteles (1974), se habla de catarsis como purgación. Allí, el autor define a la tragedia como “imitación de una acción esforzada y completa” (p. 145), especificando que se trata de una acción representada por actores que “mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones” (p. 145). La catarsis aparece así en la tragedia griega como sentimiento de alivio y descarga afectiva, cuyo resultado último es la purificación y expiación.

Por un lado, es posible visualizar en la concepción aristotélica que los afectos parecen estar cuantificados y por lo tanto, cuando opera un exceso, este debe poderse eliminar o purgar a través de algún mecanismo. No es menor que para el filósofo la forma a través de la cual el exceso de emociones puede ser expiado sea el arte en sus diferentes dimensiones: tragedia, comedia, poesía. Estos aspectos resuenan con las concepciones energéticas freudianas, a partir de las cuales un exceso de emoción que produce una perturbación necesita ser expulsado para producir una liberación de tensiones.

Lacan (1959-1960/2013a) en su seminario sobre *La ética del psicoanálisis* al discurrir sobre la tragedia *Antígona* de Sófocles, retoma el término *catarsis* y lo pone en diálogo con la abreacción freudiana. Sostiene que, en términos freudianos, implica una descarga; “descarga, se dice, de una emoción que quedó en suspenso (...) una emoción, un traumatismo, pueden dejar para el sujeto algo en suspenso, algo que puede perdurar hasta tanto no se haya vuelto a encontrar un acuerdo” (p. 302). Asimismo, analiza la etimología de la palabra y sostiene que *catarsis* proviene de *katharós*, que remite a lo puro y lo limpio; motivo por el cual es posible comprender esta noción no solamente en el sentido de la descarga y la eliminación o purgación, sino también en tanto purificación.

Además de la noción de descarga afectiva, las narrativas muestran que la catarsis y la liberación de emociones produce lo que muchos de los entrevistados mencionan como *sanación, curación, efecto terapéutico o salvación*.

“(...) yo creo que la escritura salva”. (M1411IL01)

“Y también la escritura para mí, en parte es una terapia, puesto que, gracias a la escritura he podido expresar cosas que comúnmente no podría hacerlo, dado mi entorno familiar”. (H2811NB02)

“(...) estoy haciendo ahora esto de la escritura terapéutica, porque como que me, me gusta pila y, y creo que puede ser de gran ayuda (...) la idea es esa, buscar... la sanación no solo so... no solo mía sino la del otro también, ayudarlo desde, desde una terapia de escritura”. (M0712MC05)

“(...) eso es justamente creo que es la parte terapéutica en la escritura, eh... empezar a recortar, y empezar a ver qué es lo principal, qué es lo más importante, para dónde quieres focalizar, qué es lo que, lo que en, en verdad quieres transmitir, que, que eso te lleva a desentrañar qué es lo que en verdad tu sentís, entonces, creo que por esa, por ese lado viene, eh, la necesidad de escribir de mi parte, ¿no?”. (M1212LG06)

“(...) el escribir, como te digo, para mí es una terapia, lo sigo haciendo y lo hago no sólo con el tema de los duelos, lo hago con todo, eh, como también lo, te digo, lo hice con violencia doméstica”. (M1212LG06)

“Y bueno, en mi caso, siempre fue muerte, duelo, escritura. (Se ríe). Siempre fue en, en ese orden, muerte, duelo, escritura. Y... la tendencia a la muerte que, que, que existe en mí, eh, esa ideación de la muerte (silencio), sólo la puedo sanar con la escritura (...) es también una, una fuerza para salir (...) si no escribo, tiendo más a la muerte (...) es mi forma de poder vivir. Capaz de cerrar ese círculo: muerte, duelo, escritura, y si no hay escritura, muerte”. (M1212LG06)

“Quizás fue una manera de, como se dice, de... de terapia o de, de sacarla de mí, de mi personalidad, ir sacando eso que me estaba molestando, ponerla en los personajes, en eventos y... y ahí me hice amiga de la muerte, también”. (M1912ME07)

“Siempre era como, bueno tá, voy a escribir y es como, es la manera de, de tranquilizarme y de bajar (...) escribir te salva, te salva la cabeza”. (M0210MP09)

Es preciso recordar a este respecto las numerosas investigaciones que se han desarrollado a nivel mundial en torno a la escritura terapéutica<sup>3</sup>. Asimismo, cabe mencionar aquí los planteos que ya hacía Freud en 1890 cuando comenzaba a esbozar el método psicoanalítico e intentaba establecer la importancia de la palabra en favor del tratamiento de las afecciones psíquicas. Allí establece que el tratamiento psíquico de las perturbaciones anímicas tiene como instrumento principal a las palabras. “Las palabras son, sin duda, los principales mediadores del influjo que un hombre pretende ejercer sobre los otros; las palabras son buenos medios para provocar alteraciones anímicas (...) el ensalmo de la palabra puede eliminar fenómenos patológicos” (Freud, 1890/2011d, pp. 123-124). Hablar de *ensalmo* implica invocar la hechicería, la superstición, la brujería; según la RAE (2021), *ensalmo* significa “modo supersticioso de curar con oraciones y aplicación empírica de varias medicinas” (s.p.). Así, se entiende que Freud está situando el poder curativo de las palabras que, hasta ese momento, él no podía explicar con argumentos científicos y empíricamente demostrables. La palabra habilita la cura; en este caso, la palabra del médico-analista sobre el enfermo-paciente, pero también la palabra en sus otras dimensiones. ¿Se podría incluir aquí a la palabra escrita que es convocada por los escritores en sus prácticas?

Freud siguió insistiendo en este asunto al desplegar la elaboración de su método psicoanalítico. Tanto es así que en años posteriores, al momento de indagar en torno al fenómeno histérico, construyó la denominada “*«talking cure»* («cura de conversación»)” (Freud, 1893-1895/2012e, p. 55), curación a través y a partir de la palabra. Freud solicitaba a sus pacientes que hablen, que digan todo cuanto se les ocurriese, sin medir consecuencias ni valorizar importancia, sin tapujos, sin reparos y sin censuras.

De esta manera, la palabra y sus habilidades curativas empiezan a constituirse como eje central del tratamiento de las cuitas del alma. La referencia a los afectos hablados y escritos remiten el planteo nuevamente a los discursos de los entrevistados. No solamente se trata de lo catártico utilizado a modo de desahogo y expulsión afectiva, sino también obtener como efecto un cierto tratamiento de esos afectos cuya consecuencia es nombrada como *terapéutica*. También aparece en algunos relatos el término *salvación* para dar cuenta del combate contra la muerte mediante la escritura, la cual es utilizada como una tentativa de solucionar situaciones conflictivas a nivel afectivo y como salida a los atolladeros en los cuales el sujeto duele queda atrapado.

---

<sup>3</sup> Ver capítulo 2. *Antecedentes* – pp. 21-24.

Por lo tanto, tal vez aquí se encuentre una de las razones por las cuales se lleva a cabo la práctica de la escritura. Las palabras de Bonnett (2013), en relación a la escritura a partir de la muerte de un hijo, resumen lo planteado anteriormente:

Pero me pregunto por qué lo hago [escribir]. Quizá porque un libro se escribe sobre todo para hacerse preguntas. Porque narrar equivale a distanciar, a dar perspectiva y sentido. Porque contando mi historia tal vez cuento muchas otras. Porque a pesar de todo, de mi confusión y mi desaliento, todavía tengo fe en las palabras. Porque aunque envidio a los que pueden hacer literatura con dramas ajenos, yo sólo puedo alimentarme de mis propias entrañas. Pero sobre todo porque, como escribe Millás, «la escritura abre y cauteriza al mismo tiempo las heridas». (p. 126)

### **5.1.2. Analogías o Metaforizaciones Sobre la Escritura**

Al hablar de la significancia de la escritura en sus vidas, algunos de los entrevistados recurrieron a definirla a partir de analogías o metaforizaciones. En tal sentido, hay quienes la instauraron como *instrumento o herramienta*:

“(…) es una herramienta para, para mostrar unas partes de mí que quizá no muestro en el día a día (…)”. (M1411IL01)

“La escritura la uso como instrumento, para lo que viene siendo facultad, para lo que vienen siendo mis cuentos (…) la escritura es un instrumento. Vos podés perfectamente decir, tá, la escritura es mi arma frente al sistema”. (H2811NB02)

“Para mí, es una herramienta (…) Encontré la escritura sin saberlo, sin como, como, buscarlo demasiado, eh, una forma de expresar que hasta entonces yo no, no había conocido en mí o por lo menos que tenía algunas herramientas, mejor que, inclusive, que el habla”. (M2811NV03)

“Podría decir que es una, que la escritura es una buena herramienta para trabajar el duelo y, y aceptar la muerte”. (M0712MC05)

“(…) por momentos también es, es un, es una, como una herramienta para, para saciar una especie de sed de trascendencia (…)”. (H0301DM08)

Denominar a la escritura como instrumento o herramienta supone la idea de algo que se utiliza para conseguir determinado fin u objetivo. Surge así la imagen de un elemento utilitario y funcional a una actividad o propósito que se tiene como meta.

En las palabras de los entrevistados, se observa, tal como se planteó anteriormente acerca de la catarsis y la expresión de emociones, que la utilidad que se le otorga a la escritura se vincula en muchos de los casos con la mostración de sentimientos, emociones y afectos. Algunos sujetos profundizan aún más en dicha utilidad y plantean que la escritura opera teniendo como consecuencia un trabajo sobre el duelo y la muerte, y también sobre la muerte propia, la trascendencia a partir de los escritos realizados y publicados. En cambio, cabe mencionar que otro entrevistado nomina la escritura como instrumento que sirve como arma de lucha contra el sistema. La escritura se conforma entonces como un medio o artefacto cuyo propósito es, siguiendo la analogía del arma, atacar a un otro o defenderse de él; en este caso concreto, se menciona al *sistema* como ese otro frente al cual se debe combatir utilizando el elemento escriturario. Se caracteriza a ese *otro-sistema* como poseedor de cadenas que atan, constriñen y contienen; la escritura, en la medida en que se despliega, puede ir liberando y quitándole la presión a dichos amarres.

En el mismo sentido y al intentar circunscribir la escritura a cierta denominación, otros entrevistados plantean que se trata de una práctica que puede ser definida como *acto*, *experiencia* o *gesto*:

“Pero yo creo que, tanto como acto de resistencia, creo que también es como un acto de anunciación (...) un acto de liberación quizás, podríamos decirlo. Un acto de decir, bueno, yo escribo porque puedo liberarme de estas cadenas que me atacan, que me contienen. Cuando yo toco una, cuando yo escribo una palabra, yo sé que esa palabra, poco a poco, va liberando la presión de mis cadenas”. (H2811NB02)

“(...) tuve una experiencia de escritura y, en relación con un pariente muerto que fue XXXXX, mi primo (...) Esas son mis dos eh, experiencias más importantes que me acuerde de escritura relacionada con el duelo de un pariente o de un familiar”. (H0312FM04)

“Creo que, creo que a mis hermanos, a mi padre, a mi madre, verse en, en ese libro, así como están retratados que, no todo lo que dicen o hacen en ese libro es lo que hicieron o dijeron, pero reconocerse, eh, en primer lugar, y creo que aprecian también el hecho de que haya escrito ese libro, de que, como aprecian el gesto, creo que lo ven como un gesto, en parte, como, eh, amoroso. Mi vieja con el tiempo aprendió a verlo un poco más así”. (H0301DM08)

Las diversas interpretaciones de la escritura tendrán repercusiones en cuanto a su utilización en situaciones de duelo y muerte. Sostener la práctica de la escritura como un *acto*

brinda la idea de un acontecimiento que ocurre de manera transversal, quizás a un cierto proceso que se desarrolla a lo largo del tiempo. Contrariamente a esto, la escritura situada como *experiencia* podría establecerse a modo longitudinal, como algo que transcurre en una cierta línea temporal. Nótese que aquí se están delineando diferentes formas de concebir la temporalidad de la escritura, lo que también determinará los modos en que ésta se utilice y los propósitos -en caso de que los tenga- de dicha utilización. Al respecto de estos elementos que conducen a pensar la temporalidad de la escritura, se remite al desarrollo del capítulo correspondiente<sup>4</sup>.

Tanto el acto como la experiencia pueden implicar una transformación, al ser un acontecimiento significativo que supone una modificación del rumbo subjetivo. Esto deviene en un desconocimiento radical de lo que sucederá después; quizás sea una nueva posición deseante que resurja junto a la creación de un nuevo sujeto. Según las palabras de uno de los entrevistados, su acto de escritura conlleva un elemento de liberación de lo que denomina un *encadenamiento* que contiene y que impide el decir y la expresión. Un acto de escritura que, a modo de acontecimiento, modifica a ese sujeto que lo enuncia. También dicho entrevistado señala un entrettejido de actos: acto de resistencia – acto de liberación – acto de anunciación – acto de decir. ¿Será esta una forma de definir su acto de duelo? ¿Un modo posible de inscribir y habilitar, a partir de la escritura, las múltiples facetas del acto que componen un duelo?

En los avatares del entramado simbólico, es posible entablar lazos entre el acto de escritura y el acto de duelo, situando la siguiente definición:

De acuerdo con el seminario *Lógica del fantasma*, de J. Lacan, G. Lombardi propone una “definición mínima” de acto, que podría parafrasearse en los términos siguientes: el acto es un significante, articulado a la temporalidad de la repetición, que *instaura* al sujeto e implica un caso límite para su reconocimiento. Esta última indicación significa que, en el acto, el sujeto resultante no es el mismo que lo realizó. (...) en el acto, el sujeto está marcado por el desconocimiento (entre el agente del acto y el sujeto resultante). (Lutereau, 2011, p. 214)

Un desconocimiento radical del sujeto hacia sí mismo que se transforma en otro y que puede visualizarse con claridad en las situaciones de duelo; el desconocimiento que provoca la pérdida, la no comprensión, la ignorancia en la cual la muerte sumerge al deudo. Se trata de elementos que inauguran el acto de escritura, el cual requiere ese nivel de padecimiento para operar y producir un enlace con el objeto perdido.

Por su parte, la *experiencia* remite a una vivencia procesual en la cual el sujeto parece aceptar ciertos datos que le son brindados por la realidad material. Éste aprehende aquello

---

<sup>4</sup> Ver capítulo 6. *Función de la escritura del duelo* – pp. 120-123.

que ocurre en el mundo y lo hace según una impronta singular y a partir de mecanismos determinados, por ejemplo, la escritura. Uno de los entrevistados habla de una experiencia de escritura que se produce o es provocada a partir de un hecho ocurrido a nivel de la realidad y que posee una contundencia y radicalidad que le son propias: la muerte de un familiar. Frente a ese suceso, la escritura se transforma en un modo de experiencia que permite capturar algo de lo ocurrido; una experiencia que tal vez no se manifiesta de forma pura, sino que está transversalizada por el lenguaje, organizada según la singularidad del sujeto que participa en ella, los entramados culturales y sociales. Si se considera de esta forma, la experiencia también podría suponer transformaciones subjetivas para quien es agente de ella de modo que, así como el acto, implica efectos y consecuencias incalculables para el sujeto. ¿Serán entonces, el acto y la experiencia, dos caras de la misma moneda? ¿Se podrán considerar ambas aristas en las situaciones de pérdida y muerte?

Finalmente, se destaca que otro entrevistado plantea que su escritura, específicamente su escritura de duelo, fue entendida por ciertos lectores como un *gesto*, en sintonía con los planteos de Derrida y Barthes desarrollados anteriormente<sup>5</sup>. Esta idea configura rápidamente una escena imaginaria en donde aparecen movimientos del cuerpo que intentan expresar algo a partir de la gesticulación, la mímica y las muecas. En su relato, la escritura es delineada como un movimiento del cuerpo que se dirige ineludiblemente a un otro con el objetivo de expresar algo; tal vez en este caso no se pueda afirmar que se trate de comunicar o transmitir un mensaje, pero sí implica sostener un movimiento hacia el otro-lector. Podría conjeturarse al respecto que dicho gesto también puede tener el valor tanto de acto como de experiencia; es leído de esa manera por el público que lo recibe y también es convocado en la palabra del escritor, siendo un gesto transformador que implica una modificación subjetiva.

En síntesis, la escritura como acto, experiencia y gesto, se entrama a partir de la pérdida habilitando la operación del duelo; ello se produce desde una dimensión novedosa que supone múltiples transformaciones para el escritor-duelante.

### **5.1.3. *El Vicio de Escribir Desde la Peligrosidad de la Letra***

Uno de los entrevistados establece una semejanza entre escritura y vicio:

“Lo primero que se me vino a la cabeza, para serte honesto, fue... un vicio (...) Y porque, porque tiene algo compulsivo, ¿viste? A veces, a veces, eh... se, se siente una abstinencia cuando no estás escribiendo, muchas veces, ¿viste?, como que es, es difícil de lidiar”. (H0301DM08)

---

<sup>5</sup> Ver capítulo 3. *Marco teórico* – pp. 66-67 y p. 73.

“(...) pero está fuera de tu control, entonces, eh, se generan como unos mecanismos medio de, de, de, que sentís como una dependencia de esto, como puede ser que, que no pueda yo, por... que sin esto sea menos feliz, ponele”. (H0301DM08)

“Y, y, para mí fue eso también, fue como... en el momento pensaba “-pah, qué loco, se puede vivir sin escribir ¿entendés?-", yo antes pensaba que no, o sea, pensaba que sin escribir iba a pirar. Y sin embargo, sin escribir no es que no haya pirado, pero, pero, como esto del vicio ¿no?, como de la obsesión”. (H0301DM08)

“(...) me parece que la escritura, en todo caso, eh, puede ser peligrosa si te lleva a, a ese tipo de lugar, ¿viste?, al tipo de lugar donde, donde, donde estés intentando elaborar respuestas definitivas acerca de cosas, ahí es donde creo que puede llegar a, a, a ser un problema, eh... me parece más interesante la escritura enfrentándose a la muerte o, o, o al dolor o, o a la vida misma, como... como una exploradora, que no, una exploradora que ya, que ya de pique renuncia a encontrar nada, que a lo sumo, eh, sea capaz de, de... de encontrar cosas que no habías imaginado antes de ponerte a escribir (...)”. (H0301DM08)

Se escucha y se lee en este relato la dimensión viciosa de la escritura, es decir, hay algo de esta práctica que implica un límite que, en caso de ser franqueado, conduce al sujeto escribiente al territorio de lo peligroso, en donde pueden ocurrir sucesos tales como la adicción y su consecuente abstinencia, compulsión y obsesión. Según una perspectiva de índole moralista, el vicio da cuenta de una mala costumbre o un mal hábito y supone, a la misma vez, un elemento que deteriora, produce un daño o menoscaba al sujeto. Se instala la siguiente pregunta: ¿es el sujeto quien habita el vicio o el vicio territorializa al sujeto y mora en él? ¿De qué modo el vicio escriturario interactúa con la subjetividad? En el relato del entrevistado, aparece la peligrosidad de dicho vicio, habilitando la posibilidad de un riesgo o incluso un conflicto. La compulsión a escribir como una práctica realizada por un autómatas que pierde el control de eso que está ocurriendo allí.

Nuevamente aquí deben considerarse los planteos derrideanos que se desarrollaron anteriormente en cuanto al término *phármakon* en su doble acepción: veneno y remedio<sup>6</sup>. La escritura no se erige solamente como una terapéutica sanadora y curativa que purifica el alma del escribiente, libera las emociones atrapadas y opera catárticamente sobre los afectos, sino que también posee un lado riesgoso, en donde el escritor puede quedar atrapado en una práctica compulsiva de la cual hace depender su existencia. Según las palabras del

---

<sup>6</sup> Ver capítulo 3. *Marco teórico* – pp. 61-62.

entrevistado citado anteriormente, lo peligroso también está situado en la escritura como fijeza a respuestas cerradas y definitivas, como establecimiento de certezas infranqueables que, aunque por momentos pueden brindar apaciguamiento, por otros se transforman en respuestas que atrapan a quien las escribe y lee, obturando la posibilidad de producción de lo nuevo.

Resuenan aquí las palabras del escritor uruguayo Espinosa (2011) quien, en una de sus novelas, respecto a la práctica de la escritura poética, refería lo siguiente:

A partir de aquella premisa estuvo remolineando un rato sobre la idea de la vocación poética como una tara, como un virus latente que, más acá o más allá, se manifiesta y termina enfermando al que lo lleva en la sangre (...) Román sostenía, en cambio, que el artista quiere vivir sedentario y normal, pero de repente, el estro<sup>7</sup> le salta de adentro como un bicho rabioso, e incendia sin miramientos cualquier arcadia doméstica. (p. 60)

Dicha cita se entrelaza con los planteos del entrevistado; en este caso, se habla de la vocación poética como una tara, algo defectuoso, incluso se la compara con un virus, es decir, se introduce la dimensión patológica que termina enfermando al sujeto que lo porta. Un escritor afectado por el virus de la escritura, que se manifiesta a partir de escandalosas inspiraciones que no encuentran sosiego hasta no ser exteriorizadas y que pueden obstruir el habitual despliegue de la vida cotidiana.

Finalmente, cabe señalar aquí que la peligrosidad de la letra escrita ya había sido situada por algunos autores. Entre ellos, Barthes<sup>8</sup>, quien sostiene a la escritura en una tensión entre el amparo y la irrisión de lo insuficiente; Blanchot<sup>9</sup>, al entender que el escritor corre el riesgo de quedar atrapado en su escritura debido a la presión persecutoria de la misma; o Allouch<sup>10</sup> quien destaca lo ambivalente de la escritura en tanto curativa y, simultáneamente, devastadora. Asimismo, se destaca la vinculación entre la dimensión peligrosa que la escritura del duelo puede adoptar, con la estrechez entre la locura y el duelo a la que el psicoanálisis lacaniano hace mención y la problemática paranoica que se pone en juego en tales experiencias, como plantea Allouch<sup>11</sup>, en donde se configura una dinámica de perseguido (deudo) – perseguidor (muerto).

#### **5.1.4. La Escritura Como Reverso de la Lectura**

Al interrogar a los entrevistados acerca de la escritura y la significancia de ésta en sus vidas, surge rápidamente lo que Arfuch (2002/2007) denomina como desdoblamiento: la

---

<sup>7</sup> Estro: "Inspiración ardiente del poeta o del artista" (RAE, 2021, s.p.).

<sup>8</sup> Ver capítulo 3. *Marco teórico* – p. 75.

<sup>9</sup> Ver capítulo 3. *Marco teórico* – p. 77.

<sup>10</sup> Ver capítulo 3. *Marco teórico* – pp. 83-84.

<sup>11</sup> Ver capítulo 3. *Marco teórico* – p. 57.

lectura. “La escena de la escritura se desdobra así, casi obligadamente, en otra escena mítica: la de la lectura, que puede ser también la de las voces de los mayores a través de las cuales se teje la identificación” (p. 167). Es de este modo que los entrevistados transmiten una articulación entre escritura y lectura:

“Entonces, la escritura en, en primera instancia, es una dimensión de la lectura, para mí”. (H0312FM04)

“[La escritura] me ayuda a leer mejor, porque cuando leo y, y eso, y eso se convierte en algo que yo hice, eh, ayuda justamente a la asimilación de lo que viene de afuera en forma de lectura. Así que es una dimensión paralela a la de escribir y, por lo tanto me da algo... de leer”. (H0312FM04)

“Yo siempre escribí, escribí de... Primero que siempre fui una habida lectora, porque si no sos lectora es muy difícil que puedas escribir”. (M1212LG06)

“(...) ese gusto de la lectura, quizás ese placer que yo siempre sentí por leer, eh, leía libros muy serios siendo muy chica, eh... me llevó a, a querer copiar, si se, por decirlo de alguna manera, o ver en eso de, de escribir, una, una forma de volcar lo afectivo o, o lo que me estaba pasando”. (M1212LG06)

“Creo que es eso, es una forma de canalizar, una forma de vida y una forma de ver el mundo también. Leer, leer y escribir, creo que te hace ver el mundo de otra manera, más pro... más profunda diría yo”. (M0210MP09)

“También es ejercicio y práctica y leer mucho, leer mucho. Yo les digo “-¿quieres escribir? Sentate a leer. Lee, lee lo que sea”. (M0210MP09)

Se observa que esta escena de la lectura se constituye como un elemento articulador de la vida del escritor que, a su vez, al decir de Arfuch (2002/2007), atraviesa su obra a partir de la elección de ciertas lecturas que trazan un recorrido de pertenencias e identificaciones, influencias, estímulos a escribir con ciertos estilos o formas de diferenciarse y des-identificarse.

Barthes (1984/1994) sostiene la existencia de un “erotismo de la lectura” (p. 44) que incluye tanto una dimensión deseante como una economía del placer. Entre los tipos de placer de la lectura que distingue se destaca el de la Escritura:

La lectura es buena conductora del Deseo de escribir (...) no es en absoluto que queramos escribir forzosamente *como* el autor cuya lectura nos complace; lo que deseamos es tan sólo el deseo de escribir que el escritor ha tenido, es más: deseamos el deseo que el autor ha tenido del lector, mientras escribía, deseamos ese *ámame* que reside en toda escritura. (p. 47)

El autor prosigue diciendo que la lectura, entonces, supone la dimensión de la producción escrituraria; “el producto (consumido) se convierte en producción, en promesa, en deseo de producción, y la cadena de los deseos comienza a desencadenarse, hasta que cada lectura vale por la escritura que engendra, y así hasta el infinito” (p. 47).

Por otra parte, Barthes (1984/1994), al interrogarse sobre la posibilidad de construir una teoría o doctrina de la lectura, sostiene que el autor siempre ha ocupado un rol de autoridad frente al lector, lo que ha determinado una economía en donde el autor es el propietario de su obra y, por tanto, los lectores simplemente son usufructuarios de la misma que, desde un sitio pasivo, captan un sentido impuesto. Desde esta lógica, se pierde la dimensión de diseminación y dispersión que toda lectura implica, en donde están en juego formas transindividuales (códigos, lenguas, estereotipos). Barthes trata de situar otra posible perspectiva de la lectura que, no sin sus paradojas, coloca a la lectura en estrecha relación con la escritura y con el cuerpo. Así, dirá que “leer es hacer trabajar a nuestro cuerpo” (p. 38) y que “la lectura sería el gesto del cuerpo (pues, por supuesto, se lee con el cuerpo) que, con un solo movimiento, establece su orden y también lo pervierte: sería un suplemento interior de perversión” (p. 42). La lectura conmociona al cuerpo, en tanto lo revoluciona y afecta; en palabras del autor, “la lectura produce un cuerpo alterado” (p. 46). Parece que es bajo esa alteración que se produce un hilo deseante hacia la escritura. En tal sentido, Barthes habla de voluptuosidad, fascinación, dolor y otras turbaciones que afectan al cuerpo del leyente-escribiente.

A propósito de la lectura que Derrida realiza sobre Barthes, luego de su muerte, Mier (1999) sostiene que la lectura “retorna así -en ese espacio de la muerte- como amparo y como espera. Protegerse más que de la ausencia, de lo infinito de la sombra, de lo desconocido del “otro” que emerge ya como lo absolutamente perdido” (p. 9). De esta manera, se sostiene que leer a los autores ya muertos supone un movimiento de fidelidad y, a consecuencia de ello, un simulacro de restauración de la vida. La lectura aparece entonces como una práctica amparadora que tiene su revés en la escritura; en las palabras de los sujetos entrevistados, se vislumbra que ambas prácticas conforman una única y misma dimensión que, a modo de reverso, interactúan y se enfrentan a un interjuego constante e infinito en donde habita la singularidad de los escribientes.

Por momentos, parecería que la lectura conforma el primer movimiento dialéctico en donde la letra se pone en juego a partir de cierta exterioridad; es decir, se lee lo que produjo

otro, se lee la escritura de un tercero y es a partir de dicha lectura que el segundo movimiento comienza a desplegarse, aquel que supone el comienzo de la escritura, de la letra en algún sentido propia, ya no externa. Tras haberse desencadenado esta dialéctica, la interrelación continua entre una y otra puede producir momentos de confusión e incluso de indiscriminación. Es así como algunos entrevistados aclaran que buscaban escribir para copiar a determinado autor o intentar desplegar la afectividad del mismo modo que lo habían leído en algún texto. Se puede conjeturar que es de esta manera como se va construyendo la subjetividad del escritor, su *ser* como tal, a partir de lo cual el escritor es también lector.

Blanchot (1955/2002) sostiene que existe la lectura crítica de una obra en donde el lector se transforma en un especialista y en un autor. Dicha lectura implica interrogar a la obra para conocer los secretos que conforman los entramados de su producción y creación; a su vez, supone para el lector una transformación, ya que éste se convierte en “un autor al revés” (p. 182). Se podría entender que es de la lectura crítica que hablan los entrevistados, en tanto producen a partir de ella otros textos, quizás, otras obras. No se trata de lecturas ingenuas que implican miradas exteriores sobre aquello que ocurre en el interior de las letras escritas por otros, sino que supone un movimiento subjetivo por parte de quien está colocado en posición de lector y que podrá, como en el caso de los entrevistados, traspasar dicha posición a la de escribiente, productor, creador.

## **5.2. La escritura: Entre la Oralidad y el Pensamiento**

### **5.2.1. Comparaciones Entre la Expresión Escrita y la Expresión Oral**

En las narrativas, aparece como una insistencia que debe ser tomada en cuenta la comparación entre la oralidad y la escritura; aquello que se puede decir en el habla y cómo es que esto ocurre, en contraposición a lo que sucede a nivel de la letra escrita y sus modos de manifestarse. Al respecto, se presentan los siguientes fragmentos ilustrativos:

“Soy muy extrovertida y demás, pero en el momento de comunicar siento que con la escritura puedo ser mucho más transparente y generar otro impacto que en el habla no. Siento que cuando estoy hablando entreviero a la gente más de lo que aclaro”.  
(M2811NV03)

“(…) en definiciones, en conceptos, en palabras, hay un montón de cosas que yo quisiera decir ahora y, y termino siempre como en lo muy básico y, sin embargo, en el lenguaje, ¿no?, eh, oral, y cuando lo voy a escribir siento que es mucho más rico mi... es rarísimo, pero me pasa, de que tengo... mucho más vocabulario cuando voy a escribir que cuando voy a hablar. Porque en la escritura los tiempos son diferentes

que, en el habla, eh, y eso es una cosa que yo trabajé también en terapia, el tema de los tiempos, de las ansiedades”. (M2811NV03)

“Y también que, por ejemplo, puntualmente lo de los escritos de mis abuelos o de duelo, puntuales, no es algo que uno habla, demasiado. Sin embargo, es algo que uno sí puede contar, el detalle”. (M2811NV03)

“(…) la oralidad es una cosa y la escritura es otra, son di... son diferentes formas de ponerse en, en relación con el, con el pensamiento de, de uno y con, con las concepciones, en general. Cuando uno escribe, eh, no sé, se genera como la ilusión... cuando uno habla, perdón, se genera como la ilusión de que, de que lo sabes todo, que sabes más de lo que estás hablando y eso, y el terreno de la incógnita y del replanteo en serio es el de la escritura para mí. Eh, así la oralidad cuando doy clase y todo, estem, estoy asumiendo como un rol del que sabe, y digo... Siempre, siempre me parece una máscara. Y la escritura no, en la escritura me siento de una forma menos, más auténtica, como que, cada vez que uno habla, eh, que yo hablo, siento que estuviera con una máscara de, de pretender cosas que no son y, y en la escritura se revela mucho más esa indefensión, eh, los verdaderos miedos, todo lo que uno es realmente, a... Pa... parece paradójico, pero para mí la escritura es más, más honesta y con menos máscaras que la oralidad (...).” (H0312FM04)

“(…) encerrado en la, en el habla sí. (Risas). La escritura, no, en la escritura me siento libre”. (H0312FM04)

“(…) la escritura es el terreno de la libertad, sí, eso lo veo así, estem, eh, donde yo me permito ser y, y soltar cosas que en otro, en otros aspectos de la vida como la oralidad y las conversaciones estarían mucho más agarradas y, y que existen en la escritura de una forma libre”. (H0312FM04)

“Significa poder, mmm, expresar, muchas veces lo que no puedo expresar con la palabra oral, lo hago a través de la palabra escrita, me resulta mucho más fácil expresarme con letras que hablando”. (M0712MC05)

“(…) siento eso que me puedo expresar mucho mejor escribiendo que hablando. Me cuesta, me cuesta hablar, me cuesta en... no hablar, hablar hablo mucho, me cuesta encontrar las palabras exactas para decir lo que quiero decir. Y, sin embargo, escribiendo me fluyen con mucha rapidez”. (M0712MC05)

La filosofía en su tradición occidental ha demostrado una histórica dicotomía entre escritura y oralidad, otorgándole una primacía a la expresión y el lenguaje oral. Con los planteos de Derrida sobre la *archi-escritura*<sup>12</sup>, la oralidad deja de contraponerse a la escritura y pasa a formar parte de ella. No obstante, en las palabras de los entrevistados y en las comparaciones que ellos realizan, la dicotomía persiste y la escritura adquiere una superioridad y preponderancia que es fundamentada de diferentes maneras. En primer lugar, se sostiene que la escritura permite obtener una transparencia en la comunicación que no es lograda a partir de la palabra hablada, lo cual permite mejorar ampliamente la expresión, aporta mayor claridad y demuestra una riqueza más vasta de vocabulario. La oralidad es aquello que entevera y confunde, mientras que la escritura brinda claridad y comprensión.

Por otra parte, la oralidad se plantea como una máscara que produce en aquel que sostiene la palabra hablada una ilusión de sabiduría absoluta. En contraposición, la escritura se sitúa en el territorio de la incógnita y el misterio, aquello que no brinda respuestas acabadas y despóticas, sino que habilita mostrarse con mayor autenticidad, a partir de las indefensiones, las vulnerabilidades y los miedos de no saberlo todo ni encontrar respuestas definitivas. Por tal razón, la oralidad supone mascaradas, mientras que la escritura implica honestidad. Finalmente, en estrecha vinculación con los anteriores argumentos, la escritura se sostiene como el terreno de la libertad, en donde surge como recurso la apelación a una terceridad para pronunciar el decir.

A partir de lo antes expuesto, es posible conjeturar una de las razones por las cuales los escritores deciden escribir sobre sus experiencias de duelo y pérdida. Frente a un terreno tan enigmático y misterioso como lo es el de la muerte, en donde las respuestas acabadas y definitivas son difíciles de obtener, ellos encuentran en la escritura un espacio de libertad y honestidad en donde poder expresar sus afectos de manera más transparente, intentando huir de las amarras del lenguaje oral en donde parece que las explicaciones deben volverse más absolutas y sustanciales.

### **5.2.2. *Pensamiento y Escritura***

Para finalizar este apartado de análisis en donde se busca indagar acerca de la significancia de la escritura en la vida de los entrevistados, surgió un conjunto de respuestas que vinculaban directamente la escritura con el pensamiento:

“(…) yo empecé a escribir porque sentí que estaba pensando demasiado. Todo el tiempo pensaba. Y por momentos, es como una voz interna que está todo el tiempo pensando y cuestionándote cosas. Y eso lo empecé a pasar a la escritura, a sacarlo,

---

<sup>12</sup> Ver capítulo 3. *Marco teórico* – pp. 61-63.

como una forma de sacarlo, necesitaba sacarlo, que no estuviera sola todo el tiempo craneando cosas, porque por momentos era... era muy pesado, era, era muy difícil de sobrellevar. Y, cuando escribo sobre los duelos es reflexionar sobre estas cosas que me pasan en el pensar por qué, los por qué". (M2811NV03)

"(...) la escritura es una parte de mi vida, es una, una forma de expresión, pero también, es, eh, es una, es una manera de, de pensar, sí. Eh, tampoco está divorciada del pensamiento. Yo si no escribiera no sabría bien, muy bien qué opino de algunas cosas, estem, es una forma de estructurar mí, mi, mi forma de ver el mundo también, eh, sí, eso es lo que implica para mí la escritura". (H0312FM04)

"(...) me parece algo totalmente fluido, no, no, al revés, me parece que la escritura es algo que fluye, por lo menos en mí, o sea, para mí es como un fluir. Estem... entonces tá, está bueno, eso, poder sentarme, agarrar un lápiz y empezar a escribir sin pensar". (M0712MC05)

"En una época pinté, pero cuando pinté, eh, lo hice porque no quería pensar (...) lo que quiero es no pensar, sacar lo que fuera de la cabeza. Y escribir te exige pensar, no, no tenés otra, cuando... por lo menos, a mí, con, en lo que... como yo trabajo, ese, esa, ese momento de, de, de ahogo total, escribo pero a veces no me queda, de ese, de eso que escribí no queda nada, nada más que la idea". (M1212LG06)

"Siento que es, que es, que es tantas cosas para mí la escritura, es, es un modo de, de vivir, es un modo de pensar, eh, siento que pienso mejor cuando escribo que cuando no escribo". (H0301DM08)

"Empecé como a escribir pensando, pensando más de lo debido, ¿viste?, como que a la hora de escribir no está bueno pensar mucho, eh... pensando en el resultado, ¿no?, dejando como de, de, de coparme tanto con el proceso, me costaba, eh (carraspea), me costaba soltarme a eso, ¿viste?, a la, a la, al placer o al gozo de, de, de estar haciendo algo. Digo, escribía como deseando ya haber escrito, eso". (H0301DM08)

"El hecho de que sea una novela en cua... en cualquier libro, en realidad, eh, pero en la novela en particular, te obliga, eh, a, a respetar ciertas nociones de simetría, ¿viste?, de armonía, eh, que también, un poco te van guiando, porque si vos, si vos, eh, te pusieras a escribir TODO lo que te sale, lo que te nace y quisieras llenarlo... probablemente sería un caos y un desastre, pero como, la novela se va armando, la

novela te va empezando a exigir determinadas cosas y otras cosas no las permite, entonces por ahí te ordena, también, ¿viste?, tu, tu, tu pensamiento, tu sentimiento, eh...” (H0301DM08)

“(...) creo que todos deberían escribir. Te habilita una parte del cerebro que, que es necesario habilitar porque al escribir estás generando pensamiento. Es como lo contrario a ser un autómata” (M0210MP09).

Los relatos de los entrevistados muestran vinculaciones varias entre la escritura y el pensamiento. Por un lado, se encuentran aquellos que consideran que la práctica escrituraria detiene el pensamiento; es decir que frente a la invasión de pensamientos, lo que transmiten como una maraña constante y rumiante, la escritura habilita que los mismos sean exteriorizados, llevados *hacia afuera* y por lo tanto, que ya no sean solitarios, permitiendo que pasen a ser de otros. Se transmite así la idea de un alivio frente al agobio del pensamiento recurrente y la consecuente necesidad de habilitarlo para un otro a partir del texto escrito.

Por otro lado, otros entrevistados hacen énfasis en que la escritura supone una organización y estructuración del pensamiento, abonando la noción barthesiana del escritor como un pensador de frases<sup>13</sup>. Como si ese conjunto de pensamientos enmarañados y entreverados no pudiera discernirse ni clarificarse si no es a partir de un elemento estructurador que, en este caso, es la escritura. Algunos manifiestan que es a partir de escribir los pensamientos que pueden saber con mayor certeza qué es lo que piensan sobre determinadas temáticas, por lo cual, plantean a la escritura como si fuera un puente que los conecta con una parte de ellos mismos que por momentos desconocen.

Finalmente, otros sujetos expresan qué rol juega el pensamiento en sus momentos de escritura y cómo consideran que éste debe ponerse en juego cuando del ejercicio escriturario se trata. Algunos sostienen que escribir es una práctica que exige la producción de pensamiento, que obliga en cierto modo a pensar y que, por ende, utilizan la escritura como una modalidad de producción de pensamiento; en cambio, en el otro extremo, se encuentran quienes afirman un divorcio radical entre la escritura y el pensamiento, a partir de lo cual entienden que es preciso escribir sin pensar.

Es posible convocar aquí las palabras del escritor Auster (1982) a propósito de la muerte de su padre y sus reflexiones en torno a la des-uniión entre la escritura y el pensamiento. El escritor plantea:

Mi necesidad de escribir era tan grande que creí que la historia se escribiría sola. Pero hasta ahora las palabras han llegado con mucha lentitud (...) Nunca antes había sido

---

<sup>13</sup> Ver capítulo 3. *Marco teórico* – p. 72.

tan consciente del abismo entre el pensamiento y la escritura. En efecto, durante estos últimos días, he comenzado a sentir que la historia que intento contar es de algún modo incompatible con el lenguaje, y que su resistencia a las palabras es proporcional al grado de aproximación a lo importante, de modo que cuando llegue el momento de expresar lo fundamental (suponiendo que eso exista), no seré capaz de hacerlo. (p. 50)

Da cuenta aquí de lo que él percibe como una separación radical entre el escribir y el pensar, en tanto, de algún modo, afirma que hay historias que pueden contarse en su cabeza, en sus pensamientos, pero que no pueden ser trasladadas al lenguaje escrito porque resisten a la hoja, resisten a que un lápiz las convierta en letras. Frente al intento de generar una conjunción, aparece una barrera que lo impide y que mostraría, entonces, la imposibilidad de escribir todo aquello que se encuentra en la dimensión del pensamiento.

Y escribo, escribo, escribo este libro, tratando de cambiar mi relación con el Daniel que ha muerto, por otro, un Daniel reencontrado en paz.

(Bonnett, 2013, p. 127)

## 6. Función de la Escritura de Duelo

### 6.1. Sobre la Noción de “Función”

Es preciso identificar qué es lo que se transmite a partir del término *función* que fue utilizado en el guion de entrevista en los encuentros con los escritores. ¿Qué supone el abordaje de la *función* de la escritura? ¿Cuáles son las diferentes *funciones* mencionadas por los entrevistados?

La función puede pensarse como finalidad, objetivo o propósito que se visualiza al realizar una determinada actividad, en este caso, la escritura de duelo. A este respecto, las narrativas recogidas sostienen diferentes modalidades de entender de qué se trata y qué implica un duelo y cuál es el rol que la escritura puede ocupar en esa experiencia. ¿Qué pueden hacer las palabras escritas con un duelo? ¿Cuáles fueron los efectos de escribir acerca de la muerte y los muertos? ¿Cuáles fueron las consecuencias en cuanto a la vivencia de la pérdida?

### 6.2. Lo que los Escritores Dicen Sobre el Duelo

A punto de partida de compartir sus experiencias de escritura de duelo, los entrevistados manifiestan qué entienden por un duelo, cuáles son las concepciones que tienen al respecto. Uno de los elementos más frecuentes es la directa asociación entre duelo y dolor, tal como se observa en los siguientes fragmentos seleccionados:

“Para mí, duelo es dolor, o sea, en realidad, tengo que trascender ese dolor para poder continuar”. (M0712MC05)

“(…) el duelo, lo tomo como lo tomé el de mi madre, es decir, eh, más la angustia interna que lo que se ve. Porque es eso, más lo que te duele adentro, lo que perdiste, porque es lo perdiste, lo que estás llorando es lo que perdiste vos (…) el duelo pasa para mí por, por esos vacíos, acostumbrarte a llevarlos, a llevarlos con dignidad, a vivir con ellos y, a medida que vas avanzando, tratar de… llenarlos de otras cosas, vivirlos de otra manera. En general, la ausencia la vas a seguir sintiendo, porque eso, pero por lo menos que no te pese la ausencia y que, que vos puedas seguir pese a la ausencia y no POR la ausencia. Porque también está el seguir POR la ausencia”. (M1212LG06)

“O sea, a mí, a mí una de las, de las... de las cosas que más me cuestan es, eh, sobrellevar el dolor, ¿viste?, que me causa, que me causan las cosas, eh. Y el duelo es eso, ¿no?, es dolor, eh... y yo creo que lo que duele, justamente, para, para armar como la relación, ¿no?, es... es eso, es la muerte de las cosas”. (H0301DM08)

“El duelo es como una etapa de dolor posterior a la pérdida de algo, que cada uno vive, transita y se maneja como puede”. (M0210MP09)

Las palabras antes citadas dan cuenta del duelo como un afecto doloroso, es decir, es aquello que los sujetos manifiestan como un sentir posterior a determinado suceso de pérdida y que conlleva una conmoción afectiva. Mencionan el dolor, la angustia interna, los vacíos producidos por la muerte y las consecuencias de haber perdido algo. En ninguno de estos casos, se plantea una concepción patológica de este dolor, sino que se hace hincapié en modos de transitarlo, atravesarlo, superarlo o aprender a vivir con él. Una idea similar transmite la escritora Didion (2019) al escribir a partir de la muerte de su marido: “hasta ahora solo había pasado por el dolor, pero no por el duelo. El dolor era algo pasivo. El dolor era algo que te pasaba. Pero el duelo, el acto de lidiar con el dolor, requería atención” (p. 148).

En vinculación con lo antedicho, de los relatos también se desprende que el duelo es asociado con diferentes configuraciones de la temporalidad:

“Para mí un duelo es una falta, una falta que, que es también un recordatorio todos los días de que está esa falta ahí y que marca todo tu accionar”. (M1411IL01)

“Y, un duelo, aparte de dos tipos con dos pistolas, es, estem... Porque se dice tanto, es como, no sabría decirlo, realmente. Es como una pérdida, sí es una pérdida, que se parece, que se parece prácticamente a una adicción, cuando alguien queda en estado en abstinencia y como que descubre que alguien ya no está, y como alguien, alguien ya no está, ya no, estem, no puedo hablar con esa persona, no puedo estar con esa persona y la, siento que no está, la extraño. (...) Pero un duelo es mucho más largo, puede durar mucho”. (H2811NB02)

“(...) es como que de repente se cae una pared. La pared se queda, pero algo de esa pared va a quedar, por más que tire todos los ladrillos de la pared, el resto de los ladrillos va a quedar. Y es hora de volver a, poco a poco, a construir, no para bloquearse uno sino para fortalecerse, al fin y al cabo”. (H2811NB02)

“Yo creo que es, es un proceso para... Justamente, proceso para procesar (sonríe), ¿no?, algunas cosas que se van cerrando, sobre todo, de cierres. Y ahí está como poner en la balanza, eh... Yo tengo como muy referido el duelo a la muerte también, ¿no? Que no siempre es así. (...) Son, lo tomo como un cierre, y un poco como la, la cicatriz y como, como, cómo curar esa cicatriz, no sé, es como muy, muy agarrado de los pelos, no tengo un concepto de, de lo que es el duelo. Pero lo asocio al proceso de, de sanación, supongo, a partir de una pérdida”. (M2811NV03)

“Y eso es lo que siento, como que tengo que llegar a, atravesar determinadas etapas para poder, bueno, poder reconstruir de nuevo, ¿no? Lo que sea que haya que reconstruir, que pueden ser mil cosas, pero bueno, cada uno tendrá lo suyo para reconstruir. Yo ni siquiera sé qué, porque por ahora lo único que hay son cenizas, ¿tá? Pero ni siquiera están quietas tampoco las cenizas, como para decir “-bueno, se calmó todo, ahora sí empecemos a levantar-”. No, ni siquiera eso, o sea, hay como todo una revolución, necesito que... (respira profundo), se calme, para poder empezar a, desde ahí, levantar otra vez”. (M0712MC05)

Hay quienes plantean que el duelo se comporta como un recordatorio que día a día muestra y revive, en cierto sentido, la pérdida; recordar que el muerto ya no está, que ya no pueden hacerse más actividades rutinarias con él, que ya no se puede contar con su presencia, que ya no se lo puede escuchar ni hablar con él. Aparece la idea del duelo como aquello que rememora constantemente la presencia del muerto a partir de su ausencia. En relación con ello, otros entrevistados dan cuenta del duelo como un proceso que se prolonga a lo largo de un cierto tiempo; no especifican cuánto, pero sí establecen que tiene una duración y que implica un atravesamiento de etapas a partir de las cuales se producen ciertos cierres. Uno de los entrevistados plantea una analogía entre el duelo y el estado de abstinencia posterior a una adicción, haciendo hincapié en que es un estado de larga duración.

Es interesante destacar que una de las entrevistadas sostiene al duelo como un proceso de cierre y sanación de una cicatriz; al hacer alusión a una especie de cicatriz psíquica en el deudo que queda herido a partir de la muerte de un ser querido, se transita el duelo como momento de reparación, tal como se plantea desde la concepción kleiniana<sup>14</sup>.

También respecto a la temporalidad, una entrevistada sostiene que el duelo está vinculado con la transitoriedad inherente a la vida, remarcando la noción de pasaje y de finitud humana. Al respecto, dice:

---

<sup>14</sup> Ver 3. *Marco teórico* – pp. 41-42.

“Un duelo, justamente, es aceptar, es aceptación. Y un duelo es, estem... entender de que nosotros, estem, esta... es entender la transitoriedad del ser humano. Eh, nosotros estamos aquí como, como de paso, pero no nos damos cuenta porque en el devenir del día a día, nunca hacemos consciencia de que, bueno, de que un día no vamos a estar, por eso mucha gente también busca trascender la muerte”. (M1912ME07)

Al decir de Freud (1916[1915]/2012f), “el valor de la transitoriedad es el de la escasez en el tiempo. La restricción en la posibilidad del goce lo torna más apreciable” (p. 309). Sus palabras, al igual que las de la entrevistada, suponen una valorización de la fragilidad y finitud de la experiencia humana y remarcan la importancia de tomar contacto con esa idea y poder figurarla de alguna forma. La entrevistada plantea que hay personas que intentan transformar la noción transitoria de la vida y la finitud que provoca la muerte, aproximándose a diferentes formas de trascendencia o de permanencia que van más allá de la perduración física y que involucran, por tanto, un recuerdo tras la muerte. El duelo, la muerte y la transitoriedad se disponen como un entrelazamiento continuo.

Finalmente, otra entrevistada compara el duelo con el luto:

“Cuando dicen duelo en realidad, literalmente me acuerdo de “La casa de Bernarda Alba”, no sé si conoces, es una obra de teatro de García Lorca. Y yo la tuve que interpretar en, en sexto año de liceo en teatro y me tocó ser Bernarda Alba, que es la peor, tipo, es todo lo que está mal como mujer. La mujer española del 900, totalmente, es un militar, cero empatía, violenta, machista y bueno, y se le muere el esposo y tenían que hacer siete años de luto, y las... tenía cinco hijas y las hijas no podían salir de la casa, eh, vestidas de negro de pies a cabeza, no podían ni siquiera mirar por la ventana, las persianas cerradas. Y, eso fue como, esa es como una descripción del luto muy clásica (...) el luto es algo que nos imponemos”. (M0210MP09)

A partir de la asociación de la obra teatral de García Lorca, la entrevistada introduce como elementos asociados al duelo los rituales que la muerte implica, considerando que estos se imponen a los deudos tras la pérdida. Así, se hace referencia a aquellos ceremoniales que demuestran públicamente el tránsito del duelo y el consecuente dolor.

En esta analogía entre duelo y luto, puede instalarse la pregunta sobre el lugar que ocupa la escritura. En algún sentido, el duelo puede tornarse un acto de clausura donde prima el encierro, la soledad del deudo, el retiro hacia el mundo privado que aísla de los otros; dichas características que son las que la entrevistada coloca a nivel del mandato social del luto, pero que también se trasladan hacia los duelos en la actualidad. En esa oscuridad solitaria y sin

matices del sujeto en duelo, en donde el dolor por los muertos se vuelve tabú, ¿encuentra la escritura una fisura? ¿Es la palabra escrita un modo de agrietar ese proceso de duelo-luto?

### **6.3. La Escritura Como Resistencia Ante la Muerte**

Deleuze (1987/2012) no concibe a la obra de arte como comunicación o transmisión de información, sino que la entiende como un acto de resistencia. Haciendo referencia a un novelista francés, plantea: “Malraux desarrolla un buen concepto filosófico, dice una cosa muy simple sobre el arte. Dice que es la única cosa que resiste a la muerte” (p. 15). A partir de allí, sostiene que el acto de creación artística se transforma en un modo -no el único- de resistir, entre otras cosas, a la muerte.

Siguiendo esa idea y considerando a la escritura como un acto de creación, la subjetividad del escribiente parece rebelarse contra la muerte y contra las prescripciones hacia los modos de hacer con la muerte, es decir, las indicaciones normativas de transitar un duelo, lo que es o no esperable según los discursos del saber profesional. La escritura da lugar a lo imprevisto, a la invención y a lo inadvertido. Los entrevistados dan cuenta de esta resistencia de la siguiente manera:

“La resistencia es como para no, para no darme por perdida, digamos, porque tá, también después que te atraviesa una muerte tan importante, como que tu propia vida en algún punto pierde sentido (...) la escritura también resiste como, al sinsentido para mí, al sinsentido de la vida y de la muerte, es como que, que busca, busca que coexistan las dos cosas, no sé, la vida y la muerte ahí, en lo que uno escribe”. (M1411IL01)

“Pero yo creo que, tanto como acto de resistencia, creo que también es como un acto de anunciación. (...) Y que, en parte, si bien la escritura puede ser algo de la resistencia, también es algo que, algo, un acto de liberación quizás, podríamos decirlo. Un acto de decir, bueno, yo escribo porque puedo liberarme de estas cadenas que me atacan, que me contienen”. (H2811NB02)

“(...) la escritura perpetua, ¿no? Esto, el poder poner detalles en, o sea, que vos puedas imaginarte algo por medio de la escritura sin tener una foto, sin tener, eh, eso me parece que es una, es una victoria, ¿no? Que, aunque vos no sepas cómo es esa persona, que te la puedas imaginar y vos ponerle... eso... porque la muerte es la, la, es la inexistencia, ¿no?, de vida física, pero también de, de todo, es algo que ya no está ni que va a volver, entonces, la escritura es volver a, como a recordar, volver a

leer y, en esos momentos que vos estás leyendo, está y revive y la convoca, en cierta manera”. (M2811NV03)

“Yo creo que con la escritura trato de rendir, o de resucitar un poco la muerte, aunque sabes que no, no vuelve. Pero es como la forma de que... no ganó la muerte con la escritura, o sea, con la escritura o con cualquier otra expresión, ¿no? Pero siento eso de que, no, nunca se murió del todo, me parece, y eso está bueno sentir que, que uno puede revivir sin, sin ideas de sentirse el poderoso, ¿no?, si no del hecho de “-te traigo, te traigo todo el tiempo, cuando yo quiero también-”.”. (M2811NV03)

“(...) la escritura para mí, eh, es una forma de combatir la muerte porque, porque puedo seguir, eh, presente y siendo significado, eh, siendo importante para otros en el momento en que alguien lea lo que yo escribí, eh. La escritura en ciertos momentos me ayudó a, a entender y a lidiar con la muerte de seres queridos”. (H0312FM04)

“No sé si como resistencia a la muerte, pero que siempre me dio un motivo para vivir sí. Es como que cuando no queda nada más, o lo que no me puede faltar, es escribir, tener algo con lo que escribir (...) Ante todo, ante cualquier cosa que pase (carraspea), puedo escribir. Y... y también, antes lo pensaba como tema de sanación a cosas externas, y eso, este verano me di cuenta de que si yo estoy mal, también puedo escribir para evitar seguir mal. (...) El día que no pueda escribir, no sé qué va a ser de mí, pero por ahora (sonríe), por ahora puedo escribir así que está todo bien”. (M0210MP09)

En las narrativas, aparecen diversas referencias a la resistencia; ¿a qué resistir? Al sinsentido al que se enfrenta el sujeto ante la pérdida extrema que la muerte provoca; a las cadenas que constriñen la vida y que producen un amarre subjetivo que causa dolor y sufrimiento; finalmente, a la vida misma, la escritura se compone como un acto que resiste a las circunstancias vitales. También surge la noción de victoria ante la muerte de los otros; la escritura y su correlativa lectura permiten convocar, volver a llamar a la vida -aunque sea por un instante- a los muertos, a los seres queridos que se han perdido y que están siendo duelados. Un momentáneo triunfo del superviviente que convoca a la inexistencia, a partir de las letras escritas, brindándole una existencia transitoria y tal vez imaginaria.

Otro escritor entiende que la escritura configura una resistencia contra la muerte propia, refiriéndose a ella en términos de inmortalidad:

“(…) es la única forma de inmortalidad que conozco. Escribir y seguir dialogando con personas que no voy a conocer, y que van a leer cosas que yo hice, eh, y que las van a, van a hacer otra cosa con eso que yo hice, es la única forma de seguir en mi experiencia de vida y de, no sé, erótica, con otros. Y eso me encanta, y... y es una forma de vencer la muerte, sí, porque voy a seguir vivo en un cierto nivel discursivo que me relaciona con los demás. Es la, sí, es la única forma de inmortalidad que se me ocurre y me encanta eso, así que, es totalmente combatir a la muerte, propia”. (H0312FM04)

En este relato, se diagrama la imagen del escritor ya muerto que dialoga, a partir de las escrituras que realizó en vida, con personas quizás del futuro, que no llegó a conocer físicamente. En esa representación ficticia, se instaura lo que el escritor denomina como experiencia erótica y que moviliza, a partir de cierto deseo, la experiencia vital. Vencer la muerte y erigir una forma de inmortalidad permite engranar la fantasía de letras que no se perderán jamás, como si quedaran escritas eternamente en alguna parte. De esta manera, se batalla contra la propia muerte.

Por su parte, una escritora plantea que en caso de que la escritura pueda ser concebida como un modo de resistencia, ésta no es consciente y se transforma en una manera de trascendencia dentro de la propia vida. Lo expresa de la siguiente forma:

“Yo no creo que sea un acto consciente de resistencia. Yo sí creo que quizás sea un acto de trascendencia, en el sentido de que, como te dije, yo nunca escribo para nadie, no escribo para alguien en particular, si no que escribo como para, para trascenderme a mí misma en el sentido de que hay algo que a mí me está superando y que yo tengo que sacarlo porque si no eso no me deja vivir. A mí los personajes, las historias me acompañan de día, de noche, y llega un punto que yo los tengo que sacar, porque ya es mucho lo que me perturban (...) Después ese personaje me invade mucho, y ahí es donde yo tengo que sacarlo, o sea, que más que nada, una... eh, cómo se dice cuando vos, eh, trascen... salís de tu estadio para, para otro estadio, para sacarte eso, para mí llega, llega un punto que es una molestia, lo tengo que sacar. O sea, que yo no estoy pensando en un acto de rebeldía, capaz es un acto de, de encontrar yo mi equilibrio. De, de, digamos “-bueno tá, ahora me siento en paz-”, y me ocurre eso. Cuando yo termino un cuento, saco el evento, saco la historia de mi cabeza y le doy un final, me siento en paz, me entra como una mansedumbre, una paz”. (M1912ME07)

Personajes que se vuelven perseguidores en la cotidianeidad de la vida de esta mujer escribiente y que entretejen historias que invaden y necesitan ser escritas; de este modo, la

escritura se transforma en una modalidad de trascendencia hacia otra fase, una etapa de pacificación, en donde los personajes que asediaban la vida parecen apaciguarse y dar lugar a una escritura que lucha contra ellos y tal vez, al pasar al escrito, les otorga la victoria.

Finalmente, el acto de escritura es enunciado por un escritor como una forma de resistir ante los dolores de la vida, incluyendo el dolor producido por la muerte, la pérdida y el tránsito del duelo.

“(…) en mí hay como una resistencia a que duela y punto, y manejáte, ¿entendés?, y dejá que duela, porque duele, yo que sé, ¿no? Eh...A mí me parece que capaz que por ahí también va lo que decías ¿no?, como lo de la resistencia a, la escritura como acto de resistencia a la muerte, al dolor y al mismo tiempo, paradójicamente, es como una manera de, de entrar en eso, de entrar en eso como, como indirectamente, como haciendo que no, ¿no? A la vez que me resisto, me meto, como que me protejo como con una especie de cápsula para sumergirme en esos lugares y verlo, eh, tiene casi, casi que por momentos, parece como un acto de cobardía, aunque la mayoría de la gente lo llamaría un acto de valor, ¿no?, eh, eh... entrar en la escritura. Yo pienso, a veces, que la mayoría de nuestros actos son actos de resistencia a la vida”.  
(H0301DM08)

Un acto, entonces, que parece no estar signado por la valentía, sino que se plantea una tensión entre la resistencia y la cobardía. La escritura opera como un escudo en el campo de batalla, una protección que encapsula al sujeto atemorizado y le permite hacer frente a ese dolor insondable.

Los relatos antes citados resuenan con las palabras de Bafico (2021), en su escritura a partir de la muerte de su hijo y las interrogantes que se formula a lo largo de ella: ¿por qué escribir? ¿Por qué inventar una ficción? ¿Por qué resistir de ese modo?

Benja, quizás quieras saber por qué escribo, por qué convertir esta tragedia en un libro. La única respuesta que te puedo dar es que es la única forma que tengo de escaparme de este mundo real, es la oportunidad de darle forma a esta catástrofe de un modo más digno y menos asfixiante. Casi como plantar una flor en un desierto. Escribo desde las entrañas, desde el dolor más lacerante, para encontrar la clave de transformarlo, de ponerlo en palabras que suenen bellas y lo hagan diferente. Quizás estoy intentando darle un sentido. (p. 11)

Estas preguntas que recorrerán su escritura de duelo intentarán otorgarle belleza a la crudeza más lacerante de la pérdida, a la carencia de palabras ante semejante tragedia, ante el silencio traumático de lo que no puede decirse ni es posible de ser escuchado. ¿Cómo habitar ese dolor? ¿De qué modo resistir y continuar viviendo?

Inventaba una ficción, para alejarme un poco del dolor creando estas imágenes para ser escritas. En ese instante me di cuenta de que tu partida solo podía ser soportable en la letra, en una fantasía que matizara y pusiera a distancia esa realidad descarnada para la que nunca estamos preparados. (Bafico, 2021, p. 110)

Se vislumbra que las ideas de resistencia y trascendencia se entrelazan en un punto en común marcado por la muerte. No solamente se transforman las muertes ajenas a partir de las letras escritas, sino que la trascendencia implica cierta perduración en el tiempo de ese sujeto que escribe. Como si escribiendo sobre las muertes de otros, estuviera escribiendo sobre su propia muerte; duelando a otros, se duela a sí mismo construyendo una dimensión fantasmática en donde ya no solamente prima lo que ocurre en la realidad y el presente -el acontecimiento de la muerte de un ser querido-, sino que también se pone en juego el deseo de trascendencia, que incluye un tiempo futuro y que enlaza aspectos de la fantasía del escritor.

#### **6.4. Tiempos de Duelo, Tiempos de Escritura**

A partir de lo trabajado anteriormente en torno a la trascendencia y al interjuego entre el tiempo-presente del duelo y el tiempo-futuro de la muerte del escritor, se torna fundamental interrogarse en torno a la vinculación entre el duelo y la escritura a partir de la dimensión de la temporalidad. Mientras que, por un lado, la práctica de la escritura puede suponer eternizar el duelo, por otra parte, puede implicar un tránsito que tiene cierta finalización o cierre. ¿Qué aspectos temporales se movilizan al escribir un duelo? Una de las entrevistadas refería a este asunto a partir de la diferencia entre el tiempo del habla y el tiempo de la escritura:

“Porque en la escritura los tiempos son diferentes que, en el habla, eh, y eso es una cosa que yo trabajé también en terapia, el tema de los tiempos, de las ansiedades. De que preguntaran algo y yo tenía que contestar, y no permitirme el tiempo del pienso. Y en la escritura sí está ese tiempo, vos vas y volvés, te equivocas, tachas, borras y el que lo lee no sabe que te llevó dos horas o quince minutos escribirlo. En cambio, en el habla... no podés estar quince minutos pensando porque... podés, pero, no, no nos permitimos eso”. (M2811NV03)

El tiempo de la escritura es planteado como el tiempo de la rectificación, la posibilidad de corregir o enmendar ciertas cosas, modificar las palabras que en la oralidad -una vez dichas- ya no pueden ser cambiadas. La escritura permite que las palabras escritas se puedan recorrer de un extremo al otro, todas las veces que el escritor-lector lo considere necesario y con propósitos tan diversos como volver a pensar, remendar errores, anular frases o palabras.

A partir de ello, se desprenden múltiples movimientos libidinales que contornean el duelo; vaivenes entre el objeto vivo y el objeto muerto, entre el pasado que incluye las experiencias vividas con el muerto y el presente que supone su ausencia y su recuerdo. De este modo, nuevas vinculaciones con el muerto se van tejiendo a partir de este recorrido pulsional del escritor. La escritura opera así un rol fundamental en un desplazamiento entre los errores de la letra y la búsqueda de las palabras precisas, exactas, que den cuenta de un tiempo de producción, lectura y relectura, a partir del cual se configura el duelo escrito.

Por otra parte, otros entrevistados manifiestan la vinculación de la escritura con la perpetuación y la eternidad:

“(...) la escritura perpetua”. (M2811NV03)

“No tienen fechas, no me importa, no me da miedo, eh, no acordarme más adelante de cuál es primero que otra, porque, de alguna forma, si todas están en mí y cuando las lea todavía me dicen algo, están en un presente, en un presente de la consciencia, de la lectura de ese momento”. (H0312FM04)

“(...) es un presente eterno de la consciencia que siempre puede ser materia de escritura. Y ahí, en ese sentido, no me importa el pasado ni la claridad de, cronológica. El, los tiempos de mis novelas, como habrás visto, son también un salto para acá y para allá, porque es la forma que yo tengo de expresar la escritura, como algo que tiene que ver con el, con un presente que está omni, omnipresente”. (H0312FM04)

Aparece la dimensión de la perpetuación de la escritura y la existencia de un presente-omnipresente que se entrelaza en las palabras escritas que son leídas en un tiempo otro. El último fragmento citado da cuenta de un escritor que construye dentro de su novela un tiempo de escritura, al cual denomina *presente eterno de la consciencia*, y de esta manera construye un tiempo para su duelo. Se observa que la confección de su escritura y el acto de realizarla, inciden directamente en el modo de vincularse con la ausencia. En el mismo sentido, Serrano (2019) se expresa ante la muerte de su hermana:

El deseo de la Margarita era que no la soltara. Habíamos compartido un año de muerte y de escritura. Necesitaba que yo llegara al extremo de la palabra; mientras yo escribiera, ella continuaba viva. Así la revisitaría, sin interrupción. Solo hilvanando oraciones, una tras otra, desafiaba su muerte. Como el telar de Penélope, ¿otro manto?, extender, persistir y perseverar, ojalá eternizar. (p.183)

Llegar al extremo de la letra, tensar hasta el límite la palabra con la ilusión de extender una vida. ¿Qué hacer con esos muertos dejados allí escritos? ¿Un modo de transitar el duelo

es perpetuarlos en las letras? ¿Qué hacer, entonces, con esos muertos eternamente presentes? Resuenan estas preguntas con lo sostenido por Barthes (2009) al momento de escribir sobre la muerte de su madre: “escribo cada vez menos mi aflicción, pero en un sentido es más fuerte, ha pasado al rango de lo eterno desde que ya no la escribo más” (p. 228). Se produce una temporalidad eterna que busca situar la muerte en la letra, marcando en dicha eternidad una paradoja: escribir menos para dejar con más fuerza la letra trazada, como si algo de esa muerte empezara a enterrarse en lo escrito, sepultándolo en un tiempo perpetuo y que no perece.

Otros escritores hablan de un tiempo final en donde la escritura debe acabarse, llegar a una consumación que pueda ser materializada. Con esta terminación, habría quizás una culminación del dolor, ¿y también del duelo?

“(...) lo parís, en el sentido de que parir, terminar un libro es un acto de dolor, es el último broche de dolor, es el... en ese sentido, sí es parir. Hay como un tiempo de duelo después que terminas el libro, existe como un tiempo de duelo, un tiempo en el que quedás agotado, la cabeza no te da pa’ más y tenés que decir “-bueno, que pase, que pase el tiempo y, y bueno, y yo pueda volver a sentarme a escribir-” (...) es como una especie de duelo que haces, es como parir, es como decir “-tá, me saco...-”, como te digo, me saco esto, lo entrego al mundo, lo tiro al mar”. (M1212LG06)

“(...) cada libro supongo que tiene su propio tiempo y forma en el que tienen que ser escritos, y este en particular como era de un, de unos materiales tan, tan, eh, delicados que si te pasas, no podía pasar de más de un año y medio con eso en la cabeza ¿entendés?, hubiera sido como, como, como enfermarme más, porque uno no puede hablar todo el tiempo de lo que, de lo que le preocupa o de lo que le duele”. (H0301DM08)

Algunos escritores plantean la necesidad de desembarazarse de la escritura, como si esto fuera una forma de dejar al muerto allí, limitado y congelado en esa letra. Al decir de una entrevistada, entregarlo al mundo, tirarlo al mar, ya no quererlo más para sí misma, que deje de ser el objeto propio y por lo tanto, dejar de cargar con él, quizás en una tentativa de que el dolor producido por la ausencia de ese muerto no enferme ni mate.

En este sentido y a raíz de las narrativas analizadas anteriormente, se observa que aparecen expresiones de diferentes etapas o momentos de las escrituras de duelo. A partir de los planteos lacanianos, Allouch (1997/2011) da cuenta de la temporalidad del duelo de la siguiente manera:

El incumplimiento está primero, es aquello por lo cual el superviviente se relaciona en primer lugar con la muerte de quien le era cercano. En un instante de ver, esa vida se le aparece en lo que tiene de inacabado definitivamente, en todo aquello que no pudo realizar. El tiempo del duelo será entonces el tiempo para comprender que desemboca en el momento de concluir que en verdad esa vida se cumplió y en qué medida. (p. 366)

De alguna manera, el autor plantea ciertas fases que están vinculadas con estos tiempos en los cuales se efectúa el duelo. Por un lado, el *instante de ver* se relaciona con la inhibición, el incumplimiento de una vida no vivida por el -ahora- muerto; en segundo término, el *tiempo para comprender* es el tiempo del síntoma, ¿será éste el tiempo del acto escriturario?; finalmente, el *momento de concluir* supone la angustia. Se trata de tres elementos que darían cuenta, no de la imposibilidad de realizar el duelo, sino de que “la clínica es el duelo” (Allouch, 1997/2011, p. 364).

El tiempo de la escritura atraviesa todos los tiempos del duelo pero, a su vez, para algunos escritores, tiene un fin. Ellos refieren la necesidad de acabar la escritura, de evitar que se vuelva un círculo infernal del cual se torne imposible escapar. A pesar de que ella en sí misma, luego de terminada, parece ser una forma de perpetuar al ser querido muerto, el acto de escritura debe tener un cierre, una culminación que materializan de diferentes maneras en sus discursos. Ello resuena con lo sostenido por Didion (2019):

Sé por qué intentamos mantener con vida a los muertos: intentamos mantenerlos con vida para tenerlos con nosotros. También sé que si queremos seguir vivos llega un momento en que tenemos que dejar ir a los muertos, dejarlos ir, dejarlos muertos. (p. 229)

Lo eterno se entrelaza con lo finito y se construye así una trama que por momentos parece ser contradictoria. Esta confluencia de temporalidades remite al *tiempo de la ausencia de tiempo* blanchotiano<sup>15</sup>, en donde la recursividad está presente, a partir de una repetición incesante, siempre distinta, sin inicio ni fin. Se trata de escrituras de duelo que conllevan esta peculiaridad y que interactúan con el tiempo de modos que quizás no sean los mismos para otro tipo de escrituras en donde la muerte y la pérdida no son las protagonistas.

## 6.5. Memoria y Olvido

Una de las funciones principales de las escrituras de duelo implica el entrelazamiento entre la memoria y el olvido. Escribir en memoria del muerto, sostener su vida o tal vez su muerte a partir de palabras escritas que impidan o difieran un posible olvido; construir un monumento en su honor que permita ser apreciado por otros a nivel público, en el cual el

---

<sup>15</sup> Ver 3. Marco teórico – pp. 79-80.

muerto obtenga una trascendencia. Múltiples son los efectos de la memoria en estas escrituras, los cuales construyen modalidades singulares de hacer con ella.

Derrida (1986/2008) utiliza la expresión “en memoria de” diciendo que, a través de ella, se reafirma una fidelidad hacia personas ausentes. Esto opera sobre el engaño y la devoción de que dichas personas viven “en nosotros”.

Sabemos que nuestro amigo se ha ido para siempre, que está irremediamente ausente, anulado al extremo de no saber nada ni recibir nada de lo que ocurre en su memoria. En esta aterradora lucidez, a la luz de esta flama incineradora donde aparece la nada, permanecemos en la *incredulidad* misma. (p. 34)

Se trata de la incredulidad de la muerte que parece mantener al deudo fiel con su muerto. Es con ella que los deudos actúan, viven, experimentan *en memoria* del muerto. De esta manera, se construye una memoria que tensa el entrelazamiento entre el sobreviviente y su muerto, ¿será una memoria eterna?

Algunos entrevistados lo refieren de las siguientes formas:

“La función de la escritura para mí misma viste esto que hablábamos, de que es un esfuerzo para no, para no olvidar. Yo, enseguida después que se murió mi madre, lo que escribía eran partes de ella, digamos. No era solo mi sensación con que ya no esté, sino ese miedo de perder, de perder quién era la persona, de que, de que, saber que después que ya no está materialmente, existe en tu recuerdo, pero el miedo de no poder confiar ni siquiera en tu memoria, de que capaz que dentro de diez años hay muchas cosas que ya no, no recuerdo de ella”. (M1411IL01)

“Sobre todo, la idea esta de no, de recuperar la memoria va de la mano con la escritura, para mí, con la escritura”. (M1411IL01)

“Entre estas escrituras que, que fueron relacionadas a un duelo íntimo, eh, lo que me estoy dando cuenta ahora hablando contigo, es que fueron olvidadas. (...) no tienen por qué ser más centrales ni estar presentes, ausentes, se convirtieron en ausentes, porque, eh, no las necesité más y ahora me, me, me molestan que hayan sido utilitarias, pero lo fueron. Eh, y, y entonces, el olvido tiene que ver con que eso, con que, de alguna forma, su presencia ya no era tan necesaria, fue necesaria en un momento puntual (...) es una relación dialéctica entre memoria y olvido con estas escrituras. Al olvidarlas, las tuve más presentes que nunca”. (H0312FM04)

“(...) lo hago como en retribución a todos los demás que conocieron a mi abuela y que, y que creo que capaz así les abro el espacio para que piensen en ella. Aunque, yo lo

hago, para que ellos puedan recordarla como deberíamos recordar a nuestros seres queridos, de la mejor manera”. (M0210MP09)

Se desprenden complejas dimensiones que involucran a la memoria y al recuerdo. La escritura se delinea como un esfuerzo para no olvidar; sostenida en la desconfianza en la memoria, las palabras escritas operan como salvataje de los recuerdos, un intento de recuperación del muerto de su muerte. Una de las entrevistadas plantea que en dicho trabajo de escritura y frente al miedo de perder definitivamente, tal vez eternamente, a su ser querido ausente, escribía partes de él, trasladaba partes de ese cuerpo inerte y extinto a una escritura en algún sentido vivificante. Frente a la indecencia del olvido, el lenguaje escrito interviene intentando hacer algo con ella, tal como propone Derrida en relación al duelo<sup>16</sup>.

Otro entrevistado enuncia el proceso dialéctico entre memoria y olvido, al decir que sus escrituras de duelo fueron escritas para ser olvidadas, en un modo continuo de tener presente al muerto y sus escrituras, pero desde la ausencia, desde una cierta lejanía pero con la tranquilidad de que esas letras ya han sido escritas y conservarán así esa memoria que quizás sea tragada por la fugacidad del recuerdo.

Wenger Calvo (2016), al poner a dialogar a Platón y Derrida, sostiene que la epistemología platónica implica que “conocer es recordar, pero desde adentro (*anámnesis*). Para lo cual la distinción entre «memoria» (*mnéme*) y «simple recordatorio» (*hypomnéme*) refleja la división entre interioridad y exterioridad” (p. 20). La escritura, desde el punto de vista platónico, queda colocada en una exterioridad que se aleja de la memoria y opera como recordatorio, otorgando una aparente sabiduría y alejando a los sujetos de la verdad.

A partir de tales planteos, Wenger Calvo (2016) sostiene la noción de “memoria escritural” (p. 21) al decir que ésta siempre requiere de una referencia exterior, rememoración y recordatorios, dado que la memoria es finita e implica una no-presencia. Desde ese lugar, se entrelaza con la escritura que opera como suplemento hacia ella. En el caso de las escrituras de duelo, la no-presencia del muerto hace que sea necesaria la rememoración y la repetición, en un trabajo constante de escritura mnémica que parece implicar que la memoria en sí misma ya es un trabajo de escritura y reescritura y que, por lo tanto, todo acto de escritura convoca operaciones mnémicas. Esto se ve reflejado en las entrevistas:

“La escritura te permite rememorar, te permite recordar y también te permite, te permite arraigar. Creo que la escritura no sólo te hace recordar, sino que te permite poner un punto, poner un punto en un lugar determinado del tiempo”. (H2811NB02)

---

<sup>16</sup> Ver 3. *Marco teórico* – p. 70.

“Yo creo que es una forma de tenerlos presentes, a través de la escritura. Sí, es, estem... nada, eso. Es recordarlos. Recordar a través de la escritura”. (M0712MC05)

### **6.5.1. ¿Escenas de Escritura o Rituales de Duelo?**

Arfuch (2002/2007) se interroga acerca de lo que denomina “la escena de la escritura” (p. 164) en la cual se superponen dos planos: por un lado, el escritor ligado a la idea de inspiración e iluminación, por el otro, el escritor como trabajador que construye a la escritura como su rutina y su oficio.

La “escena de la escritura”, sin duda un motivo típico, condensará ambos registros en una obsesiva descripción, física, topográfica, “topo-anímica”: el cómo, el dónde (el recinto, la luz, el momento del día), el hábito, el gesto del artífice, los modos del cuerpo, los usos fetichísticos, el estado de ánimo, la angustia de la inspiración... (p. 164)

De este modo, entiende que el ritual de la escritura y todo el escenario que se construye alrededor y a través de ella, colocan al escritor en una permanente tensión entre la libertad y la creación, por un lado, y los factores determinantes de todo oficio, por el otro. Ello es transmitido por uno de los entrevistados:

“Sé que cuando escribo para trabajar siempre es con fechas y con todo eso. Y, una, algo, algo que puede ser relacionado con, con un, estem, no sé si ritual, pero con una forma de, de, de estar en la escritura placentera es no, no tener controles, ni fechas ni, ni, ni, eh, ni obligaciones de algún tipo formal que me, que me impidan hacer determinada cosa, eh, con las palabras, eh, y entonces estem, es donde encuentro, me puedo, ser libre, sí. Eh, me gustan las libretitas y, y la, y sí, el sillón, capaz, estem, donde puedo escribir de una forma más distendida. Eh, capaz que el escritorio donde está la computadora y eso está más relacionado al trabajo y si voy a escribir de forma creativa, salvo que escriba en la computadora que es lo que tengo que hacer, eh, por razones obvias”. (H0312FM04)

Se marca, de este modo, una diferencia central entre la escena de escritura construida cuando se trata de llevar a cabo un oficio o profesión y la edificación de otro escenario en donde prima la libertad de la escritura creativa. En este último, las letras pueden ser escritas sin orden, sin tiempo, sin coherencia narrativa, en pedazos que luego pueden ser reunidos o no, al modo de la escritura fragmentaria planteada por Blanchot<sup>17</sup>. En el mismo sentido, otro entrevistado expresa claramente la existencia de dos dimensiones a la hora de escribir:

---

<sup>17</sup> Ver 3. *Marco teórico* – pp. 80-82.

“Hay como distintos niveles de escribir. Hay como un escribir que, que, vos te podés sentar en la computadora, que yo hago muchas veces, eh, no más para estar con las palabras un rato ¿no?, eh, por más que no tengas nada que escribir, podés abrir algún archivo viejo, releerlo, retocarlo, sin mucho entusiasmo, como que estás jugando un poquito con las palabras, se pue... sentarte a escribir lo que se te ocurra, eh... Pero después está ese otro escribir que es cuando sí estás inspirado y cuando sí hay una necesidad, y cuando... y, y no lo podés, eh, dominar eso, ¿no?, porque no te inspirás sólo, o sea, no te... no te podés producir la inspiración, eh, entonces, eh, es un estado medio como que impredecible y... y es difícil a veces lidiar con, con, con, con eso”.

(H0301DM08)

Asimismo, surge uno de los elementos claves de la escena de escritura que refiere a la posibilidad de escribir a mano o con algún dispositivo electrónico. En muchos de los casos, las escrituras referidas a la pérdida y la muerte plantean ser realizadas poniendo en juego la mano y el lápiz.

“Mi manera de escribir, yo escribo en cuaderolas, escribo a mano. Porque como decía Quiroga, eh, las emociones salen a través de, de la punta del lápiz, hay que escribir con las emociones en la punta del lápiz, porque la mano es como la extensión del alma, entonces yo siempre escribo con... a mano. Aunque después lo paso a la computadora. Así que, como escribo a mano, si tengo una libreta, un cuaderno conmigo, escribo en cualquier lado”. (M1912ME07)

Escribir con el impulso emocional en la punta del lápiz; sostener la materialidad de la escena de la escritura en donde aparece el involucramiento del cuerpo del escritor que se pone allí en juego para construir la escena. Nuevamente, la escritura es un gesto, tal como la entendía Derrida y Barthes. Los planteos que realiza esta entrevistada recuerdan las palabras de D’Alba (1994): “soy un tipo que escribe a impulsos emocionales. Antes de la muerte de mi hijo, los impulsos emocionales provocaban en mí un discurso interno” (p. 20).

En estas escenas que son narradas por los escritores, aparecen imágenes del momento del día, la claridad de la mañana y la oscuridad de la noche, los suplementos que se añaden al escenario y que operan simbólicamente como acompañantes del acontecimiento escritural (alcohol, cigarrillos, marihuana, mate, etc.). En el detalle de estos discursos narrativos, podría pensarse que se pone en juego la dimensión del ritual, es decir, una serie de prácticas, actividades, actos o gestos que son realizados, con fuerte simbolismo, en favor de montar una determinada experiencia, en este caso, una experiencia de escritura.

Tal como se desplegó anteriormente<sup>18</sup>, muchos autores sostienen que la escritura cuando es realizada a partir de situaciones de duelo, se constituye como ritual funerario. De ese modo y a partir de las entrevistas analizadas, se afirma a la escritura y a toda la escena que se construye a su alrededor, como un modo ritualizado de hacer con la muerte de los otros. Allí, se demarcan visiblemente las diferencias entre la escritura considerada como profesión que configura un conjunto de reglas particulares para cada sujeto escribiente, y la escritura en su versión creativa, al decir de algunos entrevistados, en donde la ritualización se lleva a cabo a partir de cierta libertad.

Es posible entender los rituales siguiendo a Elmiger (2016), quien sostiene:

Se trata de teatralizaciones portadoras de escritura, de mitos y tradiciones, de saberes que re-presentan, permiten alguna ficción, un “como si” a lo real de la muerte, que – se insiste – confronta al sujeto con la vacuidad del Otro y deja al descubierto lo pulsional (dicho freudianamente) o el horror de lo real (dicho desde Lacan). Gracias a ellos el sujeto tiene un lugar y un momento para reconstituir el Otro y dirigir su pregunta: ¿por qué? ¿Por qué a mí?. (pp. 29-30)

Rituales escriturales entrelazados con la memoria hacia los muertos; quienes parecen intentar revivir en cada una de estas prácticas simbólicas que también forman parte de la experiencia de escritura. De esta manera, se contiene la angustia demarcando el mundo de los vivos del de los muertos, brindando una transformación social para las manifestaciones de la pena y de la angustia y pudiendo, a su vez, convertirlas en dolor compartido socialmente. “Son lo que el Otro social ofrece al doliente como un piso simbólico ante el desamparo, ante el temblor, ante la catástrofe” (Elmiger, 2016, p. 30). La escritura otorga así la posibilidad de convocar a lo simbólico, a la vez que pone en acción lo imaginario, creando un sostén literario ante el agujero en lo real provocado por la muerte.

### **6.5.2. La Escritura Como Homenaje u Honra Fúnebre**

Barthes (2009) sostiene que la escritura es una modalidad de luchar contra el olvido: “¿escribir para acordarse? No para recordarme, sino para combatir el desgarramiento del olvido *en cuanto que se anuncia absoluto*. El -pronto- “ya ninguna huella”, en ninguna parte, en nadie. Necesidad del “Monumento”” (p. 126). Al introducir esta figura del monumento, se recuerdan también las palabras de Freud (1910[1909]/2012a) quien plantea que los monumentos son símbolos mnémicos, al igual que los síntomas histéricos. Estos aspectos permiten pensar a la literatura de la pérdida como monumentos de duelo, escrituras que se erigen como una construcción pública, creativa y artística, que posee una cierta importancia histórica, arquitectónica, simbólica y en ocasiones, sostenida en homenajes y honras.

---

<sup>18</sup> Ver capítulo 2. *Antecedentes* – pp. 12-18.

Desde algunas perspectivas como la de García Canal (2014), los monumentos contruidos por los deudos son un modo melancólico de duelar. Plantea que el melancólico “le crea al objeto perdido, muy dentro de sí, un hogar-prisión donde lo encierra, una célula carcelaria donde toda distancia es borrada” (p. 21) y es así como construye “un monumento a la ausencia en la que se sostiene precariamente el sujeto” (p. 21). Este monumento es interpretado por la autora como una resistencia a realizar el duelo por el objeto perdido, a partir de la cual “el sujeto se retira incesantemente del mundo para buscar con desesperación y obstinación violentar la pérdida y gozar de lo perdido” (p. 21). Son estos monumentos melancólicos los que configuran, según la autora, duelos imposibles e impedidos de olvidar.

Podría interrogarse si en todos los casos los monumentos suponen una melancolización del duelo y obstruyen el olvido, o si, en cambio, cumplen una función que relaciona de otro modo al deudo con la memoria del muerto. Al respecto, dice Barthes (2009):

En un sentido, también, es como si me fuera necesario *hacer reconocer a mamá*. Éste es el tema del “monumento”; pero: Para mí, el Monumento no es lo *durable*, lo *eterno* (mi doctrina es demasiado profundamente la de *Todo pasa*: las tumbas también mueren), es un acto, un *activo* que *hace* reconocer. (p. 146)

Se puntualiza allí un aspecto esencial al momento de pensar en la escritura de duelo como monumento, dado que Barthes sostiene que ese monumento no implica una eternización ni duración infinita, sino que destaca que la propia construcción es una actividad de reconocimiento hacia el muerto. ¿Un homenaje? ¿Una ofrenda a modo de veneración de la vida vivida? ¿Qué es lo que se construye cuando se realiza un monumento? Se aproximan algunas respuestas a partir de las palabras de los escritores entrevistados:

“Es como reconstruir la imagen del otro con la escritura, eso es real, o sea, yo creo que... Yo, cuando, si releo las cosas que escribo de mis abuelos, me los imagino a ellos así, por más que haya mucho que no es así, y siento que, si vos lo lees sin haberlos conocido, te la imaginas hasta físicamente, hasta el carácter, eh, construir, esto de crear monumentos, tá. Eh, y hay mucho de, de que no se olvide”. (M2811NV03)

“Yo no diría monumento. A ver, estoy de acuerdo con que hay, hay algo de que cuando uno escribe es por miedo del olvido, eh... no sé si es miedo del olvido, tampoco (...) Y con lo del monumento no, porque monumento me da la impresión de que es algo que, que está fijo, que está marmóreo, que no tiene más vida, y, y las personas que se mueren adquieren otra forma de vida que es, estem, seguir en, activos en lo que uno es”. (H0312FM04)

“La necesidad de honrarlos, de agradecerles, de, de tenerlos presentes (...) yo puedo escribir a mi madre, sobre mi madre el día de su cumpleaños y honrar su presencia, a pesar de su ausencia. Eh, y lo hago desde un lugar de aceptación, no lo hago desde un lugar desde el dolor”. (M0712MC05)

“Es un monumento... es una mezcla, es decir, es olvidar determinadas cosas que pueden ser las que te hacen mal y un monumento a las cosas que te hacen, que te hicieron bien, a la persona. Es, en cierta forma, un homenaje a la persona, eh, ya sea bueno o malo, no importa, es un homenaje, es un... un trascender de esa persona y la memoria, lo que, lo que se va perdiendo en la memoria”. (M1212LG06)

“(...) es como si una especie de, de monumento, con amores perdidos, también, ¿no? Siento que, que ocurre como algo de eso, ¿no? Como dejar erigido como un... eso, un monumento (...) como para rescatarlo, ¿no? del olvido, eh, para honrarlo, eh... (silencio). (...) el sentimiento era ese, era el de dejar como constancia de que esto es posible, de que esto se vivió”. (H0301DM08)

“Por un momento, sentía, sentía que era una forma de honrarlo también, ¿viste?, escribir eso, sentía como... después de todo esto, la muerte es el final de algo pero también es el comienzo de otra cosa, sentía como, ¿qué va a, a... qué va a brotar de esta muerte?, ¿no?, como una de las cosas que puede brotar o que está brotando es esto, en mí”. (H0301DM08)

“(...) creo que la mejor forma de recordar a alguien es escribir sobre esa persona. (...) es como “-bueno, estaba escribiendo esto antes de morir, vamos a publicarlo como homenaje a... como una forma de honrar la muerte-”.”. (M0210MP09)

Surgen elementos vinculados con los homenajes que, a modo de ceremoniales, se erigen para honrar al muerto. La reconstrucción de imágenes de ese ser querido ahora perdido; imágenes que se producen con palabras y que incluso dan forma al cuerpo físico del muerto. Esas letras escritas y sus imágenes configuran un modo de rescatar al muerto del olvido y honrar su vida y su muerte, en un gesto de respeto y admiración hacia él.

No obstante, uno de los entrevistados discute con la idea de monumento, porque entiende que la escritura pensada de esa manera supone una fijeza marmórea en donde el muerto queda atrapado, en una especie de tumba de cemento que no hace más que seguirlo matando. En contraposición, sostiene que la escritura es un proceso vivificante que implica

darle vida, en algún sentido, al muerto y que, por lo tanto, no debe sostenerse en un semblante estanco y cerrado.

En definitiva, el monumento y el homenaje a la memoria del muerto no hacen más que interpelar al duelo, construyendo otras dimensiones de su tránsito. Las palabras de Bonnett (2013) ante el suicidio de su hijo dan cuenta de que se trata de un intricado entramado que es aún más potente a raíz de su complejidad:

Dani, Dani querido. Me preguntaste alguna vez si te ayudaría a llegar al final. Nunca lo dije en voz alta, pero lo pensé mil veces: sí, te ayudaría, si de ese modo evitaba tu enorme sufrimiento. Y mira, nada pude hacer. Ahora, pues, he tratado de darle a tu vida, a tu muerte y a mi pena un sentido. Otros levantan monumentos, graban lápidas. Yo he vuelto a parirte, con el mismo dolor, para que vivas un poco más, para que no desaparezcas de la memoria. Y lo he hecho con palabras, porque ellas, que son móviles, que hablan siempre de manera distinta, no petrifican, no hacen las veces de tumba. Son la poca sangre que puedo darte, que puedo darme. (p. 131)

### **6.5.3. De la Segunda Muerte a la Trascendencia Escrita**

Algunos fragmentos de las narrativas recogidas conducen a reflexionar sobre el concepto de *segunda muerte*. Al decir de Assandri (2015), quien ha investigado sobre esta noción a partir de los seminarios de Lacan, el doble carácter de la muerte está presente de múltiples maneras en los seminarios del psicoanalista, manifestándose por momentos de forma contradictoria, por lo cual, no es posible dar una definición única y acabada.

Por un lado, a punto de partida de saberse muerto de palabra, la segunda muerte es aquella que vendrá con la desaparición física. Por otro lado, luego de la desaparición física, la segunda muerte ocurre con la extinción de todo rasgo atribuible o atribuido. Hemos señalado ese desplazamiento de la segunda muerte que a la vez engendra dos modos de plantear el entre-dos-muertes. La primera versión en Lacan proviene de aplicar la segunda muerte cristiana a la tragedia griega, con lo que el entre-dos-muertes transcurre entre el oráculo o la condena y la muerte física. Mientras que ésta es claramente fechable en el seminario *La ética*, la otra versión del entre-dos-muertes es más difusa y responde a la definición cristiana de segunda muerte: aquella que sobreviene luego de la muerte física y que implica la muerte del alma. (pp. 188-189)

Esta extensa pero necesaria cita da cuenta de la complejidad de este concepto para el psicoanálisis. Sin embargo, es dentro de esta complejidad que también circulan las palabras de los escritores entrevistados. La idea de dos muertes entre las cuales se conforma un espacio *entre* es sumamente potente al momento de pensar en las escrituras de duelo; ¿estarán estas letras alojadas en ese espacio *entre*? ¿La literatura de la pérdida será un modo

de transitar el duelo del sobreviviente entre esas dos muertes? En este doble carácter de la muerte, ¿dónde se sitúa el duelo?

Allouch (2009) también escribe sobre esta noción y plantea que la desaparición física implica la primera muerte pero no el final absoluto del difunto, ya que la segunda muerte se produce con la extinción de todo rasgo atribuible o atribuido. Transitar por una experiencia de duelo tras la muerte de un ser amado implica, entonces, el entrelazamiento entre estas dos muertes, lo cual vuelve a instalar interrogantes: ¿es posible la segunda muerte en todas las situaciones? ¿De qué modo extinguir todo recuerdo? ¿Cómo se intrinca aquí la temporalidad? ¿Será la escritura un modo imposible de hacer con la pérdida en tanto imposibilita la segunda muerte? Tras la muerte física, tras la borradura de las imágenes y los despojos simbólicos “la segunda muerte le da el peso más absoluto a cada existencia: nada” (Assandri, 2015, p. 165).

Las inquietudes aquí planteadas refieren a la figura del muerto y el tránsito por su muerte, pero también involucran al escritor. Desde una perspectiva, es posible sostener que las escrituras perpetúan no solamente a los muertos que viven en las letras, sino también al escritor que es quien lleva a cabo el acto escriturario. ¿Cuál es la relación que establece con su propia muerte el escritor a partir de su escritura? “¿Qué relación establece con la muerte al escribir, publicar, ser reconocido por un amplio público?” (Allouch, 2009, p. 11).

En este sentido y considerando que el éxito de una obra literaria “fracasa en todo caso en un punto, fracasa en fracasar” (Allouch, 2009, p. 12), el autor se interroga acerca de la escritura como una modalidad de inhabilitación a la segunda muerte que conduciría a la eternidad. Así, “es inmortal aquel a quien se le ha negado que realice el mismo duelo que lo llevó a escribir” (p. 29). Entre la eternidad y la inmortalidad, concluirá que “aquello que llamamos el triunfo literario es una modalidad del fracaso de un duelo” (p. 29). “¿Cómo hacer una obra sin ser capturado por ello en la maldición de la eternidad?” (p. 12). La segunda muerte, radical e intransigente, sería aquello que podría convertir, únicamente, la pérdida en una pérdida a secas.

En base a dichos planteos: “¿implica un fracaso de la *segunda muerte* el inmortalizar a los muertos queridos en todas las formas que la literatura permite?” (Villalba Francia, 2013, p. 175). “¿No es necesario callar a los muertos?” (p. 176).

La escritura que se dirige a los muertos, que los hace hablar, ¿los priva entonces de una segunda muerte? Con su escritura, ¿el escritor también se priva a sí mismo de esa segunda muerte al condenarse a la tan temible y deseada eternidad?<sup>19</sup>

Se recurre aquí nuevamente a la literatura de Barthes (2009), quien en un intento desesperado por sostener en vida a su madre muerta, tarea que parece depender únicamente de él y de su escritura, plantea lo siguiente:

---

<sup>19</sup> Estos planteos dialogan con la noción de *duelo imposible* desarrollada por Jacques Derrida. Ver 3. *Marco teórico* – pp. 67-70.

Vivo sin ninguna preocupación por la posteridad, sin ningún deseo de ser leído más tarde (salvo, financieramente, por M.), la perfecta aceptación de desaparecer completamente, ningún deseo de “monumento” - pero no puedo soportar que sea así para mamá (tal vez porque ella no escribió y porque su recuerdo depende completamente de mí). (p. 247)

También es interesante situar aquí algunos retazos de la literatura de D’Alba (1994) cuando escribe a partir de la muerte de su hijo y rodea con sus palabras la trascendencia tanto de aquel que muere como de sí mismo en tanto padre-escritor. “Escribir es una forma de trascendencia, tal vez una gota de inmortalidad. Buscando esos caminos para mi hijo, me metí como un ciego perdido en un bosque” (p. 7). La trascendencia aparece aquí como una consecuencia de la escritura, un efecto que conduce hacia caminos inmortales y que, por tanto, repercute en la relación que establece el deudo con el muerto. Trascender como un modo de perpetuación y que, a la vez, motiva la escritura de este padre dueloante, quien dice:

Solo tengo una quimera, solo una utopía: trascender la vida de mi hijo y rescatarlo de su muerte (...) Lo otro, la trascendencia, requiere un gran desprendimiento, una tremenda lucha contra mi egoísmo, para que todos disfruten el placer de tenerlo, de sentirlo y compartir su risa, su incomparable manera de reír. (p. 22)

Por su parte, los entrevistados también dan cuenta en sus narrativas de sus escrituras de duelo vinculadas a la trascendencia, no solamente de sus muertos sino fundamentalmente de sí mismos como escritores. Lo dicen de las siguientes formas:

“Escribir un libro con relatos míos, hay algo también de eso, de que quede algo de uno también”. (M2811NV03)

“Es la única forma de inmortalidad que se me ocurre y me encanta eso, así que, es totalmente combatir a la muerte, propia”. (H0312FM04)

“Siempre pensé que la escritura es algo que trasciende el tiempo. Eh, creo que un escritor, la maravilla de poder escribir y que tu libro siga estando en una biblioteca durante tanto tiempo (...) creo que sin dudas la escritura es, es un puente que nos une con, con nuevas generaciones, todo el tiempo”. (M0712MC05)

“[Resistir] puede ser contra la muerte del otro o contra la de uno mismo también, en esto de trascender”. (M0712MC05)

La escritura se configura como una resistencia contra la muerte del escritor, un modo de combatirla, de transformarla y en algún sentido, implica ganar la batalla al dejar plasmar las letras escritas en una fantasía de inmortalidad eterna. Se trata de palabras que parece que no se perderán jamás y que quedarán como un resto de la vida del escritor, trascendiendo la cronología del tiempo. Blanchot (1955/2002) sostiene que “la obra no dura, es (...) la sensación de que las obras escapan del tiempo, se origina en “la distancia” de la obra” (p. 181), la cual se sitúa entre la desaparición y el olvido, la ilusión de supervivencia y el futuro.

Esas escrituras eternas no solamente hacen perdurar al escritor sino también al muerto que las habita y es por ello que nuevamente se instala la pregunta, quizás sin respuesta: ¿esto imposibilita el duelo? ¿Se trata de un duelo inhabilitado o de otra forma de duelar? ¿Cómo se entrama aquí la escritura, el duelo y la segunda muerte?

Blanchot (1955/2002) trabaja sobre algunos aspectos de la literatura del poeta y novelista austriaco Rilke, quien busca “hacer de la muerte su obra” (p. 110). Al respecto, sostiene lo siguiente:

Muerte extranjera que nos hace morir en el desamparo de la extrañeza. Mi muerte debe volverse cada vez más interior: debe ser como mi forma invisible, mi gesto, el silencio de mi secreto más oculto. Tengo que hacer algo para hacerla, tengo que hacer todo, tiene que ser mi obra, pero esta obra está más allá de mí, es esa parte de mí que no ilumino, que no alcanzo y de la que no soy dueño (...) sostener, dar forma a nuestra nada, esa es la tarea. Debemos ser los diseñadores y los poetas de nuestra muerte. (p. 112)

El escritor en busca de una forma de inmortalidad a partir de la construcción de restos vivos de sí, fragmentos que ansían trascender el tiempo, el espacio, las generaciones. Transformar la ajenidad que la muerte impone y hacer de ella algo propio, darle forma y delinearla a partir de la escritura. Tal como se observó en los planteos derrideanos<sup>20</sup>, el escritor deja su marca, la cual rompe con su contexto de surgimiento y trasciende. En el éxito de esas escrituras inmortales, una segunda muerte inasequible, una extinción inacabada y quimérica que tendrá efectos en los deudos venideros. Un escritor que convoca a sus muertos para obtener su propia transcendencia.

#### **6.5.4. La Memoria en la Escritura de Paul Auster**

Es importante considerar aquí la escritura de duelo que el escritor Paul Auster realizó en el año 1982 a partir de la muerte de su padre. En dicho libro, *La invención de la soledad*, Auster es contundente al realizar ciertas afirmaciones. Entre ellas, define “(...) el acto de escribir como un acto de memoria” (Auster, 1982, p. 201) a la vez que metaforiza a la memoria

---

<sup>20</sup> Ver capítulo 3. *Marco teórico* – p. 65.

al plantearla como “una habitación, un cuerpo, un cráneo; un cráneo que encierra la habitación donde se encuentra el cuerpo” (p. 125); en una tentativa de transformar a la memoria en algo imaginable y descriptible.

Al escribir se rememora al muerto, la vida vivida y no vivida junto a él, lo que el deudo era para su muerto. Como en una especie de ejercicio arduo y dedicado, la escritura parece exigir así la convocatoria a los recuerdos, intentando que éstos se salven de la muerte. Auster entiende que este proceso se produce construyendo a la memoria como un cuerpo, una habitación; es decir, le otorga a dicha memoria una materialidad que, en este caso, podría decirse que es escrita, a partir de la cual el cuerpo del muerto se guarda. Una sepultura mnémica tal vez, un lugar a donde ir a llorar y a recordar a ese muerto.

Los planteos antedichos recuerdan aquellos realizados por Derrida<sup>21</sup> al decir que las palabras escritas parecen ser llamadas para reconstruir o configurar el cuerpo muerto del ser amado perdido. Las palabras que, a modo de cuerpos, aparecen, con cierta vitalidad, en el deterioro mortuorio de ese cuerpo que se vuelve presente a partir de la ausencia. La escritura presentifica al cuerpo y a su alteridad, manteniendo al muerto *en nosotros*; las palabras-cuerpo que se escriben en un acto de memoria desgarrada, en donde fragmentos de ese cuerpo quedan atrapados en el desván de la memoria. ¿Para siempre?

Esta escritura como soporte de la memoria se transforma en una memoria pública, compartida y, en algún punto, eternizada. Auster (1982) sostiene: “la pluma nunca se moverá con la prisa suficiente como para reproducir cada palabra descubierta en el ámbito de la memoria. Algunas cosas se pierden para siempre, otras quizá vuelvan a recordarse” (p. 198). Cuando parece que la muerte ha arrancado toda posibilidad de palabra, las escrituras de duelo son una forma paradójica de rememorar al muerto, estableciendo un interjuego, por momentos abrumador, de enlaces y desenlaces con él. Una operación que permite, a partir de las letras, no dejarse ir tras esa muerte, pero a la vez una operación que parece ser siempre insuficiente ya que conlleva una ineludible pérdida. Así, la memoria como aquel “espacio en que una cosa ocurre por segunda vez” (p. 118), posibilita hacer algo, quizás sostenido en la creatividad de los afectos, con el padecimiento del duelo.

#### **6.5.5. *Aristas de la Memoria***

A lo largo de este capítulo, se moldean diferentes versiones de la memoria. Todas ellas dialogan entre sí, no son excluyentes ni se demarcan una de otra con profunda claridad. Dentro de cada experiencia de duelo, se ponen a jugar de diferente forma y cumpliendo papeles singulares en cada deudo.

---

<sup>21</sup> Ver capítulo 3. *Marco teórico* – p. 70.

Se distinguen fundamentalmente cuatro dimensiones. En primer lugar, la escritura como un modo de memoria para no olvidar y mantener una relación de fidelidad con el objeto muerto. Desconfiando de la memoria y de las limitaciones de la misma a raíz de su finitud, el deudo salva los recuerdos a partir de las letras escritas; así, la escritura se transforma en un suplemento ante la ausencia del muerto.

En segundo lugar, la escritura se entrama con la memoria mediante el ritual funerario de la letra. A través de la práctica escrituraria, el desarrollo de la escena de la escritura y la puesta en juego del cuerpo del escritor en ella, se despliega una ritualización que supone una construcción simbólica de memoria sobre el muerto. Ésta puede ser compartida públicamente y enlazar así a otros en dicho tránsito.

En tercer lugar, surge el monumento escrito erigido a modo de homenaje que, en tanto símbolo de la memoria, busca un reconocimiento hacia el ser querido muerto, involucrando aspectos ceremoniales, honras, respeto, admiración y veneración.

Finalmente, los escritores dan cuenta de su propia trascendencia a partir de su práctica, relacionándose de esta manera con su muerte, con las fantasías que operan allí y los deseos de evitar su desaparición radical y absoluta. De esta manera, es a partir de su escritura que construyen una figura de su inmortalidad y perpetuación.

#### **6.6. Otras Derivas**

Para finalizar este apartado acerca de las diversas funciones que las escrituras de duelo pueden adoptar, es preciso introducirse en otras derivas que surgieron de las entrevistas. A partir de las narrativas, es posible construir tres funciones a las que se denominará de la siguiente forma: *función curativa*, *función comprensiva* y *función protectora*.

La primera de ellas, la *función curativa*, es aquella que vincula a la escritura con la posibilidad de transformar las emociones o afectos implicados en la experiencia de duelo. Dicha transformación no supone eliminación o supresión, sino la modificación de la relación que el sujeto escribiente mantiene con ese afecto; por ejemplo, una de las entrevistadas menciona la culpa como elemento central de su duelo y la escritura otorgándole una modalidad de vincularse con ese afecto doloroso.

Asimismo, los entrevistados dan cuenta de esta función al decir que la escritura permite no sólo expresar el dolor y la angustia producida por la muerte del ser querido, sino también curar el duelo, transitarlo sanamente; incluso, utilizan palabras tales como *elaboración* y *superación*. Algo del orden del desprendimiento es provocado por la puesta en acto de la escritura de estos duelos lo cual conlleva, a sabiendas o no de quien escribe, un efecto elaborativo. Se citan a continuación las palabras de los entrevistados que reflejan lo antedicho:

“Para curarlos, creo que han funcionado. Puesto que, al fin y al cabo, estem, yo creo que, si uno no puede expresar su dolor, se va a encontrar con un problema muy grande y es que, no solo tiene el dolor, sino que tiene un muro que se lo prohíbe sacar”. (H2811NB02)

“Llenar esos huecos, ayudarte a pasar esas emociones, ayudarte a superar esas rutinas vacías, eh, esas presencias que, en realidad, son ausencias, pero que vos la sentís como una presencia, es decir, no está pero está. Eh, todo eso escribiéndolo y elaborándolo, para mí, es la mejor forma”. (M1212LG06)

“Una cosa que yo sentía mientras escribía el libro era “-ojalá esta, esta sea la última cosa que escriba, o sea, que esta sea la oportunidad para desprenderme de todas estas obsesiones de las que vengo escribiendo durante toda mi vida, porque me gustaría pasar como a otro lugar-”, ¿viste?, las obsesiones de, de la muerte, de la pérdida, de la familia como trampa, ¿no? Todo eso estaba ahí, eh, presentándose (...) deseo de que el libro me, me, me ayudara a, a transformarme, a, a, a curarme, a s... a, a, a eso, a eliminar de una vez por todas las, esas cosas que yo sentía que me ataban, ¿no?, todas esas obsesiones, eh... (silencio)”. (H0301DM08)

“Lo que más se asocia con mi duelo fue la culpa y por culpa escribí un montón (...) escribir me ayudó a... a sanar esa culpa un poco”. (M0210MP09)

“Escribir es una forma de atravesar el duelo, es una forma muy sana”. (M0210MP09)

Por otra parte, la *función comprensiva* también es mencionada y construida en las narrativas de los escritores, quienes sostienen que la escritura se crea como un camino de comprensión de la muerte; al menos, una tentativa de entendimiento, la posibilidad de construir explicaciones en torno a la muerte a partir de las letras escritas. Relacionarse con la inmortalidad propia, con la inminente muerte de sí mismo, a la vez que entrar en diálogo con la muerte de los otros, buscar vías de comprensión de la muerte de los seres queridos amados, incluso poder darle un sentido -o al menos buscarlo- a esa muerte singular que provocó la escritura de duelo. Uno de los entrevistados relató que el proceso comprensivo de la escritura se llevó a cabo en una suerte de diálogo con su hermano muerto, como si la escritura habilitará un espacio de conversación, de intercambio, de entendimiento conjunto.

“Puede ayudar a comprender, estem, lo que uno piensa sobre la muerte y... peor es, sería ignorarla y creer que no va a pasar nunca, estem, y vivir la vida de forma tal

como, como si fueras inmortal y, y eso no te permite tener una vida auténtica”. (H0312FM04)

“(…) poder entender mejor qué sentía yo con las muertes de ellos, pero nunca creí que fu... que fueran así, como algo, ahora me doy cuenta que fue estrictamente funcional porque si yo después no los volví a, a buscar ni a pensar en ellos es porque me pareció que, que no tenían más sentido, que no, que no existían más, que tuvieron esa existencia funcional”. (H0312FM04)

“(…) escribir eso me ayudó a darme cuenta de, de dónde todavía tenía ¿no?, dónde estaban los rencores de, infundados o la, las, las cosas que, que eran como más puramente mías. Que es una de las cosas buenas que tiene a veces la, o en este caso, la escritura, cuando estás escribiendo o dándole forma a un texto, el texto te obliga a... Te obliga a darle la forma que tiene que tener, te obliga a dejar afuera todo lo que no pertenece a él y, y... en ese sentido tenés como que empezar a separar la, la, o sea, lo que es útil para el texto y lo que no, eh, y muchas veces lo que no es útil para el texto son todas estas mezquindades o, o, o cosas que son como más para, para ser trabajadas, en todo caso, cara a cara ¿no? (sonríe), que a través de un, de un, de un libro. Sentía también que escribir eso era una forma de... de estar un poco más con mi hermano, de conversar un poco más con mi hermano, eh, sentía que era una forma también como de, de, de encontrarle un, un sentido, eh, (silencio). Si, de, como de poner en palabras, eh... (silencio). Qué era lo que había venido a hacer, a hacernos su muerte ¿no?”. (H0301DM08)

Finalmente, es preciso señalar la *función protectora* de las escrituras de duelo:

“Yo siento como que tuvo como una... como una función media protectora, ¿viste?, como que me, me, al estar... Cuando estoy escribiendo estoy como más agudo, ¿viste?, eh, eso. Veo un poco mejor las cosas en... estoy como más, eh, en posesión de mí mismo, ponele, ¿no? Entonces pu... yo siento eso que, capaz que, esa es una de las cosas que me da la escritura, como una... me ayuda un poco más a conquistarme, ¿viste?, y, y a reconocer cuáles son mis límites, estem. A veces cuando no estoy escribiendo estoy medio como desapareciendo. (Sonríe)”. (H0301DM08)

“A mí la escritura del libro me, me, me ayudó a eso, a entrar en, a entrar en ese dolor (silencio), con cierta protección, me ayudó... y la protección capaz que es, que es,

estem, viene por el lado de que, de que estás poniendo en orden ciertas cosas, ¿viste?, como imágenes y sentimientos”. (H0301DM08)

Según las palabras de este escritor, la protección de la escritura está dada por una serie de características que ella otorga: agudeza, atención, estar en posesión de sí, orden, organización, reconocimiento, conquista de un territorio íntimo en donde se conocen los límites. Todos estos elementos conforman la protección de la cual se habla, teniendo como consecuencia su reverso: cuando la escritura no está, cuando su protección no acoge, entonces el sujeto corre el riesgo de desaparecer y de desintegrarse en un espacio donde prima el desamparo.

La escritura se funda como un armamento de defensa, como un escudo que auxilia y protege frente al dolor, frente al insondable sufrimiento que provoca el duelo. Resguardarse tras la letra para sobrevivir a la muerte. Al decir de Bonnett (2013) “genuinamente conmovidos, todos tienen, sin embargo, un pequeño temblor allá adentro: el estremecimiento agradecido de los sobrevivientes” (p. 42).

Un libro, escribir un libro con los ojos nuevos, que llamaré Javier, que tendrá en las tapas su imagen y que esconderá en su corazón los emocionados impulsos, los alucinados instantes de humildes creaciones, incapaces de reflejar su vida pero con la sana intención de dejar a quien encuentre como yo, el error de las leyes, la nueva ecuación corregida, que aleje odios e impotencias, que luche entre lágrimas que ciegan y que encuentre la luz de las tinieblas, porque siempre están los ojos nuevos, mirando con ternura al ciego.

(D'Alba, 1994, p. 8)

## **7. Fronteras Entre lo Público y lo Privado: Acerca de las Publicaciones de las Escrituras de Duelo**

### **7.1. La Dimensión Pública del Duelo**

#### **7.1.1. Una Mirada Antropológica de la Mano de Ariès**

Ariès (1977/1983) realiza un estudio antropológico de las formas de morir a través de la historia y los modos de duelar que, según explica, se modifican a partir de las diferentes épocas y sociedades. Considera que hasta 1914, año de la Primera Guerra Mundial, la muerte era concebida como un acontecimiento social ya que la comunidad era alcanzada íntegramente por ella y entonces, la muerte era un asunto público. El duelo estaba atravesado así por otros que acompañaban a los duelantes y que sostenían, a la vez, múltiples rituales de luto. No obstante y a partir de la cotidianeidad de la muerte que la coyuntura bélica instaló, se produjo un cambio a nivel social en el cual la muerte se transformó en un hecho excluido y rechazado. Junto con ello, el historiador entiende que se produjo una inversión de las costumbres; “la sociedad no tiene ya pausas: la desaparición de un individuo no afecta ya a su continuidad. En la ciudad todo sigue como si nadie muriese (...) Expulsada de la sociedad, la muerte entra por la ventana” (p. 466).

Este fenómeno de muerte excluida e invertida que señala Ariès (1977/1983) se caracteriza por el disimulo de la muerte, la ignorancia en la que se intenta mantener al moribundo enfermo, el silencio obstinado que se erige en torno a él y el pudor. La muerte se convierte en sucia, indecente, inconveniente e incorrecta; “la muerte no da sólo miedo a causa de su negatividad absoluta, subleva el corazón, como cualquier otro espectáculo nauseabundo. Se vuelve *inconveniente*, como los actos biológicos del hombre, como las secreciones del cuerpo. Es *indecente* hacerla pública” (p. 472). Se vislumbra que la muerte transita desde lo público, lo social, lo comunitario, hacia el terreno de lo solitario, lo privado, lo individual. La muerte queda oculta en salas de hospitales, en dormitorios cerrados, en espacios en donde su fealdad y su obscenidad no puedan verse. Esta muerte púdica y discreta se rodea de silencio. Serrano (2019) da ávida cuenta de ello, en la escritura suscitada por la muerte de su hermana: “(...) odio la estridencia. El padecimiento es indiscreto. En público,

indigno. La sensiblería, repugnante (...) Cuando llega a doler hasta el aliento, como diría Miguel Hernández, calla. Calla, vete y escóndete. Pulverizada, sí. Pero por dentro” (pp. 10-11). Sostiene, de esta manera, que el dolor público es inadecuado y desagradable, por lo cual, entiende que debe transitarse en la intimidad de la soledad. Sin embargo, escribe.

Retomando los planteos de Ariès, Allouch (1997/2011) refiere que hacia fines del siglo XX la muerte se enfrenta a un contexto de salvajismo, ausencia de rituales sociales y despliegue de enlutados solitarios que deben enfrentarse a su pérdida de manera privada y solitaria. Ello no permite que el duelo se desarrolle de otra manera que no sea a secas, a partir de un acto. “A muerte seca, pérdida a secas. En adelante, sólo semejante pérdida a secas, sólo un acto así, logra entregar el muerto, la muerta, a su muerte, a la muerte” (p. 9).

Es interesante situar que Ariès (1977/1983) toma en consideración los planteos de Gorer y refiere que él analiza la transformación del luto y del duelo a partir de que la muerte se localiza en el terreno privado. Se plantea entonces el alejamiento de la muerte, el cese del entierro como espectáculo familiar y público, la decadencia del luto y de la solemnidad del funeral, y las modificaciones de los cultos en las tumbas y los cementerios. Aquí, emerge la primacía de la incineración y la desaparición del cuerpo consumido por las llamas. “El dolor de la nostalgia puede subsistir en el corazón secreto del superviviente; la regla es hoy, en casi todo Occidente, que nunca ha de manifestarla en público” (pp. 479-480). Ariès citando a Gorer plantea tres categorías de enlutados: la primera corresponde a quienes logran apartar el dolor y continuar con su vida como si nada hubiera cambiado en ella; la segunda incluye a los sujetos que disimulan y guardan para sí mismos las manifestaciones de la pena; mientras que la tercera abarca a quienes expresan su sufrimiento de manera libre y abierta. “En el último caso, el enlutado obstinado es despiadadamente excluido como un loco” (p. 480).

La supresión del duelo se encuentra acompañada, al decir de Ariès (1977/1983) por el imperativo de represión de los sentimientos; “una coacción despiadada de la sociedad; ésta se niega a participar en la emoción del enlutado (...) Las lágrimas del duelo son asimiladas a las excreciones de la enfermedad. Unas y otras son repugnantes. La muerte es excluida” (p. 481). La manifestación pública de los signos de duelo es patologizada rápidamente.

La sociedad no soporta ya la vista de las cosas de la muerte, y por consiguiente ni la del cuerpo del muerto ni la de los parientes que le lloran. El superviviente queda aplastado por tanto entre el peso de su pena y el de la prohibición de la sociedad. (p. 483)

Los efectos de la muerte buscan ser apaciguados prontamente. Así, el duelo expresado, el duelo dicho, las lágrimas que dan cuenta del dolor, las exhibiciones de la pena son aborrecidas a nivel social; se rechaza su existencia y el enlutado es sumido en una soledad atroz que es asimilada a una enfermedad contagiosa de la cual es preciso alejarse. El duelo se torna un fenómeno interior, íntimo, secreto, que no deja rastros visibles a los otros.

### **7.1.2. Judith Butler: Territorios Políticos y Públicos del Duelo**

Por su parte, Butler (2006) analiza la vulnerabilidad humana frente a las muertes y los duelos, a la vez que sostiene que son las pérdidas las que permiten que los seres humanos se identifiquen en un *nosotros*. “La pérdida nos reúne a todos en un tenue “nosotros”. Y si hemos perdido, se deduce entonces que algo tuvimos, que algo amamos y deseamos, que luchamos por encontrar las condiciones de nuestro deseo” (p. 46). Así, las pérdidas no quedan por fuera de la vulnerabilidad que caracteriza a los cuerpos socialmente construidos, según la autora, y que determinan diversos modos de exposición a la violencia y múltiples manifestaciones del sufrimiento concomitante a ella.

En dicho entramado de duelo, vulnerabilidad, violencia y cuerpo social, Butler (2006) despliega la concepción de “efecto de transformación de la pérdida” (p. 47). Lo expresa de la siguiente forma:

Tal vez un duelo se elabora cuando se acepta que vamos a cambiar a causa de la pérdida sufrida, probablemente para siempre. Quizás el duelo tenga que ver con aceptar sufrir un cambio (tal vez debiera decirse *someterse* a un cambio) cuyo resultado no puede conocerse de antemano. (p. 47)

Este tránsito que somete al sujeto doliente a una obligada transformación se produce ineludiblemente desde ese *nosotros* que la autora resalta. A partir de la dimensión enigmática del duelo que provoca una serie de interrogantes vinculados con lo recóndito que la pérdida oculta, Butler (2006) afirma que el duelo no puede vivenciarse en el ámbito privado que remite a una situación solitaria y despolitizada. “El “nosotros” está atravesado por una correlatividad a la que no podemos oponernos con facilidad (...) el duelo nos enseña la sujeción a la que nos somete nuestra relación con los otros” (p. 49). El duelante es un sujeto en relación que es desintegrado y desposeído por esos otros con los cuales se enfrenta y convive. El duelo supone una experiencia de desposesión; “si en tales ocasiones no siempre sé lo que se apodera de mí, si no siempre sé qué es lo que perdí *en* otra persona, debe ser que esta esfera de desposesión es precisamente la que expone mi desconocimiento” (p. 54).

A raíz de tales planteos, Butler (2006) sostiene lo fundamental de que el duelo pueda ser transitado en un territorio público, en donde ese *nosotros* encuentre un sitio y no se intente colocar al otro por fuera de la experiencia, la cual sería una tarea obstaculizadora. Es preciso, entonces, la exposición de la pena, la prolongación de la misma a pesar de su carácter insostenible, la inclusión de los duelos en el campo político, con el objetivo de recuperar el sentido de la vulnerabilidad intrínseca a lo humano y así asumir la responsabilidad colectiva que se pone en juego a partir de la pérdida de las vidas físicas de otros.

¿Por qué algunos duelos pueden ser expresados públicamente y otros no? ¿Por qué la cultura y la sociedad determinan cuáles son los duelos válidos, las muertes pasibles de ser penadas, y aquellas que no lo son? La autora discurre ampliamente sobre dichas preguntas

y plantea que podría establecerse “una escala de duelos” (Butler, 2006, p. 58) en la cual algunos están permitidos y habilitados socialmente porque *valen la pena*, mientras que otros son silenciados y prohibidos, produciendo así una “distribución diferencial del duelo” (p. 64). Se trata de “muertes que no dejan ninguna huella” (p. 61), entre las cuales menciona las vidas *queer*, los palestinos asesinados durante la guerra, las muertes ocurridas en África. ¿Cómo restituir tales muertes al territorio público? ¿De qué modo habilitar las huellas de dichas muertes?

A partir de las preguntas que se formula, Butler (2006) enfatiza la relevancia del espacio público y social para transitar las pérdidas, destaca el *nosotros* que constituye tales experiencias y los efectos deshumanizantes que se producen como consecuencia de la prohibición de los duelos públicos. Será el reconocimiento y la construcción de lazos de protección que le devuelvan al sujeto en duelo su característica de ser social, en co-relación con otros, en el marco de una comunidad.

El discursus butleriano resuena con las palabras de Barthes (2009): “no *manifestar* el duelo (o al menos ser indiferente a eso), sino *imponer* el derecho *público* a la relación afectuosa que él implica” (p. 66). ¿Será la escritura una vía posible para restituir el duelo al escenario de lo público? ¿Las escrituras literarias implican un modo de imponer ese derecho al duelo público?

## **7.2. La Letra Pública**

### **7.2.1. Por Qué Publicar las Escrituras de Duelo**

Tras el recorrido realizado brevemente por los planteos de Ariès y Butler, es preciso recurrir a la palabra de los escritores entrevistados, quienes explicitaron en sus narraciones la relevancia de sus publicaciones literarias, sin importar cuál sea el formato de las mismas. De esta manera, relatan cuál es el sentido, en caso de tenerlo, de publicar sus escrituras de duelo y qué efectos pueden visualizar de dicho acto.

Por un lado, surge la publicación como una vía de expresión de la pena hacia otros, es decir, una modalidad de manifestación de los afectos que la muerte provocó.

“(…) sobre todo cuando publiqué el libro, y, hice como el proceso de, de elaboración y todo, fue un poco la necesidad de que lo tengan en sus manos las personas que yo más quiero para que, para que entiendan de dónde vengo también. Porque creo que, que las muertes que vivimos marcan, marcan muertes propias y renaceres también y, y bueno, la escritura es un poco la conjunción de esas muertes y renaceres”.  
(M1411IL01)

“(…) yo tenía la esperanza, creo, secreta de que, de que en ese libro viajaran ciertas informaciones importantes para mi familia, yo les estaba diciendo algo, sin duda, ¿no? Por lo menos les estaba diciendo cómo yo me había sentido y cómo, y cómo yo estaba precisando encarar lo que me había producido, eh, la muerte de mi hermano. Como, en parte, también (carraspea), poniendo una (silencio)… mi cuota en el, en el, en el proceso de, de duelo general, ¿no?”. (H0301DM08)

Estas palabras dan cuenta de una cierta intencionalidad en la publicación de las escrituras de duelo que muestran una direccionalidad establecida. Se trata de provocar que un otro significativo *entienda* y *comprenda* los sentimientos implicados en el escritor duelante, brindar *información* a aquellos que rodean a este sujeto en duelo. Así, se observa que la escritura está signada por la presencia de un posible lector y que dicho lector imaginado que acompaña el proceso escriturario no es anónimo, no es un otro desconocido y sin nombre.

La dimensión del mensaje dirigido obtiene aquí una significación importante en la escritura de duelo. Hay alguien a quien el escritor le narra su escritura, en este caso, podría pensarse que es el destinatario de su duelo, quien se erige como un actor principal del proceso creativo. Entonces, el acto de escritura se traza como un acto imaginativo en donde el escritor “imagina a su “lector modelo” -el corriente, el crítico- y cómo éste se enfrenta, o debería enfrentarse, al producto de su escritura” (Arfuch, 2002/2007, pp. 169-170).

No obstante, hay otros entrevistados que dan cuenta de aspectos inversos a los desarrollados anteriormente y que sostienen la escritura en sí misma, despojada de un público lector, al menos en la duración del proceso creativo.

“Hay una diferencia enorme porque lo que yo publico, generalmente, va para alguien y yo sé a quiénes va. En cambio, la escritura de cuentos como es más privada, más personal”. (H2811NB02)

“(…) yo el texto no lo escribí pensando que esto lo iba a publicar”. (M2811NV03)

Escribir sin pensar en la dimensión pública implica construir las letras de un duelo que no necesariamente serán leídas por otros. Se delimita una frontera entre aquellas modalidades de escritura que están dirigidas hacia alguien y aquellas que conforman escrituras privadas. Un entrevistado explica lo privado de su escritura de la siguiente forma:

“(…) sólo el poema de la S porque lo dije, pero, pero las palabras orales se las lleva el viento y como que no hubiera sido publicado. En esa gente que escuchó probablemente tenga un recuerdo vago o ningún recuerdo de ese poema en concreto,

que para mí tenían mucho más sentido que los demás poemas que leí, para ellos no sé, probable... capaz que sí, capaz que no. Entonces, fue una forma de no publicarlo, y, es cierto, eso, eso no está publicado". (H0312FM04)

"Ahora, lo que, estos textos que yo no publiqué son enteramente míos y están adentro, los perdí porque no necesito su presencia, porque, de alguna forma, esa presencia no es material, es de otra, otra forma, están adentro mío y me ayudaron, me ayudan todavía cuando recuerdo a XXXXX, cuando recuerdo a XXXXX, a esa relación que tuve con esa, con esa idea de muerte de ellos". (H0312FM04)

De esta manera, se despliega una escritura de duelo que posee objetivos privados, que no necesita de una materialidad física para erigirse y que tampoco requiere un lector que le otorgue presencia pública. Nuevamente, aquí aparece el delineado de una frontera entre lo público y lo privado; es posible preguntarse si se trata de un límite claramente establecido, tal como puede interpretarse de alguno de los relatos recogidos, o si supone una frontera porosa en donde los límites empiezan a confundirse y ya no está tan claro si hay un adentro privado y un afuera público. Dicha frontera difusa es explicitada en las palabras de dos entrevistados:

"Yo intento tener una voz pública cuando escribo, eh, que pueda interpelar, que pueda dialogar y me ayuda, como te dije al principio, a entenderme, a saber qué pienso de ciertas cosas porque hasta que no las escribo no sé". (H0312FM04)

"Por lo general, esc... escribo para mí, como te digo, es, es, el, la principal, estem, la principal persona para la que escribo es para mí. Y después recién pienso en un posible lector. Entonces hay cosas que, hay cosas que tampoco publico, tampoco publico TODO lo que escribo, ¿no? Porque hay cosas que ni siquiera me motiva publicarlas. Estem... por ejemplo, hoy escribí y lo que hoy escribí que fueron tres carillas (se ríe)... estem, no, no era algo que, que me motivara a publicarlo. Eh, otras veces sí, otras veces digo "-ay, me quedó lindo-", y entonces lo publico. Y otras veces no sé si me quedó lindo o feo pero lo publico igual". (M0712MC05)

La escritura como tentativa para construir una voz pública que restituya el afecto al campo de lo privado; es decir, la necesidad de transitar por una especie de bucle en donde lo privado necesita hacerse público para redigirse hacia lo privado.

Entonces, ¿cuáles son las escrituras que se decide publicar? ¿Cuáles son las características que deberían tener tales escritos para dejar de ser *personales* y entonces ser compartidos con otros? ¿Se trata de un acto consciente y voluntario de decisión o también

aquí se pone en juego una dimensión desconocida que determina la publicación? En el caso particular de las escrituras referidas a muertes y pérdidas significativas, es interesante situar un relato recogido que explica la necesidad de que la contundencia del duelo sea compartida o, tal vez, transferida a otro:

“(...) de soltar esas cosas que, que pesan, o sea, que pesan en otras formas, ¿no? Pero que, materializadas como texto, también pesan, y sobre todo fue por eso que decidí publicarlo”. (M1411IL01)

Deshacerse de esa muerte con la que se debe cargar y que materializada como escritura parece pesar aún más. Una carga subjetiva que ya no es tolerada si se restringe a la intimidad del duelante, que necesita compartirse, colocarse en una interrelación en donde quizás el dolor sea transmitido y situado en otros. Con tal relato, se refuerza la tesis allouchiana, a partir de la literatura de Kenzaburō Ōe, que remarca la necesidad de que en todo acto sacrificial de duelo exista un público<sup>22</sup>.

### **7.2.2. Sin Publicación, No Hay Literatura**

Algunos escritores entrevistados refieren que publicar es parte del proceso creativo de la escritura y, a su vez, es aquello que le otorga sentido a la misma.

“Porque la vuelta es sentir, escribir, eh, pulir, arreglar, pa, pa, pa, y lo segundo, lo último es publicarlo para que llegue a otros, porque si no ¿para qué escribis? No tiene, es decir, se supone que uno escribe para que llegue a otro. Y... y en lo posible, como te digo, ayudar al otro a que no se sienta tan solo, a que vea que hay otras personas que han pasado por lo mismo, a darle alguna idea de repente para, para buscar alguna salida, algún, algo ¿no? Transmitir algo como a mí me hicieron, me, me ayudaron los libros”. (M1212LG06)

“Para mí tiene que haber un otro. Es decir, yo, aunque sea publicado en el, en otro lugar, con, con una traducción, eh, no me importa”. (M1212LG06)

“(...) es un poco eso, el reto y por eso la publicación, para poder cerrar el círculo y decir “-esto, está completo. Lo que yo quería decir sobre este tema, por lo menos hoy está completo, ya lo, ya lo dije, ya está, es esto-”. Capaz que dentro de un año vuelvo a escribir, pero va a ser desde esa otra que ya publicó este libro”. (M1212LG06)

---

<sup>22</sup> Ver capítulo 3. *Marco teórico* – pp. 59-60.

“Lo que no es para publicar termina desapareciendo”. (M1212LG06)

“Y publicarlo era, es parte del proceso, ¿viste? Porque podría haberlo escrito y no haberlo publicado, (carraspea), eh... que no publico todo lo que escribo, pero todo lo que escribo que sí que funciona y que, que, y que es, y que sabés que es, que es un texto que, que funciona, como que precisa esa, esa última parte, ¿no?, de, de, de salir a la luz, eh...”. (H0301DM08)

Tales escritores conciben a la publicación como parte del proceso de creación literaria, determinando que aquellas escrituras que no son publicadas corren el riesgo de desaparecer, extinguirse quizás en el ámbito privado del escritor delante que las elimina subjetivamente, quizás por su dimensión intolerable. Ese otro al cual se le transmite un mensaje escrito se conforma entonces como necesario para preservar la escritura y protegerla de su extinción.

A partir de lo antedicho, es posible reflexionar si existe, entonces, una diferenciación entre la escritura y la literatura. Si se traza un límite entre ambas, ¿qué lugar ocupa allí la publicación? A través de ella, ¿se trata de transformar la escritura en literatura? ¿Es posible pensar que la publicación es una vía para que dicha transformación se lleve a cabo? Se trata de preguntas que remiten a la transformación del libro en obra, ya trabajada por Blanchot<sup>23</sup>.

Las interrogantes suscitadas remiten a la teoría literaria de la recepción que es desarrollada en el siglo XX y que, fundamentalmente, sostiene que una escritura no existe como tal hasta que no entra en escena el lector que la lee. “Es el lector quien asigna el código en el cual el mensaje está escrito y así, *realiza* lo que de otro modo sólo tendría sentido en potencia” (Selden et al., 1987/2010, p. 66). El lector, constituido como receptor, se configura como un agente activo que participa en la elaboración del texto escrito; “el lector debe actuar sobre el material textual para producir el sentido” (p. 68). Se afirma, entonces, que la literatura solo se conforma como tal a partir de la experiencia de lectura del lector-receptor que es el núcleo privilegiado del proceso literario.

### **7.2.3. La Interacción con el Lector**

Los aspectos trabajados anteriormente conducen a plantearse las siguientes preguntas: ¿para quién escribe el escritor? Cuando escribe, ¿piensa en el lector? Al hacer pública su escritura de duelo, ¿qué obtiene de sus otros – receptores – lectores? Algunas respuestas a estas interrogantes se vislumbran en los relatos de los entrevistados:

---

<sup>23</sup> Ver capítulo 3. *Marco teórico* – p. 76.

“Sí, porque cuando yo publico algo como esta novela empiezo a tener un *feed-back*, una devolución de los lectores, y entonces siento que ya no es mío, que, que cuando yo la escribí, la escribo y la publico es, de alguna forma, como decir adiós y que eso se vaya, la gente se va apropiando. Aparte como, como escribo de esta manera, queda una obra super abierta para la interpretación, y todo el mundo leyó algo distinto cuando leyeron [Título de la novela], tanto las veces que fue reseñada como la gente que directamente me escribió al Facebook “-leí tu novela, tal cosa, tal otra-”. Y yo digo, esto no sé si lo quise decir y está bien, me encanta que así sea, que la gente, que los lectores se apropien de lo que yo hice. Así que lo que es privado, de alguna forma, todavía tiene solamente mi interpretación y cuando se vuelve pública y se edita tiene la interpretación de todos y, y eso es un salto de crecimiento, me parece. Me gusta más que sea de todos que sea, a que sean sólo mías”. (H0312FM04)

“(…) cuando lo publiqué, eh... cuando me empezaron a, cuando me empezaron a comentar, ¿no?, los lectores, lo que les había parecido, lo que habían sentido, la experiencia que habían tenido, empecé a sentir, eh, empecé a reconciliarme con, con lo que había hecho”. (H0301DM08)

“Creo que sobre mi abuela escribí todo, o sea (se corrige), publiqué todo. Tampoco es que tenga un gran bagaje, habré escrito cuatro o cinco cosas. Y creo que está todo, sí. Creo que está todo publicado. Me gusta publicarlo porque hay mucha gente que quiere a mi abuela y siento que es un mal necesario, ¿no? Por ejemplo, para mi mamá”. (M0210MP09)

“(…) lo hago como en retribución a todos los demás que conocieron a mi abuela y que, y que creo que capaz así les abro el espacio para que piensen en ella. Aunque, yo lo hago, para que ellos puedan recordarla como deberíamos recordar a nuestros seres queridos, de la mejor manera”. (M0210MP09)

Uno de los aspectos más recurrentes que surgen de dichos discursos se relaciona con la obtención de una devolución, una respuesta por parte de los lectores que, para brindarla, deben apropiarse de esa escritura de duelo. En ese proceso de apropiación, es interesante que uno de los entrevistados aclara que la escritura deja de ser de él, privada, pasa al terreno de lo público socializado y por ende, hay una despedida hacia esas letras que ya no le pertenecen. ¿Será un modo de deshacerse de partes del muerto? ¿Implica deshacerse de fragmentos del duelo que resultan intolerables?

A su vez, dichos comentarios y resonancias de la experiencia del lector que el escritor busca conocer, propicia la existencia de un espacio compartido en donde se intrincan las emociones, los sentimientos y las interpretaciones de los lectores con aquellas que el escritor parece haber construido a priori durante la creación literaria. ¿Dónde quedan colocadas, entonces, tales *intenciones* previas del escritor? ¿Se vuelven irrelevantes frente a los lectores? ¿Será esa irrelevancia que busca el escritor? ¿De qué manera acoger nuevas interpretaciones?

Barthes (1978/2015), al estudiar la relación entre lector y escritor, sostiene que si las palabras son leídas con placer, es porque fueron escritas en el placer. No obstante, el proceso contrario no se produce y es por ello que el escritor debe rastrear al lector durante su acto escriturario. Se necesita crear y recrear ese espacio *entre* escritor y lector, que estará determinado por las publicaciones literarias. En ellas, se configuran modos de reinstalar el tránsito doloroso del duelo, reelanzando la angustia hacia sitios compartidos, en los cuales la experiencia de la pérdida pueda ser acompañada por otros.

En vinculación con lo antedicho, una de las entrevistadas plantea que su interrelación con el lector está mediada por la figura del muerto. La publicación de su escritura de duelo se plantea como una retribución hacia otros deudos que lloran esa muerte, hacia quienes conocían al muerto, hacia quienes penan por él. Escribir es, entonces, un *mal necesario* que debe realizarse para que el muerto empiece a habitar el espacio del recuerdo y del pensamiento de otros, lo cual permite situar un movimiento de descentramiento del dolor y del duelo, en una transformación colectiva que incluye compartir al muerto y sus letras con otros actores de la sociedad.

### 7.3. La No Publicación de Mallarmé

Cuando Allouch (1997/2011) retoma a Mallarmé y su escritura a partir de la muerte de su hijo Anatole, plantea:

(...) la eternidad reducida del monumento, del *tombeau*, de la obra literaria como recordatorio (recordemos, por otro lado, la proposición de Mallarmé sobre el trabajo del poeta que según él consistiría en esculpir, durante toda la vida, su propia tumba) (...). dejar un rastro, una huella monumental, un escrito público. (p. 177)

Interpelado acerca de la no publicación de este texto de Mallarmé, en homenaje a su hijo muerto, se interroga acerca de la función de dicha escritura. “Verdad, eternidad, brillantez, son a la vez agujeros negros que atraen las partículas prismáticas de la idea de escribir y también lugares ciegos donde se anula el acto mismo de la escritura” (Allouch, 1997/2011, p. 178). La no publicación es entendida entonces como un cierto acto en relación a la escritura. Se trata de guardar los papeles escritos como un secreto, “un modo de perpetuar el acompañamiento de la escritura paterna por el espectro filial, a la vez que se le ocultaba cierta

profanación a la mirada dolida de la madre” (p. 178). Una escritura que intentó hacer de la ausencia -del cuerpo muerto del hijo- una cierta presencia materializada en el monumento escritural, “la presencia de las huellas en la memoria, la intensidad del recuerdo” (p. 179).

En el caso de Mallarmé, se le quitó al público la posibilidad de cumplir cualquier tipo de función, postergando hasta las últimas consecuencias el acto de publicación, que finalmente ocurrió póstumamente, tras la muerte de Mallarmé. Podría interrogarse si, al decidir no publicarlo, algo del proceso de escritura no culminó; ¿una no-conclusión se puso en juego y el monumento, tal vez, no cesó nunca de construirse y se perpetuó en la incompletud, en la tumba interminable? Intentando abrir un espacio para tales cuestionamientos, Allouch (1997/2011) plantea que si Mallarmé hubiera publicado ese libro, hubiera terminado su escritura; quizás, si hubiera decidido efectuar el acto de publicación, hubiera sacrificado una parte de sí mismo.

La publicación aparece así situada en el ámbito del sacrificio; sacrificar letras escritas acerca de un muerto, brindarlas al espacio de lo público para que ya no pertenezcan más al escritor, una forma de compartir la muerte de ese muerto y, a la vez, compartir el padecimiento.

Es preciso aquí mencionar un elemento que puede dar una clave de interpretación al proceso de publicación. Cuando Lacan (1968-1969/2013c) hace referencia a la publicación, utiliza el neologismo *poubellication* que condensa en francés dos términos: *poubelle*, que significa tacho de basura y *publication*, que remite a la publicación. En este juego de palabras, la basura, el basurero, los restos y los desperdicios, conforman una trama con lo publicado, las publicaciones y el orden de lo público. ¿Hacer de la escritura publicada un resto? ¿Es necesario transformar las letras escritas en desperdicio público? La degradación de la pérdida; la letra convertida en simple desecho, ¿esto implicaría transformar al muerto en un despojo?

#### **7.4. Lo Íntimo, lo Privado y lo Público en las Escrituras de Duelo**

Tras el recorrido realizado que toma en consideración el puente entre las publicaciones literarias y la construcción de un duelo público, es preciso detenerse en la conceptualización de las tres dimensiones en juego: lo íntimo, lo privado y lo público.

Arfuch (2002/2007) plantea que se trata de un “(...) enfoque no disociativo (...) donde lo que sucede en un registro está dialógicamente articulado al otro” (p. 78). Lo público y lo privado es sostenido, en general, en términos de binomio; “una dicotomía donde por definición uno de los términos conlleva cierta negatividad. Binomio que convoca a su vez una variedad de significaciones asociadas -interior/exterior, propio/común, individuo/sociedad-” (p. 67). No obstante, dicho antagonismo es “efecto de discursos: reglas, constricciones, dispositivos de poder y de control de reacciones, pulsiones y emociones” (p. 74). La autora concluye que la distinción entre tales espacios es indecible, conformando una frontera porosa que trastoca

los límites. Hablar en términos de espacios separados implica una distinción operativa, pero que no se materializa en la realidad de los hechos en tanto hay una constante intersección:

(...) no sólo lo íntimo/privado saldría de cauce invadiendo territorios ajenos sino también lo público – en sus viejos y nuevos sentidos, lo político, lo social, lo de uso, interés y bien común, etc. –, tampoco alcanzará todo el tiempo el estatuto de visibilidad, más bien, y como se ha señalado reiteradamente, podrá replegarse, de modo insondable, bajo la misma luz de la sobreexposición. (p. 76)

En la misma línea de conceptualización, cabe remitirse a los planteos de Elmiger (2016), quien propone un modo de transitar las pérdidas que implica producir un anudamiento entre los tres registros que utiliza para definir al duelo: lo íntimo, lo privado y lo público; “el duelo público -social, político, religioso, jurídico-, el privado -costumbres, hábitos, rituales, conservación de pequeñas reliquias que llevan una parte del muerto-, y el íntimo -que relanza el trabajo del inconsciente” (p. 2).

Lo público es localizado como uno de los aspectos centrales, incluyendo la dimensión de la comunidad, el Estado, los rituales, las convenciones y el Otro social. Serán estas formas públicas las que modelen el terreno de lo privado, “todo lo familiar, lo propio, los escondidos tesoros, lo que pertenece a uno mismo y que se mantiene oculto tras el muro de lo familiar, del hogar, de lo doméstico” (Elmiger, 2016, p. 29). Dentro de lo privado, se encuentran los tiempos del duelo, los diferentes tránsitos de la angustia, los diálogos minuciosos del vivo con el muerto, la culpa. Finalmente, el sitio de lo íntimo, aquello más secreto e interior del sujeto y que, según la autora, “coincide con el inconsciente descubierto por Freud -aquel regulado por el principio de placer/retorno de lo reprimido, en la primera parte de su obra- que alimenta los sueños, los síntomas, la transferencia, la psicopatología de la vida cotidiana” (p. 33). Lo íntimo se entrama con la vida pulsional, la compulsión a la repetición, las representaciones inconscientes con sus leyes de determinación, el lenguaje y el discurso del Otro.

La pérdida dejará cicatrices en lo íntimo que para ser soportadas deben relanzarse en un permanente interjuego con lo privado y lo público. ¿Cuál es el rol de la escritura y su publicación durante este tránsito?

Quizás sea posible afirmar que las escrituras de duelo llevadas al ámbito de las publicaciones son estrategias que resitúan las pérdidas, mostrando cómo éstas se cuelan en los resquicios de la literatura, transformando así aquello que parece no poder ser dicho de otra manera. Ello habilita que el duelo se transite en la escena pública; hay un pasaje desde lo privado a lo público y desde lo público a lo privado, que se entrama con lo íntimo. De tal modo, se permitirá que el duelo sea subjetivado, en tanto aflora desde la interioridad del sujeto y enlaza a un Otro, al involucrar a un lector.

Moreno Cardozo (2011) despliega la dimensión social del duelo al mencionar que los rituales deben ser realizados a partir de una tríada: el cadáver, el duelante y los

acompañantes. “Los acompañantes, por su parte, dan a las ceremonias de duelo su estatuto social y entonces siempre político, por cuanto se trata de la relación de uno [doliente] con los otros [acompañantes], a causa del ausente” (p. 7). ¿Es posible pensar a los otros-lectores en el lugar de dichos acompañantes? ¿Las publicaciones literarias se configuran como intentos de buscar esos otros-acompañantes que socialicen el tránsito del duelo?

El dolor pareciera, tal vez por ley compensatoria, otorgarnos derechos. De la mano del dolor, por ejemplo, el enfermo grave o terminal puede hacerse un triste, patético tirano. Un gran duelo nos vuelve momentáneamente libres, o al menos así me lo parece mientras veo a los demás detenerse en el umbral de mi pena, poseídos por el miedo o el sobrecogimiento o el pudor. Mi propio gesto, mi espacio, mi silencio, mi voluntad me pertenecen ahora como nunca. También soy dueña absoluta de mi palabra. Es como si la muerte de Daniel me concediera vivir por unos días rodeada por un círculo de impunidad. Pero ese poder es irrisorio, es falso, inútil. Para tenerlo he tenido que pagar demasiado caro.

(Bonnett, 2013, p. 37)

## 8. Libertad y Transgresión

### 8.1. La Escritura Como Terreno de la Libertad

Algunos de los escritores manifiestan una dimensión que resulta fundamental al momento de analizar las escrituras de duelo y que se expresa a partir de la noción, tan amplia y paradójica, de *libertad*. Uno de los entrevistados lo refiere de la siguiente forma:

“(...) sé que cuando escribo para trabajar siempre es con fechas y con todo eso. Y, una, algo, algo que puede ser relacionado con, con un, estem, no sé si ritual, pero con una forma de, de, de estar en la escritura placentera es no, no tener controles, ni fechas ni, ni, ni, ni, eh, ni obligaciones de algún tipo formal que me, que me impidan hacer determinada cosa, eh, con las palabras, eh, y entonces estem, es donde encuentro, me puedo, ser libre, sí”. (H0312FM04)

“(...) es evidente que cuando vos estás creando es otro contacto que tenés con la escritura y con tu pensamiento y con la libertad”. (H0312FM04)

“(...) la escritura es el terreno de la libertad, sí, eso lo veo así, estem, eh, donde yo me permito ser y, y soltar cosas que en otro, en otros aspectos de la vida como la oralidad y las conversaciones estarían mucho más agarradas y, y que existen en la escritura de una forma libre, pero la forma libre es así, yo la siento como que, que son muy pasibles de ser censuradas y entonces prefiero que queden así, en ese terreno, donde la esc... la escritura también es un escudo para decir “-no, pero eso es literatura, yo puedo decir lo que quiera ahí-”. Entonces, estem, sí, cosas que son incorrectas, me parece, pero que las digo en la escritura y me siento libre de decirlas (...) es el espacio de mi libertad”. (H0312FM04)

En estos fragmentos es claro como se delinea una frontera entre las escrituras de trabajo, aquellas que implican una labor que en muchas de las ocasiones está determinada por un salario, y aquellas escrituras placenteras, asociadas a la creatividad. Son éstas últimas las que se colocan, según el mencionado escritor, en el terreno de la libertad. La creatividad y el placer que ésta conlleva invoca el espacio para ser libre, habilitando la posibilidad de decir cosas incorrectas, inadecuadas, aquellas que no encuentran otros espacios en donde emerger sin ser sometidas a la censura. Esta libertad está signada por el contenido de la escritura pero también por sus características formales; escribir sin fechas, sin controles, sin requerimientos específicos. La creación literaria convoca a la escritura a un terreno de libertad. Allí, ¿todo lo vale? ¿Hay algún límite impuesto?

Dicha libertad también se pone en juego al momento de dilucidar los géneros literarios y los modos acordes de escribir según cada uno de ellos. ¿Qué ocurre con los géneros literarios en las escrituras de duelo? ¿Hay alguno de ellos que pueda dar cuenta de mejor manera de esta experiencia? Los entrevistados refieren lo siguiente:

“[Los géneros] Me eligen, no elijo. Estem, y eso también creo que los géneros hay que desestructurarlos porque tienen que ver con la escritura como experiencia de la libertad. Entonces, los, las novelas tienen poemas, los habrás visto”. (H0312FM04)

“(…) me interesa especialmente hacer una especie de política de la escritura donde los géneros estén cuestionados y que sean, estem, parte de, de la desestructura que tiene que ver con sentirse libre escribiendo. Entonces, la poesía y la prosa se mezclan, y el ensayo, todo, en, en, en proyectos literarios que sean una cosa sola pero hecha de retazos de todo tipo de géneros y de escrituras. Eso me interesa especialmente y voy a seguir haciéndolo porque es donde me siento cómodo y libre”. (H0312FM04)

“(…) la escritura tiene que ser el terreno de la libertad y de la horizontalidad, donde todas las palabras están en un plano de igualdad, pueden convivir las palabras de la poesía, las altas, con las palabras mundanas que usa la gente para expresarse en un bar. En los diálogos de los personajes verás que se expresan con cualquier palabra, también, estem, y hay mucha oralidad, pero convertida en escritura. Entonces, eso me interesa especialmente, que la, que la escritura sea el terreno donde todo se mezcla, todo confluye y todo es libre sin, sin rango jerárquico de palabras, sí”. (H0312FM04)

“Yo creo que la novela... (silencio). La novela es, es un género tan permisivo, eh, que básicamente TODO cabe adentro de una novela, todo puede caber adentro de una novela, eh... Y, el hecho de que hubiera sido una novela en el sentido de que también,

eh, entra el elemento de la ficción, eh, te permite una, una libertad, ¿no?, la libertad de, de imaginar, que en este caso, la, la imaginación venía más por el lado de, de, de... hacer de cuenta que pasaron cosas que no pasaron, ¿no?”. (H0301DM08)

Los géneros se transforman así en un elemento más a ser desestructurado y dicho proceso también forma parte de la experiencia de libertad. Uno de los entrevistados se refiere a que el cuestionamiento de los géneros es parte de una política de la escritura. ¿Cómo puede esto tener resonancias en la escritura de duelo? ¿Qué efectos se visualizan de dicha política al momento de escribir sobre un muerto?

Pradenas (2017) analiza el problema de la política de la escritura y la concepción de literatura que se entreteje en las obras de Maurice Blanchot y Jacques Rancière. Considerando el movimiento de transformación de la literatura que la aleja del régimen clásico y la introduce en el terreno de la indeterminación y de la comprensión moderna antirrepresentacional, el autor plantea una política del arte de escribir.

Ambos [Maurice Blanchot y Jacques Rancière] han comprendido en la “escritura” un síntoma político, es decir, para ambos la “escritura” es el lugar de ruptura con el poder del lenguaje vivo y originario que instituye tanto el orden lógico del saber como las jerarquías del orden de la polis. A través de la escritura errante y sin maestro, se introduce una perturbación radical en el sueño totalitario del lenguaje. (p. 73)

Según recoge Pradenas (2017), se trata de una política de la escritura que rompe con los principios clásicos de la misma y que transforma las nociones literarias; en ese movimiento, el estilo pierde relevancia, los géneros se disocian de las temáticas abordadas, la escritura se vuelve errante y se borra la diferenciación entre escritor y lector.

La escritura abre paso a la dimensión de lo imaginario, a la ficción donde las palabras dejan de estar sometidas a las relaciones de saber-poder y entran en el movimiento de la errancia donde el saber es sustituido por el no-saber. (p. 74)

De este modo, hay un lenguaje literario que ya no puede decirlo todo, que rompe con lo totalitario que primaba anteriormente y pasa a caracterizarse por la indeterminación. Según el relato de uno de los entrevistados, la escritura es pasible de transformarse en retazos; retazos de palabras sueltas, distintos géneros entremezclados, palabras poéticas y palabras mundanas que ya no encuentran una diferenciación radical entre sí y pierden su rango jerárquico. Es en esta escritura en donde parece que algunos entrevistados sitúan sus duelos, sus muertos y sus pérdidas. Hay algo del orden de la libertad que parece ser requisito para poder transmitir, o al menos intentarlo, el padecimiento que es provocado a raíz de una muerte tan cercana. Se trata de una libertad que se encuentra en la práctica escrituraria sin una búsqueda consciente previa; por el contrario, se desarrolla a modo de un recorrido pulsional, por momentos errante y confuso, a partir del cual el duelo se pone a jugar en lo escrito.

Una escritura que se erige como un escudo que protege y a la vez habilita a decir sin miramientos, a escribir afectos descarnados, a escribir desorganizadamente aquello que se sostiene precariamente en el lenguaje. Uno de los entrevistados sitúa a la novela como género adecuado para poder desplegar dicha escritura, en donde la ficción abre paso a la libertad necesaria para imaginar, para decir, para crear todo aquello que no es factible de hacer bajo otras circunstancias.

Estos planteos también están presentes en las palabras de los entrevistados cuando refieren al entrelazamiento entre la moral y la escritura.

“Cuando escribís literatura no pensás en lo moralmente correcto, ¿viste? Entonces, yo tiré palo a quien quería tirarle palo en ese cuento, y aproveché y a muchos familiares que veo una vez cada tanto, les tiré palo y es muy crudo el cuento”. (M1411IL01)

“También por eso me puedo, como, despojar de, de algunos valores morales, de algunas cosas que puedo decir ahí que en persona nunca podría decírselas. Tá, porque te pones a pensar en todo lo que le generaría al otro que vos le dijeras eso, etcétera, etcétera”. (M1411IL01)

“La escritura tiene su tiempo y creo que también uno, una se va permitiendo decir cosas que, que capaz que en otro momento no. Creo que eso que te decía de la moral influye mucho, de hasta dónde nosotras nos, nos estamos como presionando o, o limitando en cosas que podemos decir”. (M1411IL01)

“(…) si este libro tiene que ser escrito, tiene que entrar eso también, ¿entendés?, o sea... porque es parte de la honestidad, supongo, de la cuestión. Eh... ahí siento como que mi hermano me tiró terrible pique (enciende un cigarro), y me permitió eso, poner un poco más esa, esos sentimientos... impuros, por así llamarlos ¿no?, que, que existen en unas relaciones fraternales”. (H0301DM08)

La literatura confronta lo moralmente correcto; se trata de la escritura de lo indebido, lo grosero, lo socialmente rechazado. En estas escrituras de duelo que los entrevistados mencionan, sostienen como elemento central el intento de despojarse de los valores morales y así poder decir lo que la oralidad no permite. Esta borradura de los límites de la moral que es impuesta, transforma a la escritura en un terreno en donde no solamente se juega la libertad sino también la honestidad de escribir los sentimientos impuros e indecorosos que atraviesan las experiencias de duelo; incluso, un entrevistado menciona la posibilidad de que dichos sentimientos estén en relación a su ser querido muerto.

¿Las escrituras de duelo son, entonces, un modo de sublevación? En el desarrollo de la experiencia de libertad literaria, ¿también se produce una revuelta en el tránsito del duelo? ¿Contra qué es preciso sublevarse cuando de la muerte se trata?

Allouch (2017) refiere que la sublevación<sup>24</sup> está en estrecha relación con el deseo indestructible del que habla Freud en las últimas líneas de su célebre obra *La interpretación de los sueños*.

Denominar “sublevación” tal deseo indestructible abre la vía de su reconocimiento como eso que, al incumbir a la libertad de cada quien, quedará para siempre sin explicación. Ese bloque al mismo tiempo de abismo, de libertad y de desconocimiento no se romperá. Si realmente es así, ¿qué llama? Hay que ir hacia él, y el francés ofrece aquí una preciosa sobredeterminación: uno va allí, en la medida en que yendo uno se encuentra vencido”. (p. 275)<sup>25</sup>

Ir hacia ese deseo indestructible con la misma intensidad con que el sujeto se rinde y somete ante él. El entrelazamiento del deseo y la libertad está presente en las escrituras de duelo. Una sublevación que se despliega en las letras que se escriben para bordear la pérdida y que permiten aproximarse al abismo desconocido de la libertad, en donde los géneros se diluyen, los tiempos se confunden y las imposiciones morales se desdibujan.

El duelo necesita sublevarse ante la imposición de modos establecidos y prefijados de transitar su duelo, a la vez que también se rebela contra la desaparición de su objeto. En la escritura, encuentra una posibilidad para desplegar esa revuelta, para llevar a cabo esa rebelión que un duelo necesita y que la muerte parece imponer.

## 8.2. Literatura y Transgresión

En función de lo trabajado anteriormente, es necesario poner en diálogo los conceptos de duelo, literatura y transgresión. Gutiérrez (2014) refiere que “la creación supone producir con una mirada nueva un objeto también inédito. En él se reubican elementos conocidos junto a otros que se desconocen, regidos por un orden transgresivo” (p. 123). La creación literaria, la libertad y la transgresión pueden pensarse como hilos de la trama de un duelo escrito.

La RAE (2021) define *transgredir* como “quebrantar, violar un precepto, ley o estatuto” (s.p.). Algo que debería ser de una manera y funcionar según ciertos parámetros o reglas, se rompe. Los límites se sobrepasan y surge el campo de lo transgresivo. ¿Cómo pensar la transgresión en las experiencias de duelo escrito?

Foucault (2015) remite a la noción de transgresión en relación con la escritura literaria, al plantear el movimiento que sitúa a partir del siglo XIX, con el surgimiento de lo que él

---

<sup>24</sup> Ver capítulo 3. *Marco teórico* – p. 54.

<sup>25</sup> El autor refiere al verbo francés *rendre* (incluido en la expresión *l'on s'y rend* traducida al español como *hay que ir hacia él*) en donde se incluye la forma pronominal *ir* y también *rendirse*, *volverse*, *someterse*.

entiende por *literatura*. Dicho movimiento habilita escapar al mundo de la representación y permite el divorcio de las palabras con el mundo real; éstas ya no representan a las cosas, sino que las exceden, las sobrepasan en sus límites y, por tanto, la literatura se desprende de la nominación de las cosas, dejando de lado la mimesis. Posteriormente y de la mano de autores como Bataille o Sade, Foucault dirá que, a partir del siglo XX, “se escribe -pienso, claro está, en la palabra literaria- para hacer la experiencia y apreciar la importancia de una libertad que ya no existe más que en las palabras, pero que en ellas ha hecho furor” (p. 55).

Según los planteos foucaultianos, la literatura es un lenguaje que se aleja del componente representativo del mundo, para dar lugar a otras esferas tales como el deseo, la locura, la pasión, lo otro de la razón, el amor, la muerte y quizás, se podría añadir, el duelo. Violar las palabras como una forma de transgresión que habilita un espacio de libertad, donde ya no importa el significado que un diccionario pueda dar a los términos, donde ya los conceptos vertidos en la obra no quedan apresados en la dinastía de la representación de un mundo real exterior. Quizás, por esos senderos se manifiesta la transgresión creativa de un duelo, olvidándose de la significación de las palabras y dejando de buscar un lenguaje representativo; simplemente, escribiendo.

La literatura que no hay que comprender ni como el lenguaje del hombre, ni como la palabra de Dios, ni como el lenguaje de la naturaleza, ni como el lenguaje del corazón o el silencio; la literatura es un lenguaje transgresor, es un lenguaje mortal, repetitivo, redoblado, el lenguaje del libro mismo. En ella no hay más que un sujeto que habla; sólo uno habla, y es el libro (...). (Foucault, 2015, p. 94)

Al referirse a la filosofía de la transgresión de Bataille, Foucault (1963/1994) sostiene que la transgresión concierne al límite, a una línea que manifiesta la posibilidad de paso y franqueamiento, junto al movimiento de retroceso que sitúa nuevamente el horizonte de lo infranqueable. Foucault se pregunta si este límite existe verdaderamente más allá del gesto de atravesarlo o negarlo; “¿acaso la transgresión no agota todo lo que es en el instante en que franquea el límite, no existiendo en ningún otro lugar sino en ese punto del tiempo?” (p. 167). Se trata, entonces, de una relación espiralada entre límite y transgresión; ésta, así entendida, no se encuentra dentro del terreno de lo escandaloso y lo subversivo, aquello “animado por la potencia de lo negativo” (p. 168), dado que ella no se opone a nada. “No hay nada negativo en la transgresión. Afirma el ser limitado, afirma ese ilimitado en el que salta abriéndolo por vez primera a la existencia” (p. 168).

Entonces, ¿existen límites para el duelo? ¿Cómo delimitar los tránsitos de duelo adecuados y aquellos que ingresan en el terreno de lo transgresivo? ¿Es posible realizar esa distinción? Tal vez las escrituras de duelo puedan pensarse como experiencias de transgresión en el sentido antes descrito, en donde no se pone en juego la moralidad o lo negativo; por el contrario, se trata de la fabricación de una libertad que no se sostiene más

que en las palabras, una libertad que es discursiva, y que plantea, a la misma vez, la contundencia y la fragilidad que lo escrito implica.

Revel (2009) pone en relación el concepto de transgresión foucaultiano con la noción de resistencia y plantea que ambos elementos se vinculan con la posibilidad de exterioridad del sistema saber-poder. Se trata de procesos que describen los modos a partir de los cuales un individuo logra poner en jaque los dispositivos de normalización, identificación y clasificación del discurso. Nuevamente aquí las escrituras de duelo aparecen como figuras de resistencia ante todos aquellos sistemas que intentan apresar la experiencia y que buscan homogeneizar y tipificar las vivencias subjetivas desarrolladas frente a la pérdida.

Al intentar colocar la transgresión o la experiencia del paso al límite junto a las situaciones de duelo, también existe una noción en los planteos de Bataille que es preciso retomar aquí. Bataille (1967) se refiere al principio de pérdida y menciona los *gastos improductivos*, realizando la descripción de la siguiente forma:

(...) los llamados gastos improductivos: el lujo, los duelos, las guerras, la construcción de monumentos suntuarios, los juegos, los espectáculos, las artes, la actividad sexual perversa (es decir, desviada de la actividad genital), que representan actividades que, al menos en condiciones primitivas, tienen su fin en sí mismas. Por ello, es necesario reservar el nombre de *gasto* para estas formas improductivas, con exclusión de todos los modos de consumición que sirven como medio de producción. (p. 28)

En el marco de una sociedad regida por los procesos de conservación de la vida y las actividades productivas, el autor da cuenta de algunos fenómenos que coloca en el régimen de lo improductivo y la no utilidad. Teniendo en cuenta el duelo y el arte, por ejemplo, se trata de formas de liberación, modos de resistencia que contradicen la matriz productivista, dando cuenta de lo inútil. Con ello, el filósofo realiza una severa crítica contra la homogeneidad fascista y el productivismo de la lógica capitalista.

En este sentido, sostiene que los modos posibles de efectuar esa transgresión de la lógica productiva son aquellos vinculados a las esferas del arte, la mística y el erotismo. Desde allí, es posible pensar la creación literaria como una experiencia de transgresión asociada a la improductividad de un duelo que, con los excesos del sufrimiento que provoca la muerte, contraría las lógicas arraigadas socialmente.

Tales consideraciones se encuentran reflejadas en las palabras de los entrevistados, quienes sostienen que en sus escrituras de duelo despliegan tramas de libertad que en otros ámbitos no encuentran sitio. La libertad de alojarse en la ficcionalidad como forma de decir aquello que no es posible de otras maneras; a la vez que la libertad de transgredir valores entendidos como morales por la sociedad. Una escritura que permite alojar estas letras transgresoras que conforman la experiencia escrita de un duelo por la muerte de un ser amado. Así, el duelo es contorneado por palabras libres, transgresoras e inmorales.

Llevo toda la vida siendo escritora. Y en calidad de escritora, ya de niña, mucho antes de que empezaran a publicarme lo que escribía, desarrollé la sensación de que el significado en sí residía en los ritmos de las palabras, las oraciones y los párrafos, técnicas para ocultar lo que fuera que yo pensaba o creía detrás de una pátina cada vez más impenetrable. Mi forma de escribir es mi forma de ser, o la forma en que he acabado siendo.  
(Didion, 2019, p. 13)

## 9. Autoficción, Ajenidad y Extranjería

### 9.1. La Autoficción en las Escrituras de Duelo

Múltiples debates se tejen en torno a las nociones de *biografía*, *autobiografía* y *autoficción*. ¿Dónde circunscribir a las escrituras de duelo? ¿A qué categoría literaria podrían pertenecer? Durante el desarrollo de las entrevistas, los escritores dieron ávida cuenta de que escribir sobre sus duelos supone poner en juego el orden de la intimidad más profunda; pero, ¿de qué modo hacerlo? ¿Cuál es el límite -si es que lo hay- entre la realidad y la ficción? ¿Son los duelos escritos un reflejo representativo de una realidad basada en acontecimientos materiales? Al referirse a sus escrituras y a la singularidad de las mismas, dos entrevistadas refieren lo siguiente:

“(...) me cuesta imaginar situaciones que no tengan que ver conmigo. Por lo general, escribo desde mí”. (M0712MC05)

“(...) el escritor siempre pone su propia mirada ¿no? Sobre las cosas, no solamente sobre la muerte. El escritor va a poner toda su bagaje de cultura, su... todo lo que trae, su vida, su vivencia, su cultura, eso lo pone al servicio de la literatura. Y ¿qué es eso? Es una manera de ver la vida. Tu escribís de... una manera, más allá, porque... que las escrituras siempre son ficción, porque la narración es una ficción, eh, siempre se, se trasunta la subjetividad y la vida del escritor de alguna manera, todos los escritores hacemos autobiografía”. (M1912ME07)

Explicitan que sus escrituras solamente son posibles si emergen desde sí mismas, sostenidas en sus propias vivencias y experiencias. Ello conduce a referirse a su literatura como autobiográfica. No obstante y en tensión con lo antedicho, se afirma que existe una ficcionalidad en esa autobiografía, dado que se trata de una subjetividad que parece quedar enredada en lo imaginativo de la escritura, aquello que puede ser creado e inventado más allá de la realidad fáctica.

Al respecto, Arfuch (2002/2007) entiende que la necesidad de exteriorización de la esfera íntima se ve reflejada en la puesta en escena de los géneros autobiográficos, los cuales surgen entre lo privado y lo público. Sostiene que “(...) toda literatura -escritura- es autobiográfica en tanto participa de ese plano secreto, no por aglutinar convencionalmente un conjunto de tropos, sino por compartir -aun si confesar- miedos, pasiones, obsesiones, fantasías” (p. 174). Estas confesiones son aquellas que se dejan ver en la escritura, según las mencionadas entrevistadas; aquellas que dejan traslucir dimensiones subjetivas, la intimidad de una vida, los bagajes culturales y sociales, las consideraciones privadas que se cuelan en los resquicios de las letras, ineludiblemente y más allá del género o la temática que se aborde en el texto literario. La autora también sostiene que “no hay posibilidad de afirmación de la subjetividad sin intersubjetividad, y por ende, toda biografía, todo relato de la experiencia es, en un punto, *colectiva/o*” (p. 79). Pero, ¿qué ocurre específicamente cuando del duelo se trata? ¿Cómo dar cuenta de los muertos propios?

Los siguientes fragmentos de entrevistas manifiestan algunas estrategias que los escritores en duelo utilizaron al momento de escribir sobre sus muertos:

“(...) encontrar la verdad en lo no dicho, ¿no?, eh, como ese era el acto imaginativo o... o el acto imaginativo era la transposición de hacer coincidir en un momento ciertas escenas de, de, de la crisis con la madre de mis nenas con ciertas escenas de la muerte de mi hermano, que no, en la vida real no habían coincidido en el tiempo tal cual, pero en una novela podés compactar eso, y eso es un acto de ficción, o sea, estás pervirtiendo la realidad pero, en aras de, de una verdad, eh, mayor, ponelo, o una verdad que sólo es posible en la novela”. (H0301DM08)

“Creo que no hubiera podido escribir como un libro puramente autobiográfico sobre eso, creo que me hubiera sentido maniatado. Eh, la novela tiene como esa, ese, ese costado que te, que te libera”. (H0301DM08)

“(...) yo, la personaje que soy yo, me voy, pero puedo volver y vuelvo, y decido volver, y eso es algo que en la vida real no pude hacer. Entonces, eso sí tengo bien consciente que... o sea, lo hice a consciencia de que, de que me di una oportunidad de volver, lo hice como ejercicio de sanación, de bueno tá, en un mundo paralelo”. (M0210MP09)

Se plantea el poder trastocar la realidad en las letras escritas, a partir de la transformación de los hechos fácticos en otros, ficcionales, pero también reales. De este modo, surgen los actos imaginativos que habilitan unir escenas que no ocurrieron en tiempos cronológicos contiguos, pero que se intrincan para formar una historia que desde la ficción

construye la realidad. Estos aspectos son entendidos por un entrevistado como posibilidad de liberarse de ciertas amarras que la autobiografía no permite, por pretender representar con exactitud lo ocurrido. Así, se produce la invención de mundos paralelos en los cuales los personajes puedan transitar espacios ficcionales que construyen al duelo escrito; a partir del montaje de escenas, la ficcionalidad se entrelaza con la biografía.

Siguiendo su lectura de Paul de Man, Derrida (1986/2008) afirma que: “el discurso y la escritura funeraria no siguen a la muerte; trabajan sobre la vida en lo que llamamos autobiografía. Y tiene lugar entre la ficción y la verdad” (p. 35). No obstante, destaca también que entre ficción y verdad se manifiesta una insolubilidad incómoda. ¿Será el concepto de *autoficción* el que viene a permitir habitar esa incomodidad de mejor manera?

A partir del recorrido realizado, puede afirmarse que las escrituras de duelo tienen el valor de *autoficciones*, al caracterizarse por un trastocamiento de la autobiografía, donde se apuesta al equívoco, a la confusión identitaria, que supone el deslizamiento sin fin de un relato de sí consciente del carácter ficcional y desligado así del pacto de referencialidad biográfica (Arfuch, 2002/2007). Al jugar con las huellas referenciales, no se trata de “una política de la sospecha sobre la veracidad o la autenticidad de esa voz, sino más bien la aceptación del descentramiento constitutivo del sujeto enunciador” (p. 99). Se observa que el concepto de *autoficción* adquiere una gran potencia al momento de abordar las narrativas del duelo escrito, en tanto muestra aquello que los escritores hacen literariamente con sus muertos.

Al respecto, es pertinente mencionar las reflexiones de Blanco (2016) sobre la autoficción. El autor considera que se trata de una modalidad de escritura del yo, que parte de sí mismo pero para ir más allá y dirigirse a otro. Sitúa dicha escritura como un acto de traición de la realidad:

(...) este relato escrito será -como toda narración-, absolutamente falso ya que la puesta en lenguaje hace que la realidad de la cual partimos se vuelva una ficción (...) La escritura -la puesta en relato- aleja por lo tanto lo real. Lo ahuyenta. En cierta manera lo convoca pero para traicionarlo. Toda escritura es un acto de traición de la realidad por la simple razón que los mecanismos de poetización cambian, alteran, perturban, transforman” (párr. 38-39).

Al buscar al yo en la escritura se encuentra un yo *falso*; esto constituye la paradoja de la autoficción que al serle infiel a las experiencias vividas, produce un desprendimiento del relato de la realidad. Aparecen así los mecanismos de engaño, traición, mentira, falsificación y adulteración de tal realidad. “Finalmente todo lo que escribo sobre mi vida termina siempre siendo mentira: a medida que la escritura va surgiendo la verdad va siendo proscrita” (Blanco, 2016, párr. 48). Estos elementos, según el referido autor, están íntimamente relacionados con el psicoanálisis y la hipótesis del inconsciente. Al no ser el amo absoluto de sí mismo, el sujeto no puede relatar su vida de modo consciente y en un acto de extrema fidelidad consigo mismo,

por el solo hecho de desconocer parte de sí, de vivir en un extrañamiento permanente que imposibilita de manera radical la sinceridad, objetividad y autenticidad.

Con tales consideraciones, Blanco (2016) plantea una noción de suma relevancia para esta investigación. La autoficción se entiende como una habilitación creativa a que el trauma devenga en trama.

La trama, por medio de su capacidad a *nombrar*, nos permitirá entonces representar y representarnos como *sujetos*. De allí viene el goce que nace más allá del dolor: el lenguaje al decir y nombrar, nos rehabilita, nos rescata, nos construye. (párr. 62)

Transformar el trauma que todo duelo provoca en la subjetividad del doliente en trama narrativa; algo que pueda ser contado, narrado, compartido con otros, incluso desde el desconocimiento y la adulteración de la realidad. Inventarse una nueva vida a partir de la construcción de un nuevo relato. “La autoficción no solo me va inventando sino que me va corrigiendo, alterando, mejorando y a veces empeorando, construyéndome en un juego de construcciones infinitas. Finalmente se trata realmente de una verdadera ingeniería del *yo*” (Blanco, 2016, párr. 72).

De este modo, la multiplicidad de ficciones envuelve al sujeto escribiente junto con su escritura. Son tales construcciones infinitas las que culminan en la ingeniería de la cual habla Blanco, en donde se producen técnicas, manipulaciones y transformaciones que posibilitan la creación de nuevos *yoes* que viven otras vidas y, se podría agregar, otros duelos.

## 9.2. Escribir o ¿Ser Escrito?

En las entrevistas, los escritores manifiestan lo involuntario del acto de escribir. Explicitan que en muchas ocasiones parece que la escritura fluye en ellos de manera *inconsciente*, operando a modo de automatismo que escapa a su control.

“(…) empecé a escribir sin ser consciente de que escribía”. (H0312FM04)

“(…) la escritura siempre es, es una, de una, de una mo... la escritura creativa, la que yo te decía, es una motivación siempre muy, eh, desconocida. No sé de dónde viene, eh, yo siento la necesidad de escribir”. (H0312FM04)

“[La escritura] me eligió a mí (...) Porque fue la, la, la forma que tuve siempre de expresarme, por escrito”. (M1212LG06)

“El impulso, esa, esa cosa que te lleva a escribir es, es mucho más emocional ¿no? Después ya entra toda la parte de racional, de, de aplicar las técnicas, de ver qué, qué orden le das, qué ritmo le das, en qué persona vas a escribir, o sea que empezás a

razonarlo un poquito más. Pero el primer impulso, el numen del cuento, porque el cuento tiene un numen igual que una, que una novela, eso es muy emocional, ni yo te lo puedo explicar, no sé de dónde viene, viste, pero aparece”. (M1912ME07)

“(…) yo escribo y escribo en forma muy inconsciente también, yo no sé qué, qué va a salir cuando empiezo a escribir, muy, mucho no lo sé, sé que tengo que agarrar para ese lado y voy, pero, estem, el tema es que eso que tú elaborás es lo que te trasciende”. (M1912ME07)

“(…) la muerte era parte de la vida mía, entonces, inconscientemente escribí mucho sobre la muerte”. (M1912ME07)

“Escritura, duelo y muerte. Yo creo que hay una relación que es inconsciente”. (M1912ME07)

“(…) lo escribí como, como sin querer”. (H0301DM08)

“Quiero escribir, tengo que escribir, es como una necesidad (…) eso es también algo que, que me fascina de la escritura, que te lleva por caminos que no, empezás con una cosa y podés terminar en cualquier otra, y eso mismo me ha pasado escribiendo cuentos también, que los empezás por un lado y terminás por otro”. (M0210MP09)

Se observa que los entrevistados plantean a la escritura como algo que los inmiscuye en un terreno de desconocimiento y extrañeza. Escriben sin ser conscientes de lo que están haciendo e incluso hablan de una motivación desconocida en estrecha relación con una necesidad, también desconocida, de escribir. Esto queda claramente manifestado en las palabras de una escritora que sostiene que ella fue elegida por la escritura, lo que nuevamente da cuenta de una ajenidad que debe ser habitada. Arfuch (2002/2007) plantea que en los escritores se produce un “distanciamiento del “ser”” (p. 166); sobre él, los escritores narran sus experiencias escriturarias que se vuelven inconscientes, involuntarias y de origen desconocido. También la novelista Duras (1994) lo explicita de la siguiente forma:

La escritura es lo desconocido. Antes de escribir no sabemos nada de lo que vamos a escribir. Y con total lucidez. Es lo desconocido de sí, de su cabeza, de su cuerpo. Escribir no es ni siquiera una reflexión, es una especie de facultad que se posee junto a su persona, paralelamente a ella, de otra persona que aparece y avanza, invisible, dotada de pensamiento, de cólera, y que a veces, por propio quehacer, está en peligro de perder la vida. (pp. 55-56)

Entrelazar la escritura con lo incógnito o incierto, aquello incluso impredecible que no se sabe hacia dónde se dirige; se trata de elementos que son planteados por los entrevistados cuando se refieren a las escrituras sobre el duelo y la muerte, al establecer que hay allí también una relación inconsciente en donde se configuran escenas ignotas.

Otros entrevistados también se refieren a lo antedicho:

“La novela no, la novela está todo el tiempo en lo que me, sin que yo me lo espere me devuelven una, una lectura que hicieron, eh, aparecen de alguna forma comentarios de [Título de la novela], “-ah sí, te acordás de [Título de la novela]-”, conversando con alguien que la leyó, entonces, estem, eso es una presencia constante y, a la vez, la presencia constante indica como una ajenidad, porque lo que te devuelven todo el tiempo, siempre es de otros”. (H0312FM04)

“(…) no estoy pensando en nadie cuando escribo, ni siquiera en mí. Es alguien que habita en mí, que no lo puedo dominar”. (M1912ME07)

“Siento que también es uno de los lugares donde me, que capaz que eso es una de las, de las cosas fundamentales, es uno de los lugares donde me, siento que me puedo... olvidar de mí mismo, en el sentido de que cuando, cuando empieza a fluir la, la escritura, accedés como a un estado, a veces de, no todo el tiempo, pero de, de trance, de que el tiempo se vuelve muy relativo, de que podés estar horas ¿no?, como sin, sin necesariamente pensar, ¿no? Sino como más metido como en un viaje, como un nadador podría entrar en un trance después de nadar, yo que sé, no sé cuántos miles de metros como, ese creo que es un estado que, que la escritura a mí me lo, me lo permite”. (H0301DM08)

“Es más, muchas veces entro en tra... en una especie de trance, o sea, me pongo a escribir y no sé bien qué estoy escribiendo y de repente tipo, tá, freno, y no me acuerdo ni lo que escribí”. (M0210MP09)

El hecho de escribir sobre los duelos y que dichas escrituras se transformen en públicas, es manifestado por uno de los entrevistados como un elemento de ajenidad. En la devolución de resonancias que los lectores hacen, comienzan a construir otras ficciones que no estaban predeterminadas cuando el sujeto escribiente efectuó el acto de escritura.

Se trata de una ajenidad que también está presente en los llamados *estados de trance*, a los cuales hacen alusión otros entrevistados. Algo-alguien, la escritura, habita al sujeto que escribe como una suerte de entidad exterior que lo conduce hacia vías inciertas, las cuales

no se pueden dominar y en las que el escritor se desconoce a sí mismo. Al decir de Duras (1994), tal estado puede denominarse un *mal del escribir*: “lo desconocido que uno lleva en sí mismo: escribir, eso es lo que se consigue. Eso o nada. Se puede hablar de un mal del escribir” (p. 55). En la misma línea, Blanchot se refería a lo involuntario e indomitable del acto de escribir<sup>26</sup>.

Es así como ellos transmiten sus modos de experimentar la literatura de la pérdida, dando cuenta de esa dimensión desconocida también de todo tránsito de duelo, en donde ocurren ciertos fenómenos que escapan al control subjetivo, que exceden la posibilidad de dominación y que parecen provenir de un afuera otro en una ajenidad radical de sí. Las palabras de Blanco (2016), en estrecha relación con los anteriores planteos sobre la noción de *autoficción*, sostienen lo explicitado:

Finalmente no soy yo quien escribe sino que es mi escritura la que me escribe a mí. Y esta es mi forma de resistencia: ser un personaje de ficción que se escribe a sí mismo como acto de sobrevivencia. De esta manera mis autoficciones me permiten reivindicar una de las máximas que más es sancionada, penalizada y castigada, poder decir tranquilamente: *yo no soy yo*. (párr. 75)

### 9.3. Un Desvío Necesario: La Muerte del Autor

Los elementos trabajados hasta el momento que van desde la autobiografía hasta la autoficción y luego culminan en la extrañeza y el desconocimiento que la escritura produce, conducen a realizar una breve digresión sobre la noción de *autor* de la mano de Foucault y Barthes. Aunque la complejidad y profundidad de sus planteos excede el propósito de esta investigación, es preciso mencionar algunos aspectos centrales de los mismos a efectos de la problematización que se está realizando.

En su conferencia *¿Qué es un autor?*, Foucault (1969/2010) plantea la indiferencia respecto a quién es el que habla, como principio ético fundamental de la escritura contemporánea y en estrecha relación con lo que entiende que es la borradura del autor. “En la escritura (...) no se trata de la aprensión de un sujeto en un lenguaje; se trata de la apertura de un espacio donde el sujeto que escribe no deja de desaparecer” (p. 12). Esto supone un sacrificio en donde la obra asesina a su autor. El desconocimiento radical del que se habla anteriormente y las posibilidades de ficcionarse y habitar la ajenidad, se relaciona con lo dicho por Foucault:

La relación de la escritura con la muerte se manifiesta también en la borradura de los caracteres individuales del sujeto que escribe; mediante todos los ardides que establece entre él y lo que escribe, el sujeto que escribe despista todos los signos de

---

<sup>26</sup> Ver capítulo 3. *Marco teórico* – p. 77.

su individualidad particular; la marca del escritor ya no es más que la singularidad de su ausencia; le es preciso ocupar el papel del muerto en el juego de la escritura. (p. 13)

De esta manera, no se trata del gesto ni de la marca de escribir como síntoma o signo de lo que alguien habría querido decir, sino que se produce un espacio vacío que deja como resultado la desaparición del autor. En ella, juega un papel importante la iterabilidad que Derrida<sup>27</sup> considera condición de la escritura, a partir de la cual se produce una repetición en la alteridad, potencialmente infinita, ya que habilita la migración del sentido a través de las marcas y la consecuente borradura del sujeto empírico que escribe y lee.

A partir de dichos planteos, Foucault (1969/2010) sostiene la noción de *función-autor*. En la medida en que los sujetos comenzaron a ser castigados por manifestar discursos transgresores, los textos y libros empezaron a tener autores y se configuró así el régimen de propiedad como función ligada a un sistema jurídico e institucional. No obstante, se trata de una función que se ejerce de manera diferencial según de qué discurso se trate y es allí donde Foucault realiza una distinción entre el discurso científico y el discurso literario; mientras que el primero se sostiene en el anonimato ya que lo que prima es la verdad establecida y demostrable, el segundo está atravesado por el conocimiento de dónde viene, quién lo escribió, en qué momento y bajo qué circunstancias. Por otra parte, lo que se designa como autor en un individuo implica la construcción de un ser de razón cuyo estatuto es realista; “sería en el individuo una instancia «profunda», un poder «creador», un «proyecto», el lugar originario de la escritura” (p. 25). De este modo, desde la crítica moderna, el autor está ligado a la escritura como una unidad coherente que resuelve las contradicciones, a la vez que busca en la obra los signos que remiten al autor.

Pensar en términos de *función-autor*, como propone Foucault (1969/2010), habilita no remitir a un individuo único y real sino a una multiplicidad de posiciones subjetivas que están incluidas en la escritura. “Sería tan falso buscar al autor del lado del escritor real como del lado de ese locutor ficticio; la función-autor se efectúa en la misma escisión -en esa partición y esa distancia” (p. 29). Entonces, serán múltiples los posicionamientos enunciativos y subjetivos desde los cuales se habla en las escrituras de duelo, introduciendo la dimensión de desconocimiento respecto a quién es el autor no solo de esa escritura, sino también de ese duelo. ¿Quién habla cuando un duelo es escrito?

En consonancia con tales planteos, unos años después, Barthes (1984/1994) también se refiere a la muerte del autor planteando que “la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen” (p. 65). El autor no es más que un personaje de la Modernidad sostenido en la idea preeminente del individuo; a partir del imperio del Autor, se buscan explicaciones en la

---

<sup>27</sup> Ver capítulo 3. *Marco teórico* – pp. 64-65.

obra que éste ha producido “como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción, fuera, en definitiva, siempre, la voz de una sola y misma persona, el autor, la que estaría entregando sus «confidencias»” (p. 66). Al trastocar las nociones modernas y borrar al autor, el escritor no es algo que precede temporalmente al surgimiento del texto, sino que se produce en su misma escritura; “no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente *aquí y ahora*” (p. 68). En definitiva, la muerte del autor despoja del individualismo al texto.

Con la muerte barthesiana del autor, la escritura comienza. “Una vez alejado el Autor, se vuelve inútil la pretensión de «descifrar» un texto. Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura” (Barthes, 1984/1994, p. 70). No hay elementos a descifrar ya que el espacio de la escritura debe recorrerse desde la multiplicidad y la evaporación del sentido. Es fundamental comprender que para Barthes la muerte del autor da lugar al nacimiento del lector, es decir, aquel lugar en donde se recoge la multiplicidad de la escritura, “el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino” (p. 71). Un texto sin Autor y sin significado cerrado y a priori, hace emerger al lector; de tal manera, el sentido de la escritura es vacío y sólo puede construirse a partir de la lectura, en el vacío que se revela ante cada lector.

Entonces, ¿quién escribe un duelo? ¿Quién es el autor de una escritura de duelo? Estas preguntas resuenan en un eterno interrogante si se sostiene la posición de la muerte del autor. Se construye así una ficción escrituraria que habilita el cuestionamiento hacia las llamadas escrituras autobiográficas y que también interroga a las autoficciones; ¿a quién remite ese elemento *auto* – ficcional? Una muerte que convoca a otra muerte; parece que esta figura de la muerte, la del autor, remite también al muerto a quien se le escribe. Así, una escritura de duelo anónima deja al sujeto duelante sostenido también en un anonimato.

La muerte despoja al hombre de su alma. En vida, un hombre y su cuerpo son sinónimos; en la muerte, una cosa es el hombre y otra su cuerpo. Decimos: «Éste es el cuerpo de X», como si el cuerpo, que una vez fue el hombre mismo y no algo que lo representaba o que le pertenecía, sino el mismísimo hombre llamado X, de repente careciera de importancia.

Cuando un hombre entra en una habitación y uno le estrecha la mano, no siente que es su mano lo que estrecha, o que le estrecha la mano a su cuerpo, sino que le estrecha la mano a él. La muerte lo cambia todo. Decimos «éste es el cuerpo de X» y no «éste es X». La sintaxis es completamente diferente. Ahora hablamos de dos cosas en lugar de una, dando por hecho que el hombre sigue existiendo, pero sólo como idea, como un grupo de imágenes y recuerdos en las mentes de otras personas; mientras que el cuerpo no es más que carne y huesos, sólo un montoncillo de materia.

(Auster, 1982, p. 24)

## 10. La Materialidad de las Escrituras de Duelo

### 10.1. Confeccionar un Objeto

Los relatos de los escritores dan cuenta de dimensiones vinculadas con la materialidad de la escritura y la consideración de lo escrito y lo literario como un objeto. En ellos, emerge la noción de *lo artesanal*, a partir de lo cual se otorga una dedicación especial al acto de escribir y una implicancia corporal que se indica como fundamental al momento de narrar las pérdidas sobre un papel. En las entrevistas, esto se plantea de las siguientes formas:

“(…) lo hago de manera autogestionada, entonces eso, tá, me lleva pila de tiempo, encuadernar, comprar los materiales, todo eso”. (M1411IL01)

“(…) decidí hacerlo sin editorial. Lo mismo con la imprenta. El libro se imprime a nivel casero porque la imprenta no respetaba que los papeles, la, la, la materia prima que yo quería utilizar. Yo quería que fuera papel ecológico y bueno, las imprentas me decían que no, que ellos tenían su propio papel y demás por el tema, el tema de las impresoras enormes que, que utilizan y tá, y era como sentir que tenía que ser fiel a, un poco, a los principios que yo quería y, y bueno, una cosa... Todos esos “no” fueron generando, me fueron despertando la creatividad y llevar a hacer lo que hoy es el libro también”. (M2811NV03)

“(…) escribo a mano. Porque como decía Quiroga, eh, las emociones salen a través de, de la punta del lápiz, hay que escribir con las emociones en la punta del lápiz,

porque la mano es como la extensión del alma, entonces yo siempre escribo con... a mano". (M1912ME07)

Es así como lo artesanal toma cuerpo y la materialidad se expresa a través de la confección a mano del objeto libro, en donde importan los materiales que se utilizan para realizarlo y también el modo de hacerlo, por ejemplo, sin presiones editoriales como plantea una de las entrevistadas.

Otra de las escritoras refiere la importancia que para ella tiene el hecho de escribir a mano, poner su cuerpo en la escena de la escritura a través de los afectos que su mano transmite; una mano a la cual entiende como la extensión de su alma. Puede pensarse en esta dimensión artesanal específicamente en las escrituras de duelo, en donde la confección de un objeto material da cuenta también de la transformación de un afecto doloroso tras la muerte de un ser amado. Asimismo, implica un contacto directo con el lector, sin intermediarios ni terceros; es decir, predominando el querer decir acerca de la pena.

"(...) tu atención no está puramente en el dolor, tu atención está en la confección de un objeto a través del cual ese dolor se, se, se elabora". (H0301DM08)

"(...) no lo quería corregir demasiado tampoco porque... no era un libro como los demás que, por lo general, soy como bastante puntilloso con, con frase por frase, las palabras y todo, que quede todo lo más perfectito posible. En este había algo más (carraspea), eh... más como tendiente a la, a la, a la imperfección, como un, como una especie de cagarse en, un poco en la, en eso, en la, en la necesidad de, de que fuera un libro perfecto ¿no?, y que, y que... en parte por eso, ¿no?, por la, por, como la diferencia, una de las diferencias que yo sentía entre, entre mi hermano y yo, era eso ¿no?, como, eh, esa cosa que tenía el XXXXX de, de aceptarse un poco más como era, ¿no?, como con sus fallas y debilidades y, y, y la manera en que componía música, que era como bastante libre y espontánea y... ya, entonces como lo mío es como más, como la perfección, la obsesión, coso, ahí me pareció que el espíritu de XXXXX de alguna manera lo, lo, lo, influía en ese libro, como decir "-tá, si es un libro como que nace en parte de, de mi desaparición, bueno que... que tá, permítile tener, que la imperfección pase a ser parte de su, de su esencia, de su...-", no sé, algo así". (H0301DM08)

Por un lado, se señala la importancia de confeccionar un objeto que materialice y otorgue una cierta forma al dolor. La materialización de ese dolor permite transitar la circunstancia de pérdida de una manera diferente. A su vez, este entrevistado plantea la

necesidad de construir un objeto imperfecto en un proceso de identificación de este objeto con el muerto, a quien se lo caracteriza también como un ser imperfecto. Que el libro material de cuenta de la vida del muerto, no solamente en cuanto a su contenido escrito a partir de las letras, sino también en cuanto a su forma, a su materialidad.

En su texto sobre Kafka, Blanchot (1981/2006) plantea:

La palabra objetivar atrae nuestra atención porque la literatura tiende precisamente a construir un objeto. Objetiva el dolor constituyéndolo en objeto. No lo expresa, lo hace existir en otro mundo, le da una materialidad que ya no es la del cuerpo sino la del mundo que el sufrimiento pretende ser. Un objeto tal no es necesariamente una imitación de las transformaciones que el dolor nos hace vivir: se constituye para presentar el dolor, no para representarlo. Hace que ese objeto exista en primer lugar, es decir, que sea un total indeterminado de relaciones determinadas, o bien, dicho de otro modo, que haya siempre en él como en toda cosa existente, un excedente del que no se puede dar cuenta". (p. 111)

De esta manera, el autor refiere a la construcción de un objeto en la literatura a través de la materialidad de las palabras, lo cual implica una objetivación; sin embargo, dicho proceso no presupone el orden de la representación, sino que, según Blanchot, la construcción de este objeto busca la presentación del dolor. Ello implica que no todo puede ser abarcado en la objetivación, algo queda por fuera de la presentación y es lo que da forma al dolor. Materializar el duelo a partir de la creación literaria supone, entonces, una operación con resto.

Así, la construcción del objeto escriturario habilita a exteriorizar la pena, que deje de ser íntima o privada, para pasar a ocupar otro espacio, el espacio de lo público, el del lector. Se observa que, a partir de la elaboración de este objeto (libro, poema, cuento, etc.) se configura un elemento de terceridad y, por tanto, una cierta ajenidad en las letras escritas. Esta materialidad no solamente se desarrolla en el terreno del libro físico, sino que también implica otras figuraciones que incluyen, por ejemplo, las publicaciones virtuales.

"(...) soltás las palabras y, y dejan un poco de ser tuyas porque ya no importa qué quisiste decir, importa lo que el otro como lector está (...) tenía como una necesidad de, de deshacerme de eso, digamos. Hoy, no sé, no me genera mucho placer ir a leer mis propios textos. Sobre todo, fue como algo de, bueno, ahora esto no es mío, quiero que otros se hagan cargo de estas palabras". (M1411IL01)

"(...) en cuanto a las publicaciones que en Instagram todavía no han sido publicadas, o las tengo que crear o las tengo que trabajar. Porque si bien, ideas que me gustaría empezar a tomar a cabo, como le digo, tengo que tener cuidado porque el público es muy especial". (H2811NB02)

“(...) porque en realidad mi escritura lo que, no sólo siento que me hace bien a mí sino que siento que le hace bien, bien a mucha gente, por eso la comparto. La comparto tanto en las redes. A veces, escribo cosas muy, muy personales, pero es tan linda la devolución que tengo, a veces no sólo en comentarios sino también por Inbox, gente que está atravesando determinadas situaciones y que mi palabra le llega y, y no sólo con esto del duelo ¿no?, si no con miles de cosas que me han pasado, que me lo agradecen de una forma”. (M0712MC05)

De esta manera, la confección de un objeto literario no implica solamente el aspecto artesanal y material que el libro o el papel escrito otorga. También supone otras dimensiones de la materialidad que involucran la colocación de las palabras en un territorio virtual. Parece ser que aquí adquiere gran relevancia el público, ese otro lector que recibe las palabras y hace algo -o no- con ellas. Al decir de una de las escritoras entrevistadas, las palabras se objetivan y es preciso deshacerse de ellas, no destruyéndolas sino pasándolas a otro que se encargue de sostenerlas. En la actualidad, las redes sociales y los espacios virtuales otorgan una posibilidad de que dicho proceso se realice fácil y rápidamente, también habilitando a que los lectores reaccionen y respondan prontamente a lo escrito.

## 10.2. De Objetos Sustitutos a Objetos Fetiches

Allouch (1997/2011), a partir de la teoría de sustitución de objeto en la versión freudiana del duelo<sup>28</sup>, sostiene que allí se trata al objeto de duelo como un objeto fetiche.

Un abrigo de piel equivale a otro, un látigo es fácilmente reemplazado, un zapato, una bombachita, un traje de cuero también. ¿Es una razón para proponer que un amigo, un hombre, una mujer, un padre, una madre, un hijo también se reemplazan – aun si se acota que dicha sustitución de objeto requiere cierto trabajo?. (p. 155)

El autor entiende que la tesis freudiana conforma una propuesta que es del orden de lo perverso; en ella, el objeto de duelo se configura como un objeto que, al igual que el fetiche, es susceptible de ser sustituido. En el mismo sentido, también sostiene el psicoanalista que dicha versión freudiana supone una tesis delirante y estafalaria, por abonar la versión romántica del duelo<sup>29</sup>. ¿Por qué podría reemplazarse un muerto así como se reemplazan objetos materiales? De este modo, ¿cómo dar cuenta de la materialidad que la muerte, y en efecto, el duelo, implica? Prosigue Allouch (1997/2011) diciendo:

El fetiche, signo material, es a la vez un signo y “animación del signo mismo”. Por contigüidad metonímica, los objetos del difunto, empezando por su cuerpo y su tumba, son el difunto, o más exactamente son su segunda vida, no siendo la muerte entonces

---

<sup>28</sup> Ver capítulo 3. *Marco teórico* – pp. 32-33.

<sup>29</sup> Ver capítulo 3. *Marco teórico* – pp. 52-53.

pensada sino como pasaje de un estado móvil a un estado inmóvil. Darles vida a esos signos es mantener la segunda vida del difunto, que reside por cierto en nosotros mismos, aunque no solamente en nosotros mismos puesto que está en los objetos fetiches animados. (p. 157)

Los objetos del muerto son su cuerpo y su tumba; éstos otorgan una segunda vida al muerto, ya que a través de ellos se vivifica no solo su vida sino también su muerte. Dentro de estos objetos, ¿pueden agregarse las escrituras de duelo? ¿Implican éstas la confección de un objeto que corresponde tanto al deudo como al muerto?

Podría pensarse a la escritura de duelo en una dimensión de fetichización, tal como describe Barthes (1978/2015) a los textos: “el texto es un objeto fetiche y ese *fetiche me desea*. El texto me elige mediante toda una disposición de pantallas invisibles, de seleccionadas sutilezas: el vocabulario, las referencias, la legibilidad, etc.” (p. 41). Siguiendo tales planteos, podría creerse que se trata de una fetichización que, lejos de constituirse como patológica, se vuelve necesaria al momento de transitar una experiencia subjetiva de duelo. Quizás no siempre sea a través de la escritura; como plantea Allouch, existen otros objetos del muerto que conforman su segunda vida. Sin embargo, la escritura aparece como una posibilidad de modelar un objeto, componiéndolo a partir de sus singularidades, tejiendo sus avatares literarios y fabricando así un modo peculiar y único de experimentar esa muerte.

Frente a la muerte de su hijo, Bonnett (2013) sostiene:

«La vida es física». Siempre me gustó ese verso de Watanabe. (...) Siempre vendrá quien me diga que nos queda la memoria, que nuestro hijo vive de una manera distinta dentro de nosotros, que nos consolamos con los recuerdos felices, que dejó una obra... Pero la verdadera vida es física, y lo que la muerte se lleva es un cuerpo y un rostro irrepetibles: el alma que es el cuerpo. (p. 23)

Si la verdadera vida es física, es posible pensar que la verdadera muerte también lo es; tal vez, sea necesario que el duelo transite por una configuración física y que implique la conformación de una materialidad. Las dimensiones de dicha materialidad serán variables y la escritura es una posible, dado que permite, tal como se expresó anteriormente a partir de los fragmentos de entrevistas, construir un objeto que no siempre es perfecto y que da cuenta de las fallas y los defectos del muerto, pero también del deudo.

Entonces, la materialidad no es solo respecto al objeto muerto, sino que también envuelve al deudo, en este caso, al sujeto escribiente. Didion (2019), en su tránsito de duelo, refiere haberse sentido incorpórea, es decir, inmaterial e intangible:

La gente que ha perdido a un ser querido parece desnuda porque se cree a sí misma invisible. Yo también me sentí invisible durante una época, incorpórea. Me daba la impresión de haber cruzado uno de aquellos ríos legendarios que separaban a los

vivos de los muertos, de haber entrado en un lugar en el que solo me podían ver quienes también habían perdido hacía poco a un ser amado. (p. 78)

¿Las escrituras de duelo también conforman la materialidad del deudo? ¿Le dan cuerpo a lo incorpóreo de su existencia? Las letras sobre la pérdida y el duelo, ¿sostienen así al cuerpo de aquel que duela al muerto? Quizás ese río legendario del que habla la escritora sea posible de ser navegado literariamente, a partir de la confección del objeto escriturario que, con la materialidad de sus letras y de sus palabras, edifican una experiencia singular.

Para finalizar este apartado, cabe recordar las palabras de la escritora Serrano (2019) a partir del duelo por la muerte de su hermana. Ella sostiene que los deudos se transforman en seres remendados: “algo he leído hace poco, no recuerdo dónde, sobre criaturas remendadas. Los dolientes no son más que eso, los afligidos. Remendados” (p. 37). Este remiendo, que puede ser escritural, sostiene la fabricación de objetos de duelo que pertenecen a un espacio entre el deudo y su muerto; en ese *espacio - entre*, los remiendos están permitidos, los objetos se zurcen, son arreglados, a veces emparchados, reparados y vueltos a coser.

De este modo, tal vez la materialidad de las escrituras de duelo esté determinada por la trayectoria del objeto, por sus movimientos y modificaciones, a partir de los cuales se hace algo con él, se le da un lugar, se lo imagina, se le hacen costuras, se lo arregla o se lo perdona. Eso es también lo que los sujetos hacen en sus duelos.

Varios días de silencio. A pesar de las excusas que he intentado inventarme, creo comprender lo que me sucede. Cuanto más cerca llego al final de lo que soy capaz de decir, más me cuesta decirlo. Quiero posponer el momento del fin, y de ese modo pretendo convencerme de que sólo acabo de empezar, de que la mejor parte de mi historia todavía está pendiente. Por vanas que suenen estas palabras, ellas se interpusieron entre mí y el silencio que sigue aterrorizándome. Cuando ponga un pie en el silencio, significará que mi padre ha desaparecido para siempre.

(Auster, 1982, p. 96)

## 11. Conclusiones

En este apartado, se plantean las conclusiones construidas tras la realización de la investigación. A punto de partida de las características del diseño metodológico y el problema de investigación, se problematiza la obtención de *resultados* y se considera pertinente hablar en términos de *consideraciones finales*, las cuales responden a los objetivos de esta tesis.

De este modo, se proponen ciertas ideas principales y postulados conjeturales, tras haber realizado el análisis de las narrativas recogidas en el trabajo de campo.

### 11.1. Efecto Terapéutico de las Escrituras de Duelo

La práctica escrituraria desarrollada a partir de la muerte de un ser querido conlleva significaciones que son terapéuticas. Los efectos de estas escrituras están en estrecha relación con la operación catártica que supone la descarga y liberación afectiva. De esta manera, la escritura se constituye como herramienta o instrumento que se utiliza a modo de mediador para, posteriormente, obtener el objetivo de la sanación o la curación del afecto penoso que el duelo implica. Esto no quiere decir que dicho afecto desaparezca radicalmente o sea olvidado, sino que supone un tratamiento terapéutico del mismo, según las singularidades de los tránsitos de cada sujeto duelante.

Las escrituras de duelo se configuran más allá de una intención de comunicación, produciendo una ruptura e implicando la dimensión curativa de dicha práctica. De esta manera, se constata lo que la literatura académica y los antecedentes relevados plantean al respecto, en cuanto al duelo y al trauma. Aparece así la dimensión de lo inefable traumático en la escritura, aquello indecible e inenarrable que intenta ser bordeado con palabras escritas.

Asimismo, en el acto de hablar sobre el estatuto de sus escrituras, los escritores parecen estar describiendo sus duelos en sus diferentes aristas. Será a través de las prácticas discursivas en torno a la escritura y el exhaustivo relato sobre su configuración como escritores, que éstos cuentan, a la vez, sus duelos. Narrando su modo escriturario, los sujetos están narrando sus duelos; se observa de esta manera que existe una suerte de paralelismo

entre el tránsito de duelo y el tránsito de la escritura, tratándose de dos vivencias entrelazadas y cuyo puente se teje a partir de los efectos terapéuticos antes descriptos.

### **11.2. Modalidad Narrativo – Literaria de los Duelos**

Junto a los efectos curativos y terapéuticos de la escritura, el hecho de narrar la experiencia de pérdida de un ser querido y el acto de hablar sobre su muerte, en ocasiones de manera detallada, es un elemento que se repite en los sujetos entrevistados. De este modo, se destaca la necesidad de habitar un espacio en donde esas palabras que necesitan ser dichas, puedan ser alojadas; palabras que son difíciles de sostener y escuchar, palabras que manifiestan un abanico de afectos que van desde la angustia y el dolor hasta la culpa. Así, la escritura modela un espacio que hospeda esas palabras, las cuales pueden repetirse y leerse de manera indefinida.

Por otra parte, se subraya el papel fundamental que ocupa la lectura para los sujetos escribientes, quienes también encuentran allí un espacio disponible en donde transitar sus propios duelos. Como si a través de las pérdidas de otros, se pudiera dar cuenta de una experiencia propia. Leyendo las letras de otros escritores, el sujeto encuentra alguien que narre su dolor, un territorio en el que se identifica con otros duelos, pudiendo reconocerse en los tránsitos de esas ausencias, diferenciarse de ellas o encontrar las similitudes de las vivencias de pérdidas. Esta escena de la lectura es desdoblada por muchos de ellos en una escena de escritura, en donde la palabra deja de ser ajena.

Entonces, el duelo necesita ser dicho; declarar sus características, manifestar sus singularidades y complejidades, explicitar sus formas y estilos. El duelo es modelado a través de las palabras; supone ser transitado con letras, personales o ajenas, en lecturas de otros o en escrituras propias. Los sujetos que leen y que escriben sobre sus pérdidas habilitan un territorio donde esta palabra se pone a jugar en múltiples dimensiones. En el despliegue de ambas escenas, el duelo encuentra una *modalidad narrativo-literaria* de ser transitado. A riesgo de quedar atrapados allí, los sujetos se sumergen en esta zona que puede tornarse peligrosa, pero que a la vez es planteada como necesaria e incluso, inevitable.

La configuración narrativo-literaria del duelo conforma un territorio de transparencia y claridad, en donde se plantean respuestas inacabadas y se sostienen incógnitas sin solución. Se trata de una zona donde prima la libertad y la honestidad, y los sujetos encuentran allí un modo de colectivizar pensamientos rumiantes y solitarios, incluso logrando organizar el desorden del pensamiento que la muerte de un ser querido provoca.

### **11.3. Potencia Subjetivante de la Escritura en las Experiencias de Duelo**

La escritura en tanto práctica opera como un movimiento en donde el duelo vira hacia la letra. Esto produce un efecto subjetivante para el escritor duelante, a partir del cual se

modifica la pena y se empieza a transitar de otra manera, involucrando trazas deseantes que transforman al sujeto y a su relación con el objeto muerto.

De esta manera, el duelo escrito supone una acción que resiste; batalla y por momentos se opone a la muerte propia, a la muerte ajena, a la idea de la inexistencia o la finitud de la vida. En esa disputa, empieza a emerger una potencia subjetivante que es otorgada por la escritura y que se despliega, fundamentalmente, en dos registros que se tornan centrales en las experiencias de duelo: el *tiempo* y la *memoria*.

En primer lugar, respecto a la temporalidad del duelo, la escritura habilita un campo de tensión en donde confluyen tiempos que, a nivel de la realidad material cronológica, son contradictorios y discordantes. Lejos de proponer una línea sucesiva y ordenada en donde se marcan fases o etapas que se dirigen hacia una meta final, la escritura dispone un territorio donde la contradicción está permitida, donde la cronología se rompe y un tiempo se superpone a otro. Se determina así una tensión entre la culminación de un duelo a partir de un acto final que le ponga término y la eternización del muerto en las letras escritas que impide dar por finalizado el duelo. No se trata de una tensión a resolver sino que constituye el recorrido deseante del sujeto que decide escribir su duelo. Será su tránsito singular el que determine si se trata de la construcción de una temporalidad eterna o la búsqueda de un desprendimiento radical en el cual el muerto quede situado en la letra escrita y no le pertenezca más al deudo.

En segundo lugar, la memoria es un aspecto fundamental que se despliega en las escrituras de duelo y que transforma la experiencia subjetiva de haber perdido a un ser querido. Por un lado, la escritura se utiliza como una práctica para no olvidar a los muertos, es decir, que opera como suplemento o apoyo ante la desconfianza que se erige en torno a la finitud y la imprecisión de la memoria. Las palabras escritas ficcionalizan los recuerdos del deudo hacia su muerto, habilitando la trascendencia en el tiempo.

Asimismo, ante la escasez de rituales sociales que acojan el dolor de los deudos, la escritura opera como ritual de duelo. Por un lado, la escena de la escritura en sí misma se diagrama como una ritualización en donde la relación con el objeto muerto se pone en juego. No obstante, también las letras escritas materializadas y plasmadas, funcionan a modo de ceremonial que erige un homenaje al muerto. Las escrituras de duelo pueden ser entendidas como monumentos fabricados para honrar y homenajear al muerto; allí se entrama la reconstrucción de imágenes, el intento vivificante de convocar al muerto, de dirigirse a él y de encontrar sentidos a su ausencia. A través de tales homenajes, se interpela al duelo y se bosquejan otros tránsitos posibles.

Finalmente, en las escrituras de duelo no solo se expone la relación hacia la memoria del ser querido perdido, sino que también emerge la dimensión de la trascendencia del propio sujeto escritor tras su muerte. Poniendo a jugar las fantasías de desaparición física y lo que ocurre tras ella, los escritores dan cuenta de un intento, a través de las letras, de dejar una

traza de su existencia en el mundo. Buscar no desaparecer radicalmente, aún persistir, quedar en el recuerdo de otros; construir palabras que puedan ser leídas de manera siempre distinta, evitar la petrificación de la muerte y, por sobre todas las cosas, salvarse del olvido. Así, las escrituras son un modo que los escritores encuentran de componer su propia muerte.

#### **11.4. Funciones de la Escritura**

La escritura y lo escrito cumplen determinadas funciones al momento de sumergirse en un duelo tras la muerte de un ser querido. Los escritores explicitan, en primer lugar, la *función curativa* de la escritura, entendiendo que ésta permite una modificación en el modo de vincularse con los afectos que la pérdida produce, tales como el dolor, la angustia, la culpa y la satisfacción de la supervivencia. Se desprende de allí un efecto elaborativo que es manifestado mediante las siguientes palabras: *curar, sanar, superar*.

Por otra parte, emerge la *función comprensiva* que habilita la escritura, a partir de la cual se producen tentativas de asimilación de la muerte. Las letras escritas permiten la construcción de explicaciones, descripciones o justificaciones; el escritor puede dar a otros y darse a sí mismo ciertos motivos o razones, inventar causas y componer sentidos o interpretaciones. De esta manera, se bordea lo insondable de la muerte.

Finalmente, se destaca la *función protectora* de la escritura, la cual brinda un amparo y puede ser utilizada como escudo con el cual inmiscuirse en la realidad de la muerte. Así, el deudo con sus letras se enfrenta a la tragedia de la pérdida, ingresa en el dolor y la pena con cierta protección. En consecuencia, la escritura actúa como un manto que atempera lo catastrófico de la ausencia.

#### **11.5. Transitar el Duelo en la Frontera Entre lo Privado y lo Público**

En la época actual la muerte es rechazada y excluida, silenciada y alejada del escenario social. La manifestación exacerbada de la pena se intenta acallar, incluso eliminando ciertos rituales funerarios o expresiones de luto, dejando al deudo solo con su muerto, en la intimidad de su dolor. No obstante, en dicho contexto, se observa que la escritura como práctica interpela y configura una zona fronteriza entre lo privado y lo público. Esto supone que la escritura habilita un territorio en el cual el duelo deje de ser exclusivamente íntimo y privado, proponiendo un tránsito fronterizo.

Escribir un duelo permite enlazar a otros en la experiencia de pérdida y manifestarle los sentimientos vinculados con ella. En algunas ocasiones, se trata de escrituras que están intencionalmente dirigidas hacia otros – lectores; mientras que otras veces, son realizadas intentando prescindir de esa terceridad, pero convocándola a partir de las publicaciones. Esto supone que el duelo, en algún punto, deja de ser propio para pasar a colectivizarse; deja de situarse en un nivel singular para constituirse en una pluralidad. Así, se construye un espacio

*entre*, a partir del cual el escritor se enlaza con el lector y coloca en otro su dolor, deshaciéndose de aquellos retazos de su duelo que resultan intolerables en soledad. Ello implica para el deudo movimientos de desposesión y descentramiento; sus escrituras publicadas de duelo se transforman en un sacrificio que el escritor realiza, con el fin de socializar su padecimiento y permitir que su pérdida se transite literariamente.

Por consiguiente, la frontera entre lo privado y lo público que la escritura produce, supone que el sujeto duelante obtenga una voz pública, autorizándose a gritar su pena y volcando su afecto doloroso al escenario social. Es fundamental destacar que ello se lleva a cabo en un movimiento de bucle, en donde lo privado del duelo necesita hacerse público para luego redirigirse hacia lo privado. De esta manera, se traza un escenario posible en donde el duelo puede ser subjetivado.

#### **11.6. Sublevarse en el Duelo Escrito**

Los entrevistados refieren encontrar en la escritura una zona de libertad en la cual se dejan de lado las limitaciones o prohibiciones que se imponen de manera normativa hacia los duelos. Es a partir de lo escrito que se posibilita la construcción de una libertad sostenida discursivamente, la cual produce en el escritor que éste se autorice a sí mismo, en algún punto, a resistir ante la muerte y ante los efectos que ella provoca.

De esta manera, la libertad y la transgresión son dos dimensiones que, entramadas a la creación literaria, conforman el tejido de un duelo escrito. A través del arte y específicamente de la literatura, el duelo logra modelarse enunciando lo que de otro modo no es posible, por tratarse de asuntos inmorales, incorrectos e indebidos. Así, la escritura concede un espacio posible en donde poner en juego la libertad que un duelo implica.

También es importante mencionar que las escrituras de duelo pueden entenderse como una resistencia y sublevación ante la muerte del ser querido. Éstas proporcionan formas de hacer con la ausencia del muerto, modos de transitar el dolor, letras en las cuales se puedan plasmar las manifestaciones de la pena sin tapujos ni restricciones.

#### **11.7. Autoficcional un Duelo**

Las narrativas recogidas dan cuenta de que las escrituras de duelo pueden ser concebidas como autoficciones que explicitan el modo en que los escritores hacen algo literariamente con sus muertos. Dichas autoficciones implican una alteración de la realidad, a partir de mecanismos de traición que el lenguaje provoca. La intimidad que se vuelca en ellas es tratada a nivel ficcional a partir de invenciones, creaciones y actos imaginativos.

La autoficción otorga una modalidad de decir sobre los muertos, construyendo dimensiones de la realidad a partir de la ficción, a la vez que se parte de aspectos biográficos.

Ficcionalizar un duelo puede volverlo más tolerable en algunas ocasiones, mientras que en otras puede apresar al sujeto que escribe en las trampas del lenguaje.

De este modo, la autoficción se configura como un modo de transformar el trauma que la muerte produce en la subjetividad, conduciéndolo hacia los avatares de la trama narrativa que implica nombrar, enunciar, construir y reparar. Rescatar al escritor en duelo de su pena, construyendo ficciones con palabras que delinean otros caminos posibles.

Cabe aclarar que el autoficcionalizar un duelo no siempre se produce como un acto voluntario y consciente; muchos de los entrevistados refieren que se trata de una experiencia que ocurre como *sin querer*, en una suerte de automatismo que implica cierto desconocimiento y extrañeza de sí mismo. De esta manera, se conforma la ajenez de las escrituras autoficcionalizadas de duelo, que parece ser necesaria para distanciarse, en algún punto, de la muerte, de la pérdida y el dolor. Algo que necesita volverse extraño para transitarse; involucrando una terceridad que puede estar figurada tanto en las letras escritas como en el público lector. Lo ajeno de la autoficción en tanto otro que opera como corte y que rescata de algún modo al sujeto escribiente del riesgo de irse tras la muerte.

La dimensión de la autoficción de las escrituras de duelo se entrama con la borradura del autor del texto y la desaparición de quién escribe, en una suerte de anonimato en donde prima la pregunta sobre *quién habla*. Quizás sea desde este anonimato que el duelo pueda ser escrito, convocando una multiplicidad de posiciones subjetivas que conllevan una desaparición de la singularidad de quien escribe. Sin una única respuesta posible, en las escrituras de duelo puede hablar el muerto, el deudo, el otro-social, o tal vez un personaje ficcional que involucre una multiplicidad de facetas. Al despojarse de la pregunta por la singularidad del sujeto que escribe, la narrativa de duelo ya no necesita ser interpretada o analizada remitiendo a una biografía o realidad fáctica.

### **11.8. La Necesidad de un Objeto Material que Acompañe el Duelo**

Los relatos de los entrevistados proponen a la escritura como un objeto, dando cuenta de diferentes versiones de la materialidad del mismo: puede ser artesanal o no, escrito a mano o de modo virtual. No obstante, en todas ellas, prima la inclusión del cuerpo del deudo en la confección de este objeto. Se trata, entonces, de un objeto que da testimonio de la pena, haciéndola tangible, palpable y física.

De este modo, se puede afirmar la necesidad de elaborar el dolor del duelo a partir de la confección de un objeto que le otorgue forma y existencia al padecimiento. En dicha fabricación, siempre se deja un excedente o un resto que no puede ser materializado, que queda por fuera de esa corporeidad, quizás por su dimensión intolerable. Así, los escritores explicitan la imposibilidad de decirlo todo sobre la experiencia de la pérdida; en sus diversas configuraciones, estos objetos son imperfectos, defectuosos e incompletos.

Asimismo, al construir objetos con palabras escritas, éstas pueden ser pasadas a otros que las sostengan y se hagan cargo de ellas. Por lo tanto, las escrituras materializan el duelo y diseñan un objeto que pertenece tanto al deudo como a su muerto, y también a los lectores que posteriormente se ocuparán de él.

En resumen, el duelo necesita encontrar una modalidad física de su tránsito que fabrique una materialidad; la escritura literaria otorga una figura posible de ella.

### **11.9. Para finalizar**

Es preciso señalar que, durante la investigación, se identificó como limitación principal el no realizar una especificación sobre la escritura femenina. Se trata de una decisión metodológica que se adoptó al entender que ello sobrepasaba los objetivos propuestos. No obstante, se considera pertinente aclarar que, aunque esto exceda el propósito de esta tesis, no deja de ser de suma relevancia. El modo en el cual lo femenino se pone en juego en las escrituras de duelo, la utilización que las mujeres hacen de la escritura y las particularidades de la literatura femenina, deben ser elementos a tener en cuenta en futuras líneas de investigación sobre la temática.

Esta tesis pretendió aportar a la construcción de insumos teóricos y técnicos para abordar la clínica del duelo en la época actual. En ese sentido, su objetivo fue transmitir los elementos que la escritura y la literatura pueden brindar al delinearlos como escenarios posibles en donde experimentar los duelos. De este modo, se sentaron las bases para pensar nuevos modelos, alternativos y creativos, que funcionen a partir de la escritura como dispositivo de intervención clínica. Se buscó así trazar un sendero posible que podrá ser retomado, a partir de sus bifurcaciones, en próximas investigaciones.

## 12. Referencias Bibliográficas

- Allouch, J. (2009). *Contra la eternidad. Ogawa, Mallarmé, Lacan*. El cuenco del Plata.
- Allouch, J. (2011). *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*. El cuenco del Plata. (Trabajo original publicado en 1997).
- Allouch, J. (2016). Hablar ya es escribir. *Revista Ñacate*. 1-10. <http://www.revistanacate.com/escolios/hablar-ya-es-escribir/>
- Allouch, J. (2017). *No hay relación heterosexual*. Ediciones Literales.
- Alonso Benito, L. E. (1995). Capítulo 2. Sujeto y discurso: el lugar de la entrevista abierta en las prácticas de la sociología cualitativa. En Delgado J. y Gutiérrez J. (Comp.), *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales* (pp. 225-240). Editorial Síntesis.
- Arfuch, L. (2007). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetivación temporánea*. Fondo de la Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 2002).
- Ariès, P. (1983). *El hombre ante la muerte*. Taurus Ediciones. (Trabajo original publicado en 1977).
- Aristóteles. (1974). *Poética de Aristóteles. Edición trilingüe por Valentín García Yebra*. Editorial Gredos.
- Assandri, J. (2015). La segunda muerte de Jacques Lacan. *Me cayó el veinte. Revista De Psicoanálisis*, (31), 157-196. École Lacanienne de Psychanalyse.
- Auster, P. (1982). *La invención de la soledad*. Editorial Anagrama.
- Bafico, J. (2021). *Tan cerca de brillar*. Sudamericana.
- Baikie, K. A. y Wilhelm, K. (2005). Emotional and physical benefits of expressive writing. *Advances in Psychiatric Treatment*, 11(5), 338-346. <https://www.cambridge.org/core/journals/advances-in-psychiatric->

[treatment/article/emotional-and-physical-health-benefits-of-expressive-writing/ED2976A61F5DE56B46F07A1CE9EA9F9F](https://www.nadieduerma.com.ar/edicion-8/diferencia-y-duelo-imposible-o-como-se-piensa-lo-otro-desde-la-contemporaneidad-99.html)

- Balcarce, G. (2017). Diferencia y duelo imposible, o como se piensa lo otro desde la contemporaneidad. *Nadie Duerme - Revista del Foro Analítico del Río de la Plata*, (7), s.p. <https://www.nadieduerma.com.ar/edicion-8/diferencia-y-duelo-imposible-o-como-se-piensa-lo-otro-desde-la-contemporaneidad-99.html>
- Baranger, W. (1962). El muerto vivo: estructura de los objetos en el duelo y los estados depresivos. *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, 4(4), 217-229. <https://www.apuruguay.org/apurevista/1960/1688724719611962040402.pdf>
- Barrera Enderle, V. (2015). La espiga solitaria. El duelo como escritura en la *Oración del 9 de febrero* de Alfonso Reyes. *Revista Valenciana*, 8(16), 159-175. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2007-25382015000200159](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-25382015000200159)
- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Paidós. (Trabajo original publicado en 1984).
- Barthes, R. (2002). *Variaciones sobre la escritura*. Paidós. (Trabajo original publicado en 1973).
- Barthes, R. (2009). *Diario de duelo. 26 de octubre de 1977 – 15 de septiembre de 1979*. Siglo XXI Editores.
- Barthes, R. (2013). *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Siglo Veintiuno Editores. (Trabajo original publicado en 1972).
- Barthes, R. (2015). *El placer del texto y Lección inaugural*. Siglo Veintiuno Editores. (Trabajo original publicado en 1978).
- Bataille, G. (1967). *La parte maldita precedida de La noción de gasto*. Editorial Icaria.
- Bercovich, S. (2010). Hamlet – Ofelia, ¿el duelo como una erótica? *Revista Carta Psi, Psicoanálisis, Cultura & Filosofía*, (2), s.p. <http://www.cartapsi.org/new/542-2/>

- Blanchot, M. (2002). *El espacio literario*. Editora Nacional. (Trabajo original publicado en 1955).
- Blanchot, M. (2006). III. Kafka y la literatura. En: *De Kafka a Kafka*. (pp. 97-121). Fondo de la Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 1981).
- Blanchot, M. (2008). *La conversación infinita*. Arena Libros. (Trabajo original publicado en 1969).
- Blanco, S. (2016). *La autoficción: una ingeniería del yo*. Conferencia pronunciada en el Teatro Nacional de Catalunya. <https://wp.nyu.edu/gsas-revistatemporales/la-autoficcion-una-ingenieria-del-yo/>
- Bonilla-Castro, E. y Rodríguez Sehk, P. (1997). *Más allá del dilema de los métodos. La investigación en las ciencias sociales*. Grupo Editorial Norma.
- Bonnett, P. (2013). *Lo que no tiene nombre*. Alfaguara.
- Butiérrez, L. (2015). Umbrales en las experiencias del lenguaje (entre la significancia en Barthes y la arqueología en Foucault). *X Jornadas de Investigación en Filosofía*, 1-8. [https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.7587/ev.7587.pdf](https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.7587/ev.7587.pdf)
- Butler, J. (2006). 2. Violencia, duelo y política. En Butler, J. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia* (pp. 45-78). Paidós.
- Cancina, P. (2008). *La investigación en psicoanálisis*. Homo Sapiens Ediciones.
- Cardozo, C. (2006). Breves consideraciones acerca del concepto de escritura en la propuesta post-estructuralista de Jacques Derrida: aportes sobre algunos problemas del lenguaje. *Astrolabio Nueva Época, Revista digital del Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad*, (1), s.p. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2195930>
- Cazanatto, E. y Kuhn Martta, M. (2014). A perda de um(a) filho(a) jovem no romance Paula, de Isabel Allende. *Revista Psicologia: Ciência e Profissão*, 34(3), 540-554. [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1414-98932014000300540&script=sci\\_abstract&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1414-98932014000300540&script=sci_abstract&tlng=pt)

- Córdoba, M. (2009). Lectura derridiana sobre otras lecturas acerca del duelo y la melancolía. *A Parte Rei: Revista de Filosofía*, 62(3), 1-14. <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/cordoba62.pdf>
- D'Alba, R. (1994). *Javier*. Tradinco S.A.
- Deffis, E. (2016). Desafíos de la memoria: *Una misma noche* de Leopoldo Brizuela y *Purgatorio* de Tomás Eloy Martínez. *Revista Anclajes*, 20(1), 1-19. <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/anclajes/article/view/1172/1100>
- De Garay, G. (1999). La entrevista de historia oral: ¿monólogo o conversación? *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, 1(1), 81-89. <https://www.redalyc.org/pdf/155/15501107.pdf>
- Degrande, F. (2014). Escritura y duelo en *El limonero real* de Juan José Saer. *Revista Caravelle*, (103), 215-237. <https://journals.openedition.org/caravelle/1069>
- Deleuze, G. (2012). ¿Qué es el acto de creación? Conferencia dada por Gilles Deleuze en la cátedra de los martes de la fundación FEMIS, 1987. *Revista Fermentario*, (6). <http://www.fermentario.fhuce.edu.uy/index.php/fermentario/article/view/110>
- Derrida, J. (1986). *De la gramatología*. Siglo Veintiuno Editores. (Trabajo original publicado en 1967).
- Derrida, J. (1994). *Márgenes de la filosofía*. Cátedra. (Trabajo original publicado en 1989).
- Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Editorial Trotta.
- Derrida, J. (1997). La farmacia de Platón. En Derrida, J. *La diseminación* (pp. 91-261). Editorial Fundamentos. (Trabajo original publicado en 1968).
- Derrida, J. (2008). *Memorias para Paul de Man*. Editorial Gedisa. (Trabajo original publicado en 1986).

- De Souza Minayo, M. C. (2010). Los conceptos estructurantes de la investigación cualitativa. *Revista Salud Colectiva*, 6(3), 251-261. <https://www.redalyc.org/pdf/731/73115348002.pdf>
- De Souza Minayo, M. C. (2015). *El desafío del conocimiento. Investigación cualitativa en salud*. Lugar Editorial. (Trabajo original publicado en 1997).
- Didion, J. (2019). *El año del pensamiento mágico*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- Duras, M. (1994). *Escribir*. Tusquets.
- Elmiger, M. E. (2016). *Duelo. Íntimo. Privado. Público*. Argus-a Artes y Humanidades.
- Espinosa, G. (2011). *Las arañas de Marte*. Casa Editorial HUM.
- Fabry, G. (2005). La escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman. *Anuario de Estudios Filológicos*, 28, 55-69. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1971227.pdf>
- Faúndez, E. y Vigore del Río, A. (2017). “¿Cómo decirle no?” La muerte en la poesía de Floridor Pérez. *Acta Literaria*, (55), 109-128. [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S0717-68482017000200109&lng=es&nrm=iso](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0717-68482017000200109&lng=es&nrm=iso)
- Fernández, N. (2016). La letra póstuma del nombre propio. *El día feliz de Charlie Feiling* de Sergio Bizzio y Daniel Guebel y *Mis escritores muertos* de Daniel Guebel. *CELEHIS – Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 25(31), 51-62. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/1751>
- Figueiras, M. J. y Marcelino, D. (2008). Escrita terapêutica em contexto de saúde: Uma breve revisão. *Revista Análise Psicológica*, 26(2), 327-334. <http://www.scielo.mec.pt/pdf/aps/v26n2/v26n2a12.pdf>
- Fleischer, D., Allegro, F., Rivas, D. y Surmani, F. (2015). Espectros biotecnológicos em el duelo contemporáneo: la espectralidad virtual. *Anuario de Investigaciones de Universidad de Buenos Aires - Argentina*, 22, 99-105. [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1851-16862015000200012](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-16862015000200012)

- Foucault, M. (1994). Prefacio a la transgresión. En Foucault, M. *Entre filosofía y literatura* (pp. 163-180). Paidós. (Trabajo original publicado en 1963).
- Foucault, M. (2010). *¿Qué es un autor?*. Ediciones Literales. (Conferencia pronunciada en 1969).
- Foucault, M. (2015). *La gran extranjera: Para pensar la literatura*. Siglo XXI Editores.
- Freud, S. (1989). Carta a Ludwig Binswanger: 12/04/1929. En Freud, S. *Epistolario III. Años 1910-1930*. Ediciones Orbis.
- Freud, S. (2006a). A propósito de un caso de neurosis obsesiva. En J. L. Etcheverry (Trad.), *Obras Completas*. (Vol. 10, pp. 119-249). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1909).
- Freud, S. (2006b). El creador literario y el fantaseo. En J. L. Etcheverry (Trad.), *Obras Completas*. (Vol. 9, pp. 123-135). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1908[1907]).
- Freud, S. (2007). 18ª conferencia. La fijación al trauma, lo inconciente. En J. L. Etcheverry (Trad.), *Obras Completas*. (Vol. 16, pp. 250-261). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1916-1917).
- Freud, S. (2010). Inhibición, síntoma y angustia. En J. L. Etcheverry (Trad.), *Obras Completas*. (Vol. 20, pp. 71-164). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1926[1925]).
- Freud, S. (2011a). Manuscrito G. Melancolía. En J. L. Etcheverry (Trad.), *Obras Completas*. (Vol. 1, pp. 239-246). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1886-1899).
- Freud, S. (2011b). Manuscrito K. Las neurosis de defensa (Un cuento de Navidad). En J. L. Etcheverry (Trad.), *Obras Completas*. (Vol. 1, pp. 260-269). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1886-1899).
- Freud, S. (2011c). Tótem y tabú. Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos. En J. L. Etcheverry (Trad.), *Obras Completas*. (Vol. 13, pp. 1-164). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1913[1912-13]).

- Freud, S. (2011d). Tratamiento psíquico (tratamiento del alma). En J. L. Etcheverry (Trad.), *Obras Completas*. (Vol. 1, pp. 111-132). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1890).
- Freud, S. (2012a). Cinco conferencias sobre psicoanálisis. En J. L. Etcheverry (Trad.), *Obras Completas*. (Vol. 11, pp. 1-52). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1910[1909]).
- Freud, S. (2012b). De guerra y muerte. Temas de actualidad. En J. L. Etcheverry (Trad.), *Obras Completas*. (Vol. 14, pp. 273-303). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1915).
- Freud, S. (2012c). Duelo y Melancolía. En J. L. Etcheverry (Trad.), *Obras Completas*. (Vol. 14, pp. 235 - 255). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1917[1915]).
- Freud, S. (2012d). Escritos breves. En J. L. Etcheverry (Trad.), *Obras Completas*. (Vol. 11, pp. 229-237). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1910).
- Freud, S. (2012e). Estudios sobre la histeria (Breuer y Freud). En J. L. Etcheverry (Trad.), *Obras Completas*. (Vol. 2, pp. 1-315). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1893-1895).
- Freud, S. (2012f). La transitoriedad. En J. L. Etcheverry (Trad.), *Obras Completas*. (Vol. 14, pp. 305-311). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1916[1915]).
- Freud, S. (2012g). Psicopatología de la vida cotidiana (Sobre el olvido, los deslices en el habla, el trastocar las cosas confundido, la superstición y el error). En J. L. Etcheverry (Trad.), *Obras Completas*. (Vol. 6, pp. 1-270). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1901).
- García Canal, M. I. (2014). El imposible duelo. *Debate Feminista*, 50. 19-31. [https://doi.org/https://doi.org/10.1016/S0188-9478\(16\)30127-X](https://doi.org/https://doi.org/10.1016/S0188-9478(16)30127-X)
- García Palza, D. F. (2014). Narración del duelo en la ruptura amorosa. *Ajayu. Órgano de difusión científica del Departamento de Psicología de la Universidad Católica Boliviana "San Pablo"*, 12(2), 288-307. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=461545458003>

- Ginzburg, C. (2008). Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales. En: Ginzburg, C. *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia* (pp. 185-239). Editorial Gedisa. (Trabajo original publicado en 1989).
- Guerra, V. (s.f.). Duelo y escritura: “retrato de un hombre invisible”. En: *Revista Querencia*, 12, 1-9. [https://querencia.psico.edu.uy/revista\\_nro12/victor\\_guerra.htm](https://querencia.psico.edu.uy/revista_nro12/victor_guerra.htm)
- Guillaumet, M.; Amorós, G.; Campillo, B. y Martínez Momblan, M. A. (2018). La narrativa como estrategia didáctica para una aproximación al proceso de la muerte. *Revista Enfermería Global (Revista Electrónica Trimestral de Enfermería)*, 17(1), 185-197. <http://revistas.um.es/eglobal/issue/view/16061>
- Gutiérrez, M. (2014). Creación artística y psicoanálisis. *Revista Uruguay de Psicoanálisis*, (118), 122-135. <http://www.apuguay.org/apurevista/2010/16887247201411809.pdf>
- Hage, A. (2005). Luto e identificação: A propósito de *A casa de boneca* de Henrik Ibsen. *Psicologia em Estudo*, 10(2), 283-287. [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-73722005000200015&script=sci\\_abstract&lng=es](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-73722005000200015&script=sci_abstract&lng=es)
- Hernández Sampieri, R.; Fernández Collado, C. y Baptista Lucio, P. (2006). *Metodología de la investigación*. McGraw-Hill Interamericana.
- Hoppenot, E. (2001, junio). Maurice Blanchot y la escritura fragmentaria: “El tiempo de la ausencia de tiempo”. Conferencia pronunciada en el Seminario del Groupe de Recherche sur les Écritures Subversives. <http://perso.wanadoo.es/juangregorio/invitados/Hoppenot/hop1.htm>
- Jiménez Paneque, R. (1998). *Metodología de la investigación. Elementos básicos para la investigación clínica*. Editorial Ciencias Médicas.
- King, L. A. y Miner, K. N. (2000). Writing about the perceived benefits of traumatic events: Implications for physical health. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 26(2), 220-230. [https://www.researchgate.net/publication/247746777\\_Writing\\_about\\_the\\_Perceived\\_Benefits\\_of\\_Traumatic\\_Events\\_Implications\\_for\\_Physical\\_Health](https://www.researchgate.net/publication/247746777_Writing_about_the_Perceived_Benefits_of_Traumatic_Events_Implications_for_Physical_Health)

- Klein, M. (2008). El duelo y su relación con los estados maniaco – depresivos. En: Klein, M. *Obras Completas 1: Amor, culpa y reparación* (pp. 346 – 371). Paidós. (Trabajo original publicado en 1940).
- Lacan, J. (1977). Clase 3: 20 de diciembre de 1977. En: Lacan, J. *Seminario 25: El momento de concluir* (s.p). Inédito. <http://www.psicoanalisis.org/lacan/seminario25.htm>
- Lacan, J. (2011). *Seminario 10: La angustia*. Paidós. (Seminario dictado en 1962-1963).
- Lacan, J. (2013a). *Seminario 7: La ética del psicoanálisis*. Paidós. (Seminario dictado en 1959-1960).
- Lacan, J. (2013b). *Seminario 8: La transferencia*. Paidós. (Seminario dictado en 1960-1961).
- Lacan, J. (2013c). *Seminario 16: De un Otro al otro*. Paidós. (Seminario dictado en 1968-1969).
- Lacan, J. (2013d). *Seminario 23: El sinthome*. Paidós. (Seminario dictado en 1975-1976).
- Lacan, J. (2014). *Seminario 6: El deseo y su interpretación*. Paidós. (Seminario dictado en 1958-1959).
- Langens, T. A. y Schüler, J. (2005). Written emotional expression and emotional well-being: The moderating role of fear of rejection. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 31, 818-830. <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0146167204271556>
- Leader, D. (2011). *La moda negra: Duelo, melancolía y depresión*. Sexto Piso.
- Lepore, S. J. y Smyth, J. M. (2002). *The writing cure: How expressive writing promotes health and emotional well-being*. American Psychological Association.
- Lima, S. y Fortim, I. (2015). A escrita como recurso terapêutico no luto materno de natimortos. *Revista Latinoamericana de Psicopatología Fundamental*, 18(4), 771-788. [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1415-47142015000400771&script=sci\\_abstract&tlng=es](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1415-47142015000400771&script=sci_abstract&tlng=es)

- Loewenberg Passalacqua, C. (2007). Estudio sobre um instrumento de escrita designado auto-retrato para a expressão do indivíduo. [Tesis de maestría, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo]. TEDE, Sistema de Publicação Eletrônica de Teses e Dissertações. <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/13876>
- Logie, I. (2016). Una muchacha muy bella de Julián López, o el gesto reparador de la escritura. *Acta Literaria*, (52), 59-79. [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-68482016000100004](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482016000100004)
- Lutereau, L. (2011). El acto del duelo, el duelo como acto. Una hipótesis clínica acerca del duelo en el inicio del análisis. *Desde el Jardín de Freud*, (11), 207-220. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/article/view/27252>
- Marcelino, D. y Figueiras, M. J. (2012). Sintomatologia associada ao trauma após a técnica da escrita terapêutica: um estudo exploratório com bombeiros portugueses. *Psychology, Community & Health*, 1(1), 95-107. [https://www.researchgate.net/publication/319911196\\_Sintomatologia\\_associada\\_ao\\_trauma\\_apos\\_a\\_tecnica\\_da\\_escrita\\_terapeutica\\_um\\_estudo\\_exploratorio\\_com\\_bombeiros\\_portugueses](https://www.researchgate.net/publication/319911196_Sintomatologia_associada_ao_trauma_apos_a_tecnica_da_escrita_terapeutica_um_estudo_exploratorio_com_bombeiros_portugueses)
- Masó, J. (2009). Comunidad literaria y deconstrucción. Entre el fin del relato y la archi-escritura: Blanchot, Kofman, Derrida. *Acta Poética*, 30(2), 121-134. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-30822009000200006](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822009000200006)
- Melamed, A. (2003). Proust contra el paradigma indiciario. *Vº Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, 1-6. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=eventos&d=Jev38>
- Mier, R. (1999). Derrida: Los nombres del duelo, el silencio como claridad. Estudio introductorio. En: Derrida, J. *Las muertes de Roland Barthes* (pp. 17-41). Taurus.
- Mogk, C.; Otte, S.; Reinhold-Hurley, B. y Kroner-Herwig, B. (2006). Health effects of expressive writing on stressful or traumatic experiences – a meta-analysis. *GMS Psycho-Social-Medicine*, 3, 1-9. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2736499/>

- Moreno Cardozo, B. (2011). Los duelos, la escritura. *Revista Affectio Societatis*, 8(14). 1-12.  
<http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/affectiosocietatis/article/view/9514>
- Mosher, C. E. y Danoff-Burg, S. (2006). Health effects of expressive letter writing. *Journal of Social and Clinical Psychology*, 25(10), 1122-1139.  
<https://pdfs.semanticscholar.org/5e96/480d5c7ec43c6cad93a51033766e2528f375.pdf>
- Ministerio de Salud Pública (Junio, 2011). Plan de Implementación de Prestaciones en Salud Mental en el Sistema Nacional Integrado de Salud. *Departamento de Programación Estratégica en Salud. Área de Promoción y Prevención – Programa Nacional de Salud Mental*.  
<https://www.gub.uy/salud-mental-adolescente/bibliografia/msp-plan-de-implementacion-de-prestaciones-en-salud-mental>
- Paciuk, S. (1998). Duelos depresivos y duelos reparatorios. *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, (88), s.p.  
<https://www.apuguay.org/apurevista/1990/1688724719988806.pdf>
- Pennebaker, J. W. (1985). Traumatic experience and psychosomatic disease: Exploring the roles of behavioural inhibition, obsession, and confiding. *Canadian Psychology*, 26(2), 82-95. <http://psycnet.apa.org/record/1986-06837-001>
- Pennebaker, J. W. y Beall, S. K. (1986). Confronting a traumatic event: Toward an understanding of inhibition and disease. *Journal of Abnormal Psychology*, 95(3), 274-281.  
[https://www.researchgate.net/publication/19415586\\_Confronting\\_a\\_Traumatic\\_Event\\_Toward\\_an\\_Understanding\\_of\\_Inhibition\\_and\\_Disease](https://www.researchgate.net/publication/19415586_Confronting_a_Traumatic_Event_Toward_an_Understanding_of_Inhibition_and_Disease)
- Pennebaker, J. W.; Colder Carras, M. y Sharp, L. (1990). Accelerating the coping process. *Journal of Personality and Social Psychology*, 58(3), 528-537.  
[https://www.researchgate.net/publication/20831029\\_Accelerating\\_the\\_Coping\\_Process](https://www.researchgate.net/publication/20831029_Accelerating_the_Coping_Process)
- Pennebaker, J. W. y Francis, M. E. (1992). Putting stress into words: The impact of writing on physiological, absentee, and self-reported emotional well-being measures. *Am J Health Promot*, 6(4), 280-287. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/10146806>

- Pennebaker, J. W. y Francis, M. E. (1996). Cognitive, emotional and language processes in disclosure, cognition and emotion. *Cognition and Emotion*, 10, 601-626. [https://www.researchgate.net/publication/261624132\\_Cognitive\\_Emotional\\_and\\_Language\\_Processes\\_in\\_Disclosure](https://www.researchgate.net/publication/261624132_Cognitive_Emotional_and_Language_Processes_in_Disclosure)
- Pennebaker, J. W. (1997a). *Opening up: The healing power of expressing emotions*. Guilford Press.
- Pennebaker, J. W. (1997b). Writing about emotional experiences as a therapeutic process. *Psychological Science*, 8(3), 162-166. <http://psycnet.apa.org/record/1997-06306-006>
- Pennebaker, J. W. y Chung, C. K. (2007). Expressive writing, emotional upheavals and health. En: H. S. Friedman y R. C. Silver (Edit.) *Foundations of health psychology* (pp. 263-284). Oxford University Press.
- Perilli, C. (2016). Duelos, miedos y ficciones en la postguerra peruana. *Revista Pilquen – Sección Ciencias Sociales*, 19(3), 103-110. [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1851-31232016000300009](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-31232016000300009)
- Pilnik, O. (2004). Montaje cinematográfico y angustia. *Revista Online El Sigma*, s.p. <http://www.elsigma.com/cine-y-psa/montaje-cinematografico-y-angustia/5160>
- Pradenas, R. (2017). Política de la escritura: Maurice Blanchot y Jacques Rancière. *Revista Pensamiento Político*, (8), 69-77. <https://pensamientopolitico.udp.cl/index.php/pensamiento-politico-udp/article/view/120>
- Pulice, G. O.; Zelis, O. y Manson, F. (2007). *Investigar la subjetividad. Investigación y Psicoanálisis*. Letra Viva.
- Real Academia Española (2021). *Diccionario de la lengua española. Vigésima tercera edición*. <https://dle.rae.es/>
- Real, M. (2019). La locura y sus ausencias: obra, sentido y verdad. *Revista Me cayó el veinte*, (38), 41-62. <https://www.mecayoelveinte.com/n-38-o-no-sera-mas/>

- Revel, J. (2009). *Diccionario Foucault*. Nueva Visión.
- Robles, R. (2008). *Perder*. Alfaguara.
- Rodrigues, G. M. y Velasco Martínez, V. (2014). A narrativa testemunhal e o enredamento do traumática no psiquismo. *Revista Latinoamericana de Psicopatología Fundamental*, 17(4), 858-871. <http://www.redalyc.org/html/2330/233037802004/>
- Romero Rodríguez, Y.; De Rosales Martínez, J. M.; Martín Sánchez, M. A. y Gálvez Mateos, R. (2013). Caso clínico. Escritura expresiva y emocional vía e-mail para el seguimiento del duelo. *Revista Medicina Paliativa*, 20(2), 68-71. <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1134248X12001176>
- Sarbia, S. (2002). Del trabajo de duelo a la función de duelo, con algunas diferencias. *Revista Online El Sigma*, s.p. <http://www.elsigma.com/introduccion-al-psicoanalisis/del-trabajo-de-duelo-a-la-funcion-de-duelo-con-algunas-diferencias/2251>
- Segal, H. (1977). *Introducción a la obra de Melanie Klein*. Editorial Paidós.
- Selden, R.; Widdowson, P. y Brooker, P. (2010). Capítulo 3: Teoría de la recepción. En Selden, R.; Widdowson, P. y Brooker, P. *La teoría literaria contemporánea* (pp. 65-85). Editorial Ariel. (Trabajo original publicado en 1987).
- Serrano, M. (2019). *El manto*. Alfaguara.
- Sirvent Ramos, M. A. (1987). En torno al texto. El texto como significancia. *Anales de Filosofía Francesa*, (2), 147-156. <https://revistas.um.es/analesff/article/view/16191>
- Stecher, L. (2011). Diáspora, duelo y memoria en Mi hermano de Jamaica Kincaid. *Revista Chilena de Literatura*, (78), 185-203. [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-22952011000100009](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952011000100009)
- Strathern, P. (2000). *Derrida en 90 minutos*. Siglo XXI Editores.
- Taylor, S. J. y Bogdan, R. (1992). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*. Ediciones Paidós.

- Teitelbaum, A. y Fukelman, G. (2017). El duelo, un avatar clínico imprescindible. Del acting al acto. *IX Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXIV Jornadas de Investigación XIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*. 775-779. <https://www.aacademica.org/000-067/998.pdf>
- Trujillo Pavia, N. (2003). Reseña: Erótica del duelo en el tiempo de la muerte seca. *Desde el Jardín de Freud*, (3), 282-285. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/article/view/8290/8934>
- Uruguay (2008, agosto 14). Decreto nº 379/008. Proyecto de regulación de investigación con seres humanos. <https://www.impo.com.uy/bases/decretos-originales/379-2008>
- Uruguay (2008, agosto 18). Ley nº 18.331: Ley de Protección de Datos Personales. <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/18331-2008>
- Valles, M. S. (1997). *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Editorial Síntesis.
- Veljacic, K. (2016). Una poética del duelo en la obra de Marosa di Giorgio: La encrucijada de *Diamelas a Clementina Médici* en *Los papeles salvajes*. [Tesis de maestría, Universidad de la República]. Inédita.
- Villalba Francia, A. (2013). Escribir la muerte. En: Marchese, M. (coord.). *De Eros y Philia* (pp. 161-177). Ediciones de la Fuga. Colección Heteróclitos.
- Wenger Calvo, R. (2016). La escritura, la memoria y la diferencia: La lectura derridiana de la escritura en Platón como *phármakon*. *Revista Amauta*, (28), 9-24. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5732620.pdf>
- Yébenes Escardó, Z. (2016). Escritura, archi-escritura e historia. A propósito de Derrida y Stiegler. *Revista Historia y Grafía*, 23(46), 53-78. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1405-09272016000100053](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-09272016000100053)

## 13. Anexos

### 13.1. Consentimiento Informado

He sido invitado a participar de la investigación titulada “*Escenarios del duelo: Consideraciones sobre la escritura y la función de lo literario en la clínica del duelo*”, a cargo de la investigadora responsable Lic. Agustina María Ricobaldi Fagúndez. Dicha investigación se enmarca en la Maestría en Psicología Clínica de la Facultad de Psicología de la Universidad de la República.

El abajo firmante declara:

- Confirmando haber leído la hoja de información, la cual me fue explicada, consulté las dudas que surgieron de ella y éstas fueron aclaradas satisfactoriamente.
- Se me informó que en caso de aceptar la participación en la investigación los datos aportados serán confidenciales y privados; sólo la investigadora tendrá acceso a ellos y mi identidad será preservada, no identificándose nombre ni apellido, o cualquier otro dato que pudiera revelarla.
- Soy consciente de que no recibiré dinero ni cualquier otra gratificación por participar en la investigación y comprendí que tengo la libertad de no participar o dejar de hacerlo en cualquier momento que lo decida, sin penalización alguna y sin perjuicio de lo comprometido para la minimización de los daños que esta investigación pueda ocasionarme.
- Entiendo que se realizará una entrevista de una hora de duración aproximadamente y que la misma será grabada para su posterior transcripción.
- Se me ha informado acerca de los riesgos y beneficios de la investigación. Entiendo que participar en ella puede generar la movilización de afectos, y que en caso de que ello ocurra puedo ser derivado a los servicios pertinentes.

Nombre: \_\_\_\_\_

Firma: \_\_\_\_\_

Fecha: \_\_\_\_\_

Nombre completo de la investigadora responsable:

Agustina María Ricobaldi Fagúndez. Celular: 092 770 284

Firma: \_\_\_\_\_

Esta investigación fue aprobada por el Comité de Ética de la Facultad de Psicología de la Universidad de la República.

## 13.2. Hoja de Información

- La presente investigación se denomina “*Escenarios del duelo: Consideraciones sobre la escritura y la función de lo literario en la clínica del duelo*”. Se realiza en el marco de estudios de posgrado de la Maestría en Psicología Clínica de la Facultad de Psicología de la Universidad de la República.
- El objetivo general de esta investigación es explorar el territorio de la escritura como escenario posible donde transitar las experiencias de duelo producidas por la muerte de un ser querido. Se busca conocer la función de lo escrito y sus significaciones en una situación de pérdida.
- La aceptación de formar parte en la investigación requiere su participación en una entrevista, de aproximadamente una hora de duración. Dicha entrevista será grabada y conservada en formato audio, para luego ser transcrita por la investigadora asegurando tanto el anonimato del participante como la confidencialidad de los datos brindados.
- El objetivo de la entrevista será indagar en sus experiencias personales en torno a la escritura, en relación a experiencias de duelo que haya vivenciado a lo largo de su vida, a raíz de la muerte de un ser querido. Las preguntas que se realizarán intentarán conocer las posibles relaciones entre la escritura y los duelos, y explorar los posibles significados que dichas relaciones puedan tener para usted.
- Como riesgos potenciales de su participación en la entrevista, se advierte que la misma puede provocar una afectación en usted, dada la movilización de recuerdos y afectos que supone la rememoración de la experiencia de duelo. Asimismo, puede sentirse interpelado o intimidado en su saber académico o en sus prácticas cotidianas. Para minimizar esta situación se manifiesta el compromiso con los puntos detallados a continuación:
  - a. Podrá negarse en cualquier ocasión a responder alguna pregunta.
  - b. Se promoverá la interrupción de la entrevista en caso de que lo considere necesario, ya que no desea hablar más sobre el tema.
  - c. Posee la libertad de rehusar su participación o retirar su consentimiento, en cualquier fase de la investigación, sin penalización alguna, sin tener la obligación de dar cuenta de su decisión y sin perjuicio de lo comprometido para la minimización de los daños que esta investigación pueda ocasionarle.
- Sobre las medidas de reducción y atención al eventual daño, se prevé la realización de un acompañamiento y seguimiento telefónico posterior a la entrevista para evaluar posibles efectos negativos. En caso de estimarlo necesario, se realizarán las coordinaciones y derivaciones necesarias para su atención con un profesional del

centro de salud donde usted se atiende habitualmente o en la Policlínica de Atención Psicológica de la Facultad de Psicología UdelaR (Piso 3 del Hospital de Clínicas).

- Respecto a los beneficios de su participación en esta investigación, se considera que la entrevista habilita el relato de su experiencia personal y profesional, ofreciendo la posibilidad de narrar su experiencia de pérdida, y a la vez repensar sus prácticas de escritura y sus concepciones en su terreno académico y/o técnico. Asimismo, la información sobre esta problemática pretende esclarecer una zona inexplorada del duelo, pudiendo aportar elementos muy significativos para la creación de nuevas herramientas de intervención psicológica.
- Se garantiza por parte de la investigadora responsable la confidencialidad de los datos aportados por usted y la completa privacidad de los mismos, reservándose su identidad en todas las etapas de la investigación. El material será resguardado en formato de audio digital y en archivos de texto, que estarán debidamente protegidos por contraseñas y a los cuales sólo tendrá acceso la investigadora responsable. Con tal propósito, sus datos filiatorios serán sustituidos por un código implementado por la investigadora y que sólo ella conocerá.
- Los resultados de la investigación serán divulgados en un plazo no mayor a dos años, luego de finalizada la misma. Los datos obtenidos serán de uso exclusivo para los fines de este estudio. En caso de realizarse alguna publicación al respecto, se reservará absolutamente la identidad del participante.
- La investigación ha sido sometida a la aprobación del Comité de Ética de la Facultad de Psicología de la UdelaR. Su responsable es la Lic. Agustina María Ricobaldi Fagúndez, teléfono 092770284, e-mail: [agustinaricobaldi@gmail.com](mailto:agustinaricobaldi@gmail.com). Actualmente cursa la Maestría en Psicología Clínica de la Facultad de Psicología de la Universidad de la República, a partir de la cual se desarrolla esta investigación.