

# Los fenómenos del duelo:

## El erizamiento y el cuerpo de vidrio

### a partir del testimonio de Jean Allouch

Rafael Perez

Las formas teóricas no son eternas, cumplen ciclos. En *Presentación autobiográfica* (1925), Sigmund Freud critica algunas de las teorías que utilizó y construyó. Advierte que la obediencia a preceptos no sirve para nada en el oficio de analista<sup>1</sup>. Sin embargo, tanto la renuncia a preceptos como la aceptación de los mismos, casi nunca se hace de buena gana. Las teorías no sólo se vuelven obsoletas con el transcurso de los años, sino, además, algunas de ellas se vuelven construcciones fantásticas. La posición de Sándor Ferenczi propone tratar de considerar las cuestiones analíticas como, por ejemplo, el problema de la terminación de un análisis, sin preceptos, es decir, ingenuamente, sin ningún prejuicio teórico<sup>2</sup>. Se resalta la posición de “tratar de considerar”; los prejuicios teóricos pueden estar injertados sin saberlo. Por lo general, pasan años, incluso décadas, hasta que se vuelven visibles para la mayoría. En la actualidad es tan fácil caer en un hechizo teórico, como en los primeros tiempos de Freud parecía fácil estar hipnotizado. El saber es tentador, seductor, la erudición tiene buena prensa, mientras que el no saber, la asociación libre, requiere análisis, lectura, un desprendimiento del yo y un ejercicio cotidiano para que de sus frutos. Prefiero la oscuridad del no saber a los hechizos del saber.

Para desplegar mi lectura del enigma del cuerpo de vidrio y el erizamiento que desarrolla Jean Allouch en *Erótica del duelo*, me veo llevado a tomar mi libertad con respecto a ese texto. Me interesa mostrar su vigencia y actualidad. Durante todo su recorrido Allouch no cesó de plantear la cuestión de la erótica duelo. La propuesta de dos analíticas del sexo en Lacan, códigos con los que Allouch cifra su lectura, no existiría sin ese texto que inaugura

---

<sup>1</sup> Sigmund Freud, *Presentación autobiográfica*, tr. José Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, [1924; 1925] 1992, p. 15: “Por desdicha, pronto averiguaría que la obediencia a esos preceptos nunca servía de nada, y lo que yo había juzgado decantación de una observación exacta era una construcción fantástica”.

<sup>2</sup> José Jiménez Avello, *La isla de sueños de Sándor Ferenczi*, versión Kindle, p. 26.

un nuevo recorrido, una nueva visión del psicoanálisis, el análisis como un ejercicio espiritual.

Algunas páginas de dicho libro contienen cuatro capítulos discontinuos llamados “literatura gris”. En general, esa literatura se caracteriza por el hecho de que no está sometida a ningún examen, literatura “libre” en cierta medida porque escapa a la publicación oficial. A pesar o justamente por eso, puede ser una fuente preciosa de información para la exploración analítica porque se trata de una escritura “viva”, erótica, libre. Asimismo, “la literatura gris” resulta ser un desafío lanzado al lector. ¿Podría decirse algo más pertinente? Acepto el desafío que impone liberarse de un sentido previo, dejarme llevar por el no saber.

Según la propuesta de Allouch, la literatura gris puede leerse como una fábula cómica. El que cuenta la fábula es parte de la aventura. En *La fábula mística*, Michel de Certeau comenta que, para la *Aufklärung* kantiana, es decir, una cierta actitud crítica en lo concerniente a las maneras de leer, la fábula no sabe lo que dice, y debe esperar lo que las lecturas dirán de ella. La intimidad presentada en *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*, es una intimidad fantástica. Lo cito:

No implicará entonces derogar una manera freudiana de actuar el hecho de proponer una fábula, un guion del duelo. Éste será cómico. Quien está de duelo se relaciona con un muerto que se va llevándose con él un trozo de sí<sup>3</sup>.

La situación cómica está ilustrada por el grito de “al ladrón”. El muerto sería un ladrón que no sólo se va y nos deja, sino que se lleva consigo un trozo de sí. El enlutado no sabe qué perdió además del perder al muerto, pero sabe que se han llevado algo. El trozo de sí es ese espacio de transición que se produce entre el ladrón (el muerto) y el enlutado. La fábula que cuenta Allouch, está compuesta por escenas y pesadillas que aparecen alrededor de los acontecimientos expuestos. La llamo “el grito de erótica del duelo”. La respuesta de Allouch al ladrón es: “Que te sirva de vela”.

Dentro de esas páginas grises se suceden sueños, pesadillas, escenas, fórmulas y testimonios. Después de contar sus pesadillas, las reparte en escenas, de las cuales extrae interpretaciones y lecciones en el capítulo uno. En el segundo capítulo de esa literatura,

---

<sup>3</sup> Jean Allouch, *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*, tr. Silvio Mattoni, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2011, p. 30.

retoma la dedicatoria que había escrito en el libro *Marguerite, Lacan la llamaba Aimée*, cuya locura era su duelo por su hermana muerta; invadido por la desolación, con una frase muy fuerte, así da testimonio de su experiencia erótica del duelo, a la que dedicó ese “estudio a”:

Los habitados por la espantosa experiencia erótica del hijo muerto<sup>4</sup>.

Lo cómico de la situación no la hace menos espantosa. Señalo la implicación personal, impersonal y colectiva de esa declaración de Allouch. De la serie de los sueños que expone en la literatura gris, extraigo un análisis que hace de uno de ellos porque testimonia algo acerca de la impresión corporal del cuerpo de vidrio que llamó mi atención, lo cito:

No obstante, aunque esto último esté presente, sería tratar aquella impresión corporal como una imagen onírica, lo que no era el caso de esa impresión. Yo no soñé que era un cuerpo de vidrio; subjetivamente lo era. Mi cuerpo era hueco, pero eso estaba en segundo plano, y si ahora especifico más la forma de esa especie de botella o de jarrón (aunque estas palabras ya serían decir demasiado), una cosa es segura y que además estaba presente en esos momentos de cuerpo de vidrio: esa forma no incluía ninguna aspereza, ni brazo, ni pierna, ni sexo, ni cabeza separada del resto por un cuello. Mi sensación era que no haría falta gran cosa, apenas un coscorrón, para que ese cuerpo todo hecho de una pieza se rompiera en pedazos de la misma manera en que vuelan en fragmentos muy nítidos tales objetos de cristal. Debe haber cierta necesidad en la relación entre ese despedazamiento y el “todo de una pieza”. No se trata sólo de determinaciones simbólicas, significantes; también está presente una postura imaginaria<sup>5</sup>.

En el testimonio, Allouch pone entre paréntesis: “aunque estas palabras ya serían decir demasiado”. Eso da cuenta de una dificultad de las palabras para alcanzar, ver, tocar, cernir un real de ese acontecimiento. La expresión “fenómeno del duelo” designa aquí cualquier fenómeno vivido en carne y hueso a propósito de la muerte de un ser querido. El enigma del cuerpo de vidrio comienza cuando él recibe el anuncio de la muerte de su hija. La pérdida real del ser amado se le aparece de manera enigmática con una metamorfosis concomitante de su cuerpo; el cuerpo de vidrio crea entonces un suspenso.

---

<sup>4</sup> *Id.*, p. 185.

<sup>5</sup> *Id.*, p. 330.

## Brevísima historia del cuerpo de vidrio en Cervantes

El cuerpo de vidrio fue teorizado como un fenómeno melancólico en los siglos XV y XVI. También por Sigmund Freud, con su énfasis en la melancolía en su artículo “Duelo y melancolía”. Quizás la literatura ha tenido mucho que ver en la difusión de la posición melancólica con respecto a la erótica del duelo. Cuando se ponen en juego la frustración, el fracaso y la pérdida, la posición melancólica viene como una especie de recurso en contra.

Con la célebre novela ejemplar “El licenciado vidriera” de Miguel de Cervantes Saavedra, se da un giro, la melancolía sale fuera de la literatura médica, el cuerpo de vidrio pasa a formar parte de la literatura. Varios ensayos han fomentado con avidez un supuesto caso del licenciado Vidriera, la lectura que presento pretende mostrar otra vía. Me sirvo de lecturas que consideraron el Renacimiento y, en particular, el Siglo de oro español, como un grito a los sentidos<sup>6</sup>. En ese siglo cambian los ideales y comienzan a surgir nuevos valores espirituales. En el Prólogo de las *Novelas ejemplares* publicadas en 1613, se indica que sus fábulas fueron creadas para entretener, que había misterios ocultos que eran dignos de atención. Cito a Cervantes cuando habla de ejercicios honestos y agradables:

Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras; digo, sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan.

En la novela de Cervantes, no se pone en juego un delirio del cuerpo de vidrio, sino un relato compuesto por engaños y desengaños, propongo esta conjetura de lectura. Se trata de un truco del que el escritor se sirve para tomar la palabra, a partir de su lectura de la melancolía que, en ese siglo, era considerada en general una especie de locura. Un truco del que Cervantes se sirve para hablar del amor no recíproco, los hechizos y la voluntad. De este modo se presenta la historia del hechizo del membrillo:

Y así, aconsejada de una morisca, en un membrillo toledano dio a Tomás uno de estos que llaman hechizos, creyendo que le daba cosa que le forzase la voluntad a quererla, como si hubiese en el mundo hierbas, encantos ni palabras suficientes a forzar el libre albedrío; y

---

<sup>6</sup> Susana Paz Paz, *Redescubriendo a Miguel de Cervantes. Sobre la locura de El licenciado Vidriera*, Universidad de La Coruña, España, 2015:  
[https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/15695/Paz\\_Paz\\_Susana\\_2014\\_Redescubriendo\\_Cervantes.pdf](https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/15695/Paz_Paz_Susana_2014_Redescubriendo_Cervantes.pdf)

así, las que dan estas bebidas o comidas amatorias, se llaman veneficios; porque no es otra cosa lo que hacen, sino dar veneno a quien las toma<sup>7</sup>.

¿Qué decir, tanto del membrillo como del hechizo de la morisca? Cervantes escribe en el prólogo que “los requiebros amorosos que en algunas hallarás, son tan honestos, y tan medidos con la razón y discurso cristiano, que no podrán mover a mal pensamiento al descuidado o cuidadoso que las leyere.” La morisca y el membrillo toledano fueron puestos allí para poner de relieve el valor de la voluntad. Cervantes plantea que la voluntad es invencible, ningún hechizo puede forzarla. Se sirve de la expresión ‘veneficio’ para explicar el mal, o, mejor dicho, la purificación espiritual por la que pasa Tomás después de comer ese fruto hechizado. La acción se relaciona con el tema del libre albedrío, Cervantes niega cualquier tipo de influencia que pudiera ejercerse para forzarlo. Tampoco está de acuerdo con la idea de que un hechizo podría producir que una persona se enamore. Cesare Segre citó el capítulo XXII del Quijote con respecto a este tema:

[...] bien sé que no hay hechizos en el mundo que puedan mover y forzar la voluntad, como algunos simples piensan, que es libre nuestro albedrío y no hay yerba ni encanto que le fuerce: lo que suelen hacer algunas mujercillas simples y algunos embusteros bellacos es algunas mixturas y venenos, con que vuelven locos a los hombres, dando a entender que tienen fuerza para hacer querer bien, siendo, como digo, cosa imposible forzar la voluntad<sup>8</sup>.

En esa cita del Quijote, puede observarse el truco del membrillo hechizado con el que la voluntad al final de cuentas, resulta reforzada. Las lecturas que ignoran el prólogo y el tema de la voluntad con respecto al libre albedrío, se vuelven propensas a decir que es el membrillo y no el hechizo, lo que provoca la locura de Tomás. Desde el principio de la novela, Cervantes explota el simbolismo alegórico para entretener.

Para Sebastián de Covarrubias, en su famoso diccionario *Tesoro de la lengua castellana o española*, publicado en 1611, es decir, casi en la misma fecha que estas *Novelas ejemplares* de Cervantes, el membrillo sería un símbolo de los genitales femeninos. Este es el truco con el que tropiezan la mayoría de las lecturas de ese texto. De acuerdo con los emblemas ocultistas del Renacimiento, Cervantes pinta deliberadamente la escena del hechizo dotada

---

<sup>7</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, “El licenciado vidriera”, *Novelas ejemplares*, Madrid, Ediciones Ibéricas, 1613, p. 123.

<sup>8</sup> Cesare Segre, M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición de Francisco Rico, Madrid, Punto de Lectura, 2013, p. 203.

de símbolos muy vistosos y llamativos como la fruta en cuestión, la morisca, la dama de todo rumbo y manejo, el amor y la locura. Además, el cuerpo de vidrio le sirve a Cervantes para jugar con sus ingeniosos apotegmas, criticar de manera libre distintos oficios, gobernantes y religiosos, sin temor a ser quemado en la hoguera. Ese loco cervantino queda exceptuado de la hoguera, como el bufón del rey y la reina en la corte que intenta hacer reír, entretener.

El vidrio fue uno de los simbolismos y elementos más importantes del Renacimiento. En esa época, comienza la construcción de las vidrieras de la catedral de Sevilla que muestran cómo se transparentan la luz y los colores al interior del templo. El cuerpo de vidrio del siglo XVI es una figura que habita un espacio intermedio entre la lucidez y la fragilidad extrema. En “El licenciado Vidriera” se utiliza esa figura como una especie de espejo de la sociedad, vidrio que transparenta verdades incómodas, pero, sin embargo, el personaje principal también está atrapado en su propia fragilidad. En definitiva, la fragilidad del vidrio termina siendo, para el licenciado Vidriera, el camino hacia una especie de ejercicio de purificación espiritual.

En la tradición cristiana, la luz está relacionada con la verdad, la divinidad y la pureza. La fe y la gracia de Dios transforman y purifican el espíritu humano, dice tanto el cristianismo como Miguel de Cervantes. Eso tiene una resonancia particularmente especial en una época marcada por la Contrarreforma, donde se busca reafirmar la pureza doctrinal y espiritual frente a las críticas protestantes. La experiencia del cuerpo de vidrio en Cervantes únicamente señala que se trata de un requiebro amoroso, que un hechizo no puede contra el libre albedrío, habla de algunas verdades incómodas de los oficios de la gente; y después de vagar durante un buen tiempo, encuentra una manera de sanarse por medio de una experiencia espiritual en una orden religiosa. No obstante, la sanación también fracasa. Sin ya estar habitado por la locura del cuerpo de vidrio, normalizado por esa experiencia, regresa a la ciudad, pero a nadie le interesa lo que él sabe, no logra establecerse como esperaba. Un nuevo giro ocurre, Tomás decide dejar las letras e inclinarse por las armas y así encuentra la muerte. La locura lúcida del licenciado Vidriera le sirvió para escapar a la inquisición, la normalización de su locura lo conduce a las armas y a la muerte. Cervantes, de esa manera, se cuida y se protege a sí mismo. Al servirse de esa manifestación de la locura, la populariza, al mismo tiempo que produce una división tajante entre la salida por

las letras y la salida por las armas. Hay una enorme cantidad y variedad de lecturas de esa novela cervantina, este breve comentario solo resalta el momento donde, en la literatura cervantina, se introduce el cuerpo de vidrio.

## El erizamiento como erótica de una ausencia

La experiencia del cuerpo de vidrio en Jean Allouch muestra la fragilidad a la que se está expuesto en el duelo, lo que llamo aquí un erizamiento:

Según “Duelo y melancolía”, quien está de duelo reacciona ante la pérdida del objeto amado mediante lo que se llama un “erizamiento”, *Sträuben*<sup>9</sup>.

Se le ha querido otorgar al estado de erizamiento, producto de la muerte de un ser querido, una connotación fálica. El libro *Erótica del duelo* no escapa a ese sentido fálico tan presente en los abordajes psicoanalíticos. ¿Erizado? Lo tomo del lado de la herida, de ese cuerpo vibrátil que se defiende ante lo que resiente como un ataque. Es una respuesta corporal ante el dolor de una pérdida, se trata de un estado de vulnerabilidad, sentimientos vivos, sentimientos encontrados, sensibilidad extrema, entre otros.

En Sigmund Freud, es una reacción ante la pérdida del objeto amado. Según John Bowlby se trata de una respuesta espiritual y fisiológica a la pérdida de un vínculo. En ambos escritores, el duelo puede ser normal o patológico, y queda ligado a una normativa, con una pregunta insistente: ¿hasta dónde es normal lo que me ocurre? Lo normal funciona como medida. Sin embargo, no es correcto decir que es un objeto amado lo que se pierde y no es seguro que el vínculo que se tenía con el ser amado se haya perdido. Se trata de un ser amado que se pierde y de lo que el muerto se lleva, no de un objeto. La equivalencia entre ser amado y objeto amado propuesta en el siglo pasado no funciona más aquí pues se concibe el trozo de sí como un espacio transicional. Lo gracioso de ese sacrificio es que eso ya se ha perdido, pero el enlutado no ha tomado nota de la in-existencia del Otro.

¿Cómo podría vivirse normalmente la pérdida de un ser amado? Puede ocurrir a cualquiera, pero no es normal, eso se halla fuera de la norma. Cuando se apela a la normalidad se convoca una reacción ideal que en realidad es una negación. Jean Allouch lo advierte en su texto, el erizamiento es una manera en la que el cuerpo muestra la imposibilidad de

---

<sup>9</sup> J. Allouch, *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*, op. cit., p. 77.

articular la pérdida en ese instante real del acontecimiento. El comienzo de la erótica del duelo como una experiencia corporal desesperadamente vital, situada en un registro de no-vida:

En cambio, la muerte de mi hija atentaba contra mi identidad imaginaria y la cuestión que se planteaba entonces era totalmente vital: el vidrio no vive. La alternativa que se le plantea al vidrio, y que yo sentía así, es quebrado / no quebrado, está íntegramente en un registro que ni siquiera es de muerte, de no-vida<sup>10</sup>.

No es una alternativa sino una modificación, el erizamiento muestra con claridad que ya algo está quebrado, roto, intenta dar cuenta de la pérdida de su identidad imaginaria, él lo sabe.

En *La cámara lucida*, un texto homenaje a su madre recién fallecida, Roland Barthes localiza un “*punctum*” en la fotografía como algo que sale de la escena de la foto, una flecha que anunciaría la muerte de alguien próximo, la herida que eso genera. María Isabel Rueda plantea más persecutoriamente que el retrato nos mira. Eso que emerge en la escena de observación de la foto, muestra una herida, al igual que la impresión corporal del cuerpo de vidrio.

Según Barthes, en lo que acontece interviene una especie de azar, algo que surge de pronto y tiene un impacto en quien observa la foto. En el mismo texto, sitúa otro tipo de *punctum*, la intensidad de lo que él se dice ante la foto. Lo cito:

Ante la foto de mi madre de niña me digo: ella va a morir: me estremezco, como el psicótico de Winnicott, a causa de una catástrofe que ya ha tenido lugar<sup>11</sup>.

Con su estremecimiento ante la foto de su madre de niña, con lo que se dice en ese momento, Roland Barthes plantea la experiencia del futuro anterior. Según él, el punto crucial de la utilización del futuro anterior será la muerte. Ante la foto de su madre, Barthes muestra lo conmovedor y traumatizante de ese movimiento de aparición y desaparición del

---

<sup>10</sup> *Id.*, p. 331-332.

<sup>11</sup> Roland Barthes, *La cámara lucida, Nota sobre la fotografía*, tr. Joaquín Sala Sanahuja, Barcelona, Paidós, 2006, p. 147. Este libro necesita, para su lectura, de una lectura crítica como la que propone Clement Rosset en *Fantasmagorías, seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio*, tr. Maysi Veuthey, Madrid, Abada editores, 2008. Cuando se ve una fotografía no se está ante lo real o alguna realidad existente, la imagen no vale como prueba de lo real, por más que se lo pretenda. Dice Rosset: “Imágenes que, si bien podemos tomar por copias exactas de la realidad, pueden despertar a menudo, como todo arte, lo que llamaré a falta de algo mejor, un intenso “sentimiento de lo real”, p. 35.

sujeto y del objeto en ese lugar, que hace emerger allí una continuidad imaginaria real, un erizamiento.

La impresión corporal del cuerpo de vidrio en Jean Allouch, implica que un simbólico fue desacreditado y que un imaginario adquirió cierta textura, ambos fueron convocados por ese acontecimiento que produce un agujero en un real. Acontecimiento que pone en cuestión las estructuras habituales del lenguaje y del sentido en las que se sostenía antes su identidad. Ese acontecimiento abre la posibilidad de un giro radical en la dimensión espiritual. Simbólico, imaginario y real han sido afectados por la pérdida, son llamados a reconfigurarse ante al impacto de una pérdida. Lo cito:

Los fenómenos del duelo no serían un retorno en lo real de lo que habría sido forcluido en lo simbólico, sino un llamado a lo simbólico y a lo imaginario provocado por la apertura de un agujero en lo real<sup>12</sup>.

El cuerpo de vidrio se manifiesta como un cuerpo vibrátil de eso acontecido que no encuentra lugar en el lenguaje y que escapa de cierta manera al sentido. La impresión corporal como eco de una erótica de una ausencia. Ante el impacto inmediato de la pérdida, no hay representación, no hay una articulación simbólica de eso, se enloquece, la textura imaginaria se vuelve erógena como un volcán en erupción ante un agujero real. Para decirlo de otra manera, ante la incidencia de los muertos en la vida. Un simbólico está convocado, pero, en realidad se encuentra desacreditado, modificado, casi in-existente a causa de la pérdida. Un agujero real se abre, lo ausente se sitúa allí. El erizamiento como manifestación física de lo perdido se efectúa como textura imaginaria de esa ausencia. Impresión corporal de una ausencia.

El sentido, lo que tenía sentido en la vida ha caído. Hay huellas, pero la muerte de un ser amado se vive como un sinsentido total, la vida pierde sentido (el sentido se encuentra suspendido o derrumbado). Allí se aloja un lugar de recepción de eso que ocurre en aquél que es impactado por la pérdida. Lo imaginario pretende cubrir, envolver, se pliega, se eriza ante un agujero real. De esa manera, aparece un lugar de conexión con eso ausente, in-existente e invisible. A la vez, potenciación de los sentidos y de la sensibilidad por ese agujero que abre la pérdida de un ser amado. El despojo potencia los sentidos, fragiliza. La

---

<sup>12</sup> J. Allouch, *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*, op. cit., p. 383.

potenciación de los sentidos aumenta la fragilidad. La fragilidad no tiene buena prensa y, sin embargo, es la textura de la vida misma<sup>13</sup>. Ni el erizamiento como modo de expresión de lo indecible, ni las manifestaciones del dolor tienen necesidad de ser descifradas o explicadas. El erizamiento se presenta como un ritual espontáneo ante la ausencia de ritos de duelo eficaces. Lo cito:

Un agujero en lo real apela a “la totalidad del significante”, a las imágenes con que se destacan los fenómenos del duelo<sup>14</sup>.

Una experiencia erótica de la ausencia, “las imágenes con que se destacan los fenómenos del duelo”, que trasciende los límites del cuerpo físico, anatómico. Una conexión con algo más allá del sujeto, un traumatismo escapa a la comprensión. El erizamiento como resonancia entre ese nuevo cuerpo vibrátil producto de la erótica del duelo y el encuentro con el afuera, un lugar donde la ausencia puede ser reconocida y habitada.

## Un traumatismo

Jean Allouch testimonia que subjetivamente se volvió un cuerpo de vidrio. No se está acostumbrado a hablar de “subjetivación de una pérdida” con respecto a tales acontecimientos. ¿A qué se refiere con subjetivación de un acontecimiento? Una acción pasiva se pone en juego, la recibe del Otro; él no es el agente, es la manera en la que la noticia del fallecimiento de su hija se impone en su cuerpo, no hay elección. Ese instante al que se refiere, duró tres días, su cuerpo se volvió durante esos días, un cuerpo de vidrio.

El cuerpo de vidrio señala que ya no puede seguir siendo el mismo que era antes; hay, a partir de ese acontecimiento, la instalación de un cuerpo vibrátil, cuerpo fragilizado hecho de resonancias, vibraciones. El acontecimiento irrumpe de repente, desestabiliza lo dado mostrando en acto que su vida cambió. Podría situarse allí el comienzo de la erótica del duelo que se le impuso, el cuerpo de vidrio como un grito impreso en el cuerpo del enlutado ante lo que se acaba de romper. Un acontecimiento de esa naturaleza constituye un traumatismo en lo real. Jean Allouch avanza que nada ni nadie puede sustituir la pérdida de esos seres primordiales, si fueran reemplazables dejarían de inmediato de ocupar ese lugar.

---

<sup>13</sup> Leer el artículo de J. Allouch, “Fragilidades del análisis”, tr. José Assandri, Marie-Laurence Gleville y Marcelo Novas, Revista *Ñacate*, Montevideo, 2025: <https://www.revistanacate.com/articulos/fragilidades-del-analisis-2/>.

<sup>14</sup> J. Allouch, *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*, op. cit., p. 383.

Ese tipo de pérdida abre un agujero en un real. Jacques Lacan señala en la sesión del 13 de abril de 1976:

Lo real en cuestión tiene el valor de lo que se llama generalmente un traumatismo<sup>15</sup>.

El impacto en un real que aparece en ese momento ante la pérdida de un ser amado irremplazable, la experiencia de una pérdida radical como la del cuerpo de vidrio, es una experiencia espiritual a partir de una impresión corporal. Ese suceso real modifica la vida, a partir de allí ya no tiene el sentido que tenía, perdió sentido. La modificación ocurrió por el acontecimiento. Ese tipo de pérdida radical transforma. Una nueva noción de trauma se pone en juego cuando lo real en cuestión toma valor de traumatismo. Llamarla traumatismo, luego *troumatismo*, muestra el deslizamiento hacia una nueva escritura, escritura que aproxima la experiencia de un real con algo traumático. Esa experiencia le ocurre a Imre Kertész, la aparición de su escritura habrá extendido esa especie de noción de traumatismo poco ortodoxo y no psicopatológico a la literatura, allí donde sus muertos, esos seres irremplazables constituyen el riel, la historia de su vida:

La historia de mi vida es la historia de mis muertos, si quisiera hablar de mi vida, debería contar mis muertos<sup>16</sup>.

“Contar mis muertos” como manera de escribir su historia. Son pocos y determinantes los momentos en los que la vida es impactada de esa manera. En *La escena lacaniana y su círculo mágico, Unos locos se sublevan*, Jean Allouch, cita el libro de Clara Royer donde viene esa cita, frase que muestra que, al contar nuestros muertos: “un traumatismo puede ser adiestrado, de otro modo no vemos cómo sería posible un análisis<sup>17</sup>”.

No se borra el agujero que la pérdida abre con ese “contar mis muertos”; inventa un borde, dibuja un contorno, una línea. Kertész y Allouch coinciden en este punto, ambos cuentan sus muertos y luego, fueron llevados por sendas iluminaciones a adiestrar sus traumatismos.

---

<sup>15</sup> Jacques Lacan, *El seminario, Libro 23, El Sinthome 1975-1976*, tr. Nora A. González, Argentina, Paidós, 2006, p. 128.

<sup>16</sup> Clara Royer, *L'histoire de mes morts*, París, Actes Sud, 2017, p. 1. Cita de Imre Kertész.

<sup>17</sup> J. Allouch, *La escena lacaniana y su círculo mágico, Unos locos se sublevan*, tr. Silvio Mattoni, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2020, p. 42-45.

Para Imre Kertész, pasaron años hasta que pudo acceder a dedicarse a escribir eso. Lo pudo hacer cuando se le apareció una visión repentina que describió en su novela *Fiasco*:

Estaba en el pasillo desierto de un edificio de oficinas, cuando oí resonar unos pasos en un corredor perpendicular. Una excitación extraña se apoderó de mí porque los pasos se acercaban, y aunque pertenecían a una sola persona a la que no veía, de repente me dio la impresión de oír andar a centenares de miles de individuos. Era como si se aproximara una columna de personas con pasos retumbantes, y entonces comprendí la fuerza de atracción de aquel desfile, de aquellos pasos. Allí, en el pasillo, entendí en un solo instante el éxtasis del abandono de sí mismo, el placer embriagador de perderse en la masa, lo que Nietzsche denominó —en otro contexto desde luego, pero de forma claramente pertinente— una experiencia dionisiaca. Una fuerza casi física me impulsaba y me atraía hacia las filas, sentía que me tenía que arrimar a la pared, y apretarme contra ella, para no ceder al magnetismo tentador.

Describe ese momento tal como lo vivió, como una visión en la que se hallaba fuera de sí-mismo. Juan Gelman también habla de la experiencia de salirse de sí-mismo, se trata de no ser más sí-mismo cuando se escribe. Kertész las llamó “manifestaciones poéticas”, un género fuera de los géneros que entraría en el régimen de las iluminaciones propuesto por Jean Allouch. Aproximarse a aquello que no admite aproximación, el núcleo traumático visto como un agujero creativo, resistente y vital, que parte de una experiencia traumática y la modifica bordeándola, delimitándola. Acontecimientos que agujerean la vida de cualquiera. Agujeros que constituyen momentos preciosos, ínfimos, íntimos, creativos, críticos, resistentes y vitales; que luchan contra el horror, el miedo, el terror, la angustia, la vergüenza y la tristeza.

El hecho de manifestarse lo hizo salir paso a paso de ese lugar traumático, decide pasar por allí, hasta liquidar su pasado. Manifestarse hace posible recorrer el camino inverso y de esa manera, enlazar con otros. Un efecto traumático muy común de la sociedad contemporánea, una advertencia a la que prestar atención, porque de no prestarle el debido cuidado es posible que se vuelva en una violencia contra sí-mismo, que trata desesperadamente de acabar con eso. Para liberarse de ese efecto, Kertész y Allouch recurren a manifestarlo tal como ocurre, como se experimenta en su forma actual. Con la exploración del trauma, con

el adiestramiento, aparece algo que impacta; surge una dimensión del trauma, sus efectos son experimentados en forma de furia, vergüenza, terror y angustia.

Para Kertész, es así como, manifestándose, su escritura deviene una actividad vital: “la desilusión guarda fuerza e iluminación”, escribe. La liberación le llegará al sumergirse en esa oscuridad, indica su traductor al español, Adan Kovacsis. Lector y traductor de Freud, se preguntó cómo salir de la esclavitud a la que somete un traumatismo. Sus ensayos son, podría decirse, un conjunto de “aproximaciones” a ese tema.

Según Allouch, Kertész distingue dos situaciones muy diferentes con respecto al traumatismo. Una primera que se presenta como compulsión de repetición idéntica a la experiencia traumática y que, al no ser tomada en cuenta, al querer simplemente “olvidar”, hacer como si eso realmente pudiera hacerse, conduce a la muerte o al suicidio. Otra situación, como la que acabo de describir con Kertész y Gelman, donde “se inventa y se crea el traumatismo”, aparece como un texto literario o como arte, performance, puesta en escena. Escribir se vuelve una actividad vital. Una forma de volver a pasar por la herida, pero de otra manera. Su escritura cuenta sus muertos, los muertos en los campos. Cito a Allouch con Kertész:

Dos rasgos caracterizan la relación de Kertész con los campos: 1) No son vistos como una excepción sino como el orden natural del mundo; 2) y ya no son pensados con la ayuda del binomio verdugo víctima<sup>18</sup>.

Cuando Sigmund Freud hace referencia al trauma, principalmente se refiere a situaciones de guerra, y también es muy común su alusión a los accidentes ferroviarios. En *Erótica del duelo*, Allouch relata el accidente que le ocurrió a su hija. La interpretación dada allí consiste en evocar, primero, el hecho de que su hija golpeó la cabeza contra el parabrisas de un carro y que, si él hubiera sido ese parabrisas allí con su cuerpo, ella no estaría muerta. Poco después considera la “laca” [*laque*] que aparece en uno de sus sueños como un significante que él liga a la fragilidad de tener un cuerpo de vidrio. En la primera analítica del sexo, las imágenes del sueño son tomadas como “rebus”, lo que siempre conlleva la necesidad de un desciframiento.

---

<sup>18</sup> J. Allouch, *La escena lacaniana y su círculo mágico*, op. cit., p. 43.

Sin embargo, en el párrafo siguiente afirma que “no se trata sólo de determinaciones simbólicas, significantes<sup>19</sup>”. Habla de una impresión corporal, de una sensación extraña y desagradable, es decir, de una imagen, que, con Lacan, puede ser situada en el cuerpo como lugar del Otro cuando un real de la pérdida adviene con valor de traumatismo. Esa impresión se desliza por el cuerpo como un efecto, una sacudida, una vibración, una fragilidad, que no pasa forzosamente por las palabras; pero, sin embargo, sí es capaz de afectar una letra o reenviar a un significante que insistirá de una manera particular, traumática. Cualquier cosa puede referir a ese núcleo traumático.

Las palabras, en el acontecimiento que vivió Allouch, vienen mucho después, aunque no son suficientes, no alcanzan a eliminar el enigma y el suspenso creado por esa impresión corporal. Esa impresión no resulta visible como una cicatriz; sin embargo, es sentida profundamente. En ese sentido, si se retoma lo que señala Freud, es un trauma. Lo cito:

Los traumas son vivencias en el cuerpo propio o bien percepciones sensoriales, las más de las veces de lo visto y oído, vale decir, vivencias o impresiones<sup>20</sup>.

Los traumas son vivencias o impresiones de la cotidianidad. Al exponer la fragilidad que se instaló en él, Allouch subraya que cualquier cosa en ese momento era susceptible de quebrarlo, de quebrarlo en pedazos. Se trata de una visión que tuvo de lo que le ocurrió realmente, y el hecho de preguntarse por esa imagen indica por sí solo que la noticia lo había quebrado en pedazos. Hizo la experiencia de un cuerpo vacío y frágil, que sigue mostrándose opaco a pesar de su transparencia, misterioso porque no contiene nada, enigmático por el carácter inexplicable de la situación.

Ese cuerpo de vidrio viene a codificar la transformación que le ocurrió en su cuerpo con la noticia del fallecimiento de su hija. El cuerpo de vidrio como un lugar a la vez físico y espiritual, un punto de partida que muestra un agujero, un *troumatismo*, algo que adiestrar.

Con esta lectura del traumatismo, me interesa mostrar que existen lugares del cuerpo —no anatómicos, sino sensibles, vibrátiles y frágiles— donde ciertos acontecimientos se manifiestan de repente. Se trata de situaciones, escenas y escenarios que rasgan la realidad en la que se habita, la vuelven otra. Eso que ocurre viene de un lugar sin palabras, sin

---

<sup>19</sup> J. Allouch, *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*, op. cit., p. 330.

<sup>20</sup> Sigmund Freud, *Moisés y la religión monoteísta*, tr. José L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 72.

explicación. El lenguaje, si se accede a hablar de eso, viene después, como tentativa, como límite, como tejido, como tanteo a ciegas alrededor de un núcleo traumático imposible de agarrar, captar o apresar. La fragilización experimentada en ese cuerpo, toma nota de algo que vibra sin palabras, se transforma en un lugar, un agujero en un real.

Al habitar ese lugar se revela algo insólito, insensato, algo que no pertenece enteramente al lenguaje. El lenguaje acoge ciertos topos que no le pertenecen. En ese sentido, la impresión corporal funciona como un lugar donde el lenguaje no ha llegado todavía, pero donde algo viene a encarnarse y ocupar ese lugar.

Se trata de mostrar ese lugar sin llenarlo ni borrarlo, más bien, sostener el suspenso donde habita. Son vibraciones y resonancias que pasan por el cuerpo de manera transitoria. Una vibración que habita el cuerpo muestra algo antes de que ese algo pueda ser pensado o dicho. El cuerpo vibrátil es considerado aquí como un campo vibrante, resonante y poroso. Para decirlo con Jean Allouch y su experiencia del cuerpo de vidrio, la erótica del duelo abre un espacio donde el dolor hace aparecer la fragilidad de la vida.

Fragilidad vital, de la que toma nota en el año 2014, con el texto “Fragilidades del análisis”. Este ejercicio de lectura-escritura me lleva a concluir que únicamente el estatuto de ejercicio espiritual es capaz de ofrecer al análisis, la delicadeza y la fragilidad que la experiencia analítica necesita para ser practicada<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> J. Allouch, “Fragilidades del análisis”, *op. cit.*