

UC Berkeley

Lucero

Title

Deseo y mediación: Un estudio psicoanalítico de Me llamo Rigoberta Menchú y Ecue-Yamba-O

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/27b9x0s3>

Journal

Lucero, 3(1)

ISSN

1098-2892

Author

Larkosh, Christopher

Publication Date

1992

Copyright Information

Copyright 1992 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

Deseo y mediación: Un estudio psicoanalítico de *Me llamo Rigoberta Menchú y Ecue-Yamba-O*

Christopher Larkosh, University of California at Berkeley

Primeros pasos hacia el nuevo sujeto

En muchas obras de la literatura latinoamericana del siglo XX, el autor se encuentra en crisis frente a un proyecto tradicional de "literatura nacional" ya problematizado. A la vez, está relacionado con una crisis más grave y profunda, la de identidad personal respecto a fuerzas institucionales ya establecidas en su país. A veces esta crisis surge de una división entre una infancia americana y una educación europea, la que dirige al autor a un conocimiento amplio de las corrientes intelectuales occidentales, provocando una ansiedad de influencia por fuerzas "externas." Una de las influencias más importantes es el psicoanálisis, que ha dejado huellas legibles en obras de casi todas las literaturas escritas del siglo XX. Es interesante que estas huellas estén presentes aun en obras que pretenden apartarse de la tradición europea y de sus términos de significación. Un ejemplo se encuentra en la primera novela de Carpentier, *Ecue-Yamba-O*, donde el sistema freudiano sirve como un medio de interpretar una faceta de la realidad cubana, una lotería llamada la Charada:

Muchos [presos] desconocían la Internacional e ignoraban hasta el significado del término "materialismo histórico," pero como los expertos habían declarado que pretendían imponer el régimen soviético, padecían los rigores de una cárcel-lotería preventiva que podía traducirse, sin vaticinio posible, en cuestión de horas, de

días, de meses o de olvido completo. [...] Las palabras de sus compañeros revelaban a Menegildo los hábitos y misterios de la ciudad. [...] Gato en boca, marinero en oreja, cachimba en mano, el brujo amarillo y mostachudo había seducido también a Menegildo, ...[...] Además, los inventores de la Charada sólo habían necesitado 36 figuras para resumir las actividades y los anhelos esenciales del hombre. Y Radamés, que ahora jugaba a "Antón Perulero" con los machos de verdad, estaba simbólicamente representado en ese desfile de símbolos freudianos, luciendo una florida cola de pavo real. (Carpentier 138-9)

En primer lugar, la Charada aparece como respuesta a la amenaza ideológica extranjera: el marxismo-leninismo. Los "expertos" han formulado este opio sustitutivo para mantener su control, pero éste que suplanta el de la lucha revolucionaria también tiene raíces dudosas; asume la forma de un peligro amarillo, un chino bigotudo que intenta seducir al joven cubano. Este sistema de interpretación pretende decírselo todo a él, y ahí se encuentra su fuerza seductiva; el proceso que recibe este tratamiento interpretativo es el desarrollo del niño en "macho de verdad." Radamés reemerge en forma animal, una imagen doble que subraya su narcisismo. El sistema extranjero también es doble; aquí Freud aparece de viejo chino

seductor, imponiendo sobre la realidad un modo de interpretarla, pero al aceptar este sistema interpretativo, Menegildo pierde su inocencia y la fuerza de luchar.

Esta cita de Carpentier provee un buen punto de partida para este artículo, que trazará esta línea de ansiedad frente al contacto posible entre Freud y el sujeto emergente en la literatura latinoamericana. En textos que siguen —especialmente en el otro texto de este estudio, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* de Elizabeth Burgos— esta ansiedad continúa, aunque se manifiesta de modos distintos. El rol del mediador que los dos autores asumen permite una comparación con el del psicoanalista; en *La interpretación de los sueños*, Freud propone la existencia de un contenido latente en los sueños, una zona interna que él compara a un texto bilingüe, una escritura pictográfica, y un rompecabezas.¹ La exploración del espacio interior tiene como necesidad primaria la presencia de un mediador que guíe, interprete, traduzca. Esta tendencia se ve también en los dos textos de este estudio.

En su Prólogo, Elizabeth Burgos reconoce que el rol de mediador ya se ha problematizado también:

...al principio me mostré reticente, por saber hasta que punto la calidad de la relación entre entrevistador y entrevistado es una condición previa en esta clase de trabajo: la implicación psicológica es muy intensa y la aparición del recuerdo actualiza afectos y zonas de la memoria que se creían olvidadas para siempre, pudiendo provocar situaciones ansiosas o de stress.
(12)

Ella reconoce la interpretación psicoanalítica de esta relación, tratando en su rol de mediadora, y psicóloga, de fomentar un ambiente de transferencia positiva hacia ella. Ya ha establecido una dimensión de esta

actividad que repite el trabajo psicoanalítico.² Esta relación se demuestra susceptible a la contratransferencia, no obstante, a causa de la serie de roles que esta relación asume: los papeles ya vistos en Carpentier—los del maestro nativo y alumno euroamericano— reemergen, implicando una nueva lectura de esta ansiedad, ahora por parte del mediador que se busca en el relato para resolver sus propios conflictos infantiles.

Entre la dimensión legible y no legible del discurso, la frontera entre lengua y silencio se marca por los límites de alcance deslindados por los medios de interpretación; dentro del sistema freudiano se puede expandir el campo de lo legible; este espacio interior puede volverse parte de lo legible por medio del proyecto psicoanalítico. Ante este proyecto de la exploración y la apropiación del espacio interior por el intelectual europeo, hay que analizar la tradición de fantasías de control que podrían informar estos proyectos narrativos. La voz del narrador y del analista también tienen sus secretos que provocan una cierta lectura de figuras claves como madres, padres, y niños, todos participando en otro mito llamado la nación. Con esta descripción esquelética de la familia, no obstante, no quiero limitarme a una lectura heterosexualizante de estos deseos debajo de esta escritura, sino leer más allá de este punto de partida familiar para analizar la dimensión erotizada del doble, legible en la relación entre el narrador (¿autor?) y el protagonista/sujeto emergente.

“Cosas malas”: senderos sensuales en *Ecue-Yamba-O*

En la primera novela de Carpentier la construcción de espacios se podría describir como un intento frustrado de ordenar espacios informes. En el prólogo, él trata de colocar esta novela dentro de su obra literaria como intento mal logrado e inmaduro:

...veía *Ecue-Yamba-O* como cosa novata, pintoresca, sin profun-

didad —escalas y arpegios de estudiante. Mucho había conocido a Menegildo Cué, ciertamente, compañero mío de juegos infantiles.... (Carpentier 8)

Estos juegos infantiles se presentan como un experimento, y la relación con su compañero es una que no está conforme con su vida de autor maduro. Su narración sexualiza a este compañero infantil a una edad temprana: “a los ocho años, cuando su sexo comenzaba a definirse bajo la forma de inofensivas erecciones” (Carpentier 33).

En este ambiente tropical, la sensualidad rodea al narrador; la luz del día lo baña en “catorce horas de orgasmo luminoso.” Pues, el narrador trata de escribir dentro de un espacio de gozo que no se rinde a tal proyecto de escritura ordenada al estilo europeo. Otros registros se señalan fuera del alcance narrativo:

....*Interferencia...una “telegrafía africana,”* (Carpentier 95) *una red alternativa a la institucio-nalizada: “era cierto que Menegildo no sabía leer, ignorando hasta el arte de firmar con una cruz. Pero en cambio era ya doctor en gestos y cadencias. El sentido del ritmo latía con su sangre”* (Carpentier 35)

Este registro rítmico se empieza a formar como el objeto deseado de la narración; convergir con este ritmo significa alcanzar un contacto con elementos de su cultura que siguen siendo esquivos. El deseo del narrador es doble, a la vez ser y estar con este Otro rítmico y, además, distante.

El movimiento de este sujeto doble que emerge se acompaña de un enlazamiento continuo con los términos de registros secretos y su criminalización ante el poder institucionalizado. El ritmo y la sensualidad se someten a las jerarquías y las categorías de la autoridad; este movimiento se origina en el Central, donde “una formidable batería de tambores redobla bajo tierra. Los hombres, asexuados, casi mecánicos, trepan

por las escalas...”(Carpentier 19). El registro rítmico se apropia por los medios tecnológicos, y los cuerpos de los hombres, separados del nivel que “redobla,” que crea dobles constantemente, están al punto de convertirse en meras partes sometidas a esta máquina.³ Este movimiento continúa en el tren que lleva a Menegildo a la ciudad:

“Huye alacrán, que te pica el gallo...” Tal cantaban las viejas ruedas del vagón en el cerebro de Menegildo. Le era imposible deshacerse de ese ritmo, al tanto que la sensación de rodar le producía un placer insospechado. (Carpentier 128)

Las imágenes del opresor y oprimido reciben dobles animales en el sonido del ritmo que permite al mecanismo de poder picar a Menegildo; el sonido de su submisión que lo penetra, no obstante, no produce horror sino “un placer insospechado.” En este caso es el narrador que entra en el espacio interior de Menegildo, leyendo sus pensamientos y emociones, y como doble omnisciente, resulta imposible precisar si el placer siniestro del encuentro con el poder es del personaje o del narrador mismo.

Al llegar a la ciudad, la representación de este encuentro se expresa en términos más extremos, vistos sobre todo en las imágenes de la cárcel:⁴

Toda noción de redondez debe abandonarse cuando suena el cerrojo de una prisión. El firmamento circular del marino, ya mordido por los dientes de la ciudad, se va desmenuzando en parcelas de luz dentro del edificio penitenciario, proyectándose en rectángulos cada vez más estrechos. (Carpentier 132)

El cuerpo pasa por una serie de compartimientos que lo limitan cada vez más; la

vida del ciudadano, irónicamente, también se describe en términos de limitación rectangular: “sus votos, sus obediencias, sus futuros ataúdes” (Carpentier 133). Estas cajas extienden la vigilancia de la prisión a la vida cotidiana; detrás de esta estrategia es el intento de definir y controlar el gozo sensual. En la prisión este deseo institucional se expresa por la división de presos en espacios distintos, creando así una jerarquía delictiva o patológica:

Los novatos, que apenas se iniciaban en la dialéctica de jaulas y cerrojos, eran considerados con profundo desprecio por los temporadistas impenitentes de la prisión: chulos viejos, parricidas, condenados de verdad, virtuosos de la puñalada, que gozaban de verdadero prestigio entre sus discípulos y guardianes. [...] Pero el desdén de estos fuertes por los delincuentes menudos era mayor aún en lo que se refería a los presos políticos. [...] Se les había asignado un lugar de reunión junto a la galera de los invertidos cuya reja, siempre cerrada por temor a complicaciones, era vigilada por un guardián especial (Carpentier 137-8)

Aquí la educación que el novato recibe no es sólo mental, sino que conlleva una dimensión corporal, ya que la iniciación consiste en poder identificar las marcas del delito violento, ideológico o sexual. Es interesante que el grupo de homosexuales merezca una vigilancia “especial”: el temor homofóbico frente a la posible contaminación sigue siendo una preocupación central en la mente del narrador después de la salida de la prisión: “los socios eran muy machos; no había pederasta entre ellos” (Carpentier 145). El deseo narrativo de fusionarse con su protagonista se frustra por la compulsión de asegurarse que es “macho de verdad.” La

ironía de esta frase es que el narrador no se da cuenta de que no existen “machos de verdad,” que la penetración no se limita a los homosexuales y las mujeres, sino que dentro del esquema institucional esta penetración ya afecta a todos, incluso al narrador, quien necesita subrayar la alteridad de esta categoría para proteger su autoridad narrativa. El narrador ayuda a establecer estas cajas de separación por medio del estereotipo: Menegildo se transforma, no por la violencia ni por la opresión institucional, sino por “unas pocas semanas de obligada promiscuidad con hombres de otras costumbres y otros hábitos” (Carpentier 144).

Esta homofobia llega a ser una marca de la resistencia del hombre en su intento de llegar a la autonomía siempre fugaz. Durante la fiesta de la Nochebuena este impulso recibe su puesta en escena:

La música se exaltaba. Menegildo entró en el círculo. Los dos bailarines se miraron como bestias que van a reñir. Comenzaron a dar vueltas, balanceando los hombros y los brazos con movimiento desigual. Se perseguían, se esquivaban, trocaban los sexos alternativamente, reproduciendo un ritual de fuga de la hembra ante el macho en celo.

— Castiga! Quémalo!

Y la persecución circular cobró más sentido aún. Cada cual trataba de no quedar de espaldas frente al otro, evitando el ser hembra si era alcanzado con un paso rápido que simbolizaba la más anormal de las violaciones. (Carpentier 194)

La ansiedad de ser violado marca el punto en que el narrador tiene que mantener su distancia frente al otro; no obstante, el proyecto narrativo elimina esta amenaza posible mediante la muerte violenta de

Menegildo. Este baile puede simbolizar la relación que se desarrolla entre el narrador y el objeto de su deseo latente; los papeles en este círculo vicioso se revelan como invertibles, y la jerarquía de control que existe entre ellos no parece tan estable como el narrador pensaba. Al final es Menegildo quien recibe el castigo de su compañero; el narrador destruye a su doble imaginario ante el horror del contacto real.

Me llamó Elizabeth Burgos: grabación e instrumentalidad

En el libro *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, París sigue siendo el punto de encuentro entre el sujeto emergente y su mediador. Esta vez, otra presencia aparece en primer plano: la grabadora, que posibilita la reproducción tecnológica de la oralidad y el doblaje. Esta voz original del sujeto ahora se puede escuchar sin la presencia del cuerpo, aun entrar en un archivo de cintas, otro registro oficial. Si la voz ya puede ocupar un registro fijo sin la escritura, ¿por qué es necesario hacer un libro, es decir, doblar la voz?

En esta colaboración entre Rigoberta Menchú y Elizabeth Burgos hay varios roles repartidos por Burgos para que el texto sea conforme a sus intenciones; no sólo que sea "más asequible a la lectura" (18), sino que hable nuestras lenguas críticas también. Es ella quien conecta el texto oral a una serie de lecturas europeas posibles, de mitos anteriores, mediante el uso de la metáfora.⁵ Al identificar estas lecturas contextuales prefiguradas en el Prólogo, surgen las preguntas: ¿Cuáles son los deseos inherentes en cada acto de mediación, sea la traducción⁶ o la interpretación?, y ¿es posible, después de seguir las líneas de correspondencia señaladas en la mediación, articular la falta inherente que provoca el alzamiento de estos "hilos conductores"?

Una de las imágenes quizá más problemáticas que emerge en el Prólogo es la de Rigoberta en la cocina; el maíz y su significado cultural secreto combinan para construir una relación fascinada y erotizada

con el trabajo corporal que suele deberse a sus orígenes :

Por la mañana, un reflejo milenario impulsaba a Rigoberta a preparar la masa y cocer las tortillas para el desayuno, y lo mismo al mediodía y a la noche. Verla trabajar me producía un placer inmenso. Como por milagro, en unos segundos salían de sus manos tortillas tan delgadas como una tela y perfectamente redondas.... (Burgos 13)

El impulso viene del más allá; el rol de Rigoberta Menchú como sirvienta se ajusta dentro de este esquema según una serie de creencias secretas a las cuales la mediadora no tiene acceso. Rigoberta tiene que contestar la llamada de una voz de autoridad milenaria, pero en París es Burgos la que come estos círculos perfectos de Rigoberta; su hambre, no obstante, no busca la satisfacción en la masa en sí, sino el placer en el ingrediente secreto prometido, en el sentido de que el lector puede prometerse cosas mediante la lectura que no están necesariamente en el texto, en este caso, una conexión implícita con la esencia de la vida indígena. Este lazo que Elizabeth identifica entre el trabajo y el valor da al trabajo no un valor material, como tendría dentro de un esquema rígidamente marxista, sino uno que parece operar más según las imágenes del realismo mágico latinoamericano. Este análisis del consumidor sobre el trabajo de otro es problemático, porque pretende dar una razón mítica a la actuación de Rigoberta dentro del escenario construido como sirvienta a través de una división del trabajo doméstico ya convencional en la literatura: la india que cumple el deber, y la latinoamericana moderna y letrada que la mira y produce una versión escrita del trabajo corporal.

Tal vez la relación más extrema que Burgos sobrepone sobre esta alianza sea la de esencia/instrumento. Ella afirma:

Resolví, pues, suprimir todas mis preguntas. Situarme en el lugar que me correspondía: primero escuchando y dejando hablar a Rigoberta, y luego convirtiéndome en una especie de doble suyo, en el instrumento que operaría el paso de lo oral a lo escrito. (Burgos 17-18)

Esta supresión del yo ante la tarea de la mediadora ilustra la ansiedad con la cual Burgos opera para conformarse al nuevo proyecto de representación;⁷ en este rol ella se resigna a un lugar fijo y estable que determina su maquinabilidad, una imagen siniestra e intermediaria que niega y afirma a la vez la posibilidad de una interferencia posible. De un modo parecido, Burgos concibe la lengua del opresor en la boca de Rigoberta como una arma que lucha contra él; esta lengua instrumental, no obstante, subraya su complicidad con un lenguaje original que debe pasar sin dejar huellas significativas en el texto final. Rigoberta es su propia traductora ante la grabadora, ya alejada del sistema de lenguaje y cultura llamado "nuestros secretos," ella impone su propia mediación; pero Burgos ocupa un espacio conscientemente limitado entre la mujer y la máquina; con todo, ella es instrumental.

Rigoberta Menchú, o la identidad cultural sublime

El texto mediado de Rigoberta Menchú tiene muchos temas teóricos que se podría discutir en relación con el discurso ya elaborado por Freud y presentes en los otros textos de este estudio. Aquí, no obstante, el sujeto emergente es real, y la base de su discurso, es decir, su cultura, siempre había existido en un espacio separado pero no reconocido. El problema que surge en esta narración es la necesidad de medir lo revelado, expresado en "la lengua del opresor," para que el lector entienda, y lo guardado, y que no se expresa en palabras, sino en silencios apuntados; estos espacios

sublimados se señalan continuamente en el texto. El espacio interior de Rigoberta no permite la entrada libre, sino que mantiene el control sobre el acceso a su cultura. Estos espacios de silencio crean un texto conscientemente incompleto que no se deja leer ni comprender de un modo absoluto. Aquí la maestría no se permite; no hay lugar para expertos europeos. Rigoberta se define en este contexto cultural por lo que le falta:

Yo empecé a analizar mi niñez y llegaba a una conclusión: que yo no tuve niñez, no tuve escuela, no tuve suficiente comida para crecer, no tuve nada. [...] Yo puedo decir, no tuve un colegio para mi formación política, sino que mi misma experiencia traté de convertirla en una situación general de todo el pueblo. (Burgos 144)

Ella es su propia analista, mediando la expresión de estas faltas; según las categorías biográficas tradicionales, no hay nada que decir. Son estos espacios de su vida supuestamente vacíos, sin embargo, que le permiten tener una identidad cultural separada. Términos como niñez o escuela no tienen el mismo significado; su niñez no tiene los rasgos de juego sino de responsabilidad, y la escuela no desempeña el papel de enseñar la cultura porque según su padre, "en las escuelas nos quitan nuestras costumbres" (Burgos 195).

En su análisis de la lengua y su poder, Rigoberta no se limita a una discusión de las lenguas, sino también de los medios que las transmiten o cortan. Ella no rechaza estos medios, sino que acepta una medida de apropiación; en su relato la metáfora tecnológica se extiende hasta su propio espacio interno: "Para mí aprender el castellano significaba que tenía que oír y memorizarlo, como cassette" (Burgos 188). Compara su memoria a una cinta grabada utilizando la palabra cassette, una que en el espacio cultural de Burgos, puede referirse a

una pequeña caja que guarda cosas secretas. Esta caja se puede insertar en una caja más grande— ¿París, la caja de resonancia; Burgos, la grabadora?—y se toca, pero el problema resulta de que esta grabadora no sabe descifrar toda la información grabada en la cinta, ya que hay registros de sonido que el mecanismo parisino no capta. Esta zona paralela pero intocable de la cinta es donde los secretos se registran.

En este contexto cultural, los secretos que forman la dimensión esencial y sublimada de la cultura se deslindan por el contacto con los españoles: “se dice que los españoles violaron a los mejores hijos de los antepasados, a las gentes más humildes y en honor a esas gentes más humildes nosotros tenemos que seguir guardando nuestros secretos” (Burgos 34). Este trauma original violento informa y resuena en toda la narración.

Esta identidad secreta conserva su propio vocabulario de signos pictográficos: “Elaboramos nuestra seña. Nuestra seña era, todo lo que utilizábamos; era todas las cosas de la naturaleza” (Burgos 151). En este caso, en contraste con el modelo freudiano, esta seña no entrega su significado al observador externo, este proyecto pictográfico no es descifrable, ya que sus signos resisten toda interpretación. No es que sea por parte del sistema interno; es la incapacidad externa que interrumpe el intento. Entonces, aunque el sujeto describa su cultura, no delata lo fundamental, así manteniendo a otro nivel más profundo una separación total entre espacios culturales:

Claro, aquí, en toda mi narración yo creo que doy una imagen de [mi pueblo]. Pero, sin embargo, todavía sigo ocultando mi identidad como indígena. Sigo ocultando lo que yo considero que nadie sabe, ni siquiera un antropólogo, ni un intelectual, por más que tenga muchos libros, no saben

distinguir todos nuestros secretos.
(Burgos 271)

El saber de la tradición intelectual europea no tiene los medios de penetrar en este espacio interior; el texto no le ofrece al lector la posibilidad de comprender, ya que el verdadero discurso se graba por dentro, en otro registro inviolable. Esta resistencia, una autodefensa contra el genocidio, se ejerce ante un sistema exterior del cual el mediador forma una parte. Con el contacto, este poder impone una jerarquía que institucionaliza su superioridad, y que suprime, y al último paso extermina, su doble inferior.

¿Ultimo paso?

La tarea del mediador se desarrolla como una que trata de registrar el dolor del oprimido en la literatura, estas marcas corporales y textuales deslindando las fronteras de una comunidad hipotética. De esta relación, no obstante, el problema surge: si el mediador no puede romper con el poder institucionalizado completamente para servir el discurso del nuevo sujeto, pero no puede comprender los sistemas de significación al nivel necesario para hacer de ellos la base de una nueva comunidad del saber, la idea de un espacio intermedio se encuentra en crisis. Al mismo tiempo que el papel del mediador parece imposible, la presencia de un dolor que continuamente llama al narrador para responder es lo que hace su papel, aunque sea problematizado, aun más necesario. Esto abre una nueva dimensión crítica en la perspectiva mediadora, una que indaga más en los límites de sus propios puntos de partida discursivos, mientras que el mediador ya se ha vuelto sujeto de otro.

Este artículo ha tratado de identificar los deseos que forman el motivo predominante en la mediación y de presentar una serie de imágenes comunes que emergen al intentar explorar el mundo interno del otro. El

deseo que a veces supercede todo sentimiento de compromiso político en el narrador no es simplemente una nueva concepción de la identidad, sino el de reunirse con la imagen del oprimido como amante o madre fantasmáticos. Si no se manifiesta de manera patente, puede informar proyectos intelectuales como la antropología, el psicoanálisis, la literatura hasta la crítica literaria. Los roles jerárquicos que estas disciplinas permiten una lectura de una serie de fantasías en las cuales el narrador se imagina guardando o cediendo el control. La pregunta que no se borra de esta discusión es: ¿cuánto en la versión narrativa que resulta de exploración es del sujeto, o de meros simulacros de la imaginación narrativa que se releen, continuamente, frente a un sujeto al mejor resistente y esquivo?

Notas

¹ “Los pensamientos y el contenido de los sueños se nos presentan como dos versiones de la misma materia en dos lenguas distintas. O, más bien, el contenido de los sueños parece una transcripción de los pensamientos soñados en otro modo de expresión, cuyos signos y leyes sintácticas debemos descubrir por medio de una comparación del original y la traducción. Los pensamientos del sueño son inmediatamente comprensibles, con tal que hayamos aprendido los signos. El contenido del sueño, no obstante, se expresa como si fuera una escritura pictográfica...” Freud, *Die Traumdeutung*, 187. (La traducción es mía.)

² Véase Zizek, *The Sublime Object of Ideology* donde se identifica el precio pagado por el sujeto para que “la conciencia nazca” mediante el psicoanálisis: access to knowledge is then paid with the loss of enjoyment— enjoyment, in its stupidity, is possible only on the basis of certain non-knowledge, ignorance. No wonder, then that the reaction of the analysand to the analyst is often paranoid: by driving him towards

knowledge about his desire, the analyst wants effectively to steal from him his most intimate treasure, the kernel of his enjoyment.” Esta relación lacaniana, no obstante, presupone que no hay contratransferencia, ya que en este caso el saber de Rigoberta invierte esta relación, provocando en Burgos un proceso mental parecido al saber sobre el deseo elaborado por Zizek (68-9).

³ Esta imagen tiene una resonancia clave con la en el cuento de Hoffmann, *El hombre de arena*, que se vuelve la base para el análisis de Freud entitulado “Das Unheimliche,” donde elabora la teoría del doble mecánico, el maniquí. La idea principal que quiero destacar aquí es como esta relación con el doble en Carpentier se problematiza a causa de sentir el impulso de acercarse y retirarse a la vez de esta imagen, ya que incorpora los elementos más familiares y los interpela con otros extraños, nunca oídos ni escritos....

⁴ En el Prólogo Carpentier menciona la relación que las escenas de la cárcel tienen con su propia vida: “Los cuadros de la prisión son los que contemplaba yo en los días mismos en que escribí el primer estado de la novela—poco modificado, aunque bastante ampliado, en la versión de 1933...” (10). Aquí el personaje de Menegildo subsituye a Carpentier en la cárcel, mientras que él ocupa un nuevo espacio, París, ya alejado de esta fuerza opresiva, pero las huellas de esta experiencia todavía marcan esta escritura. La pregunta surge si esta obra es también un intento de procesar el cargo emocional dejado por los traumas inscriptos en la memoria del narrador, por medio de un doble que reaccúa las escenas ansiógenas, permitiéndole al narrador la distancia necesaria.

⁵ Julio Ramos subraya las transformaciones posibles cuando la metáfora toca una relación como la “del escritor ante la ley” (*Desencuentros* 9); con el texto oral y mediado de Rigoberta, no obstante, esta *mata* forización revela su corrosividad por estas metamorfosis constantes. En esta cita se puede leer a Kafka (“Ante la ley,” de *El proceso*, “La metamorfosis”) o a Derrida (“La Pharmacie de Platon” de *Diseminación*).

⁶ Véase Benjamin, "La tarea del traductor," sobre la diferencia de intención que existe entre la del poeta y del traductor: "la del poeta es ingenua, primera, gráfica, la del traductor derivativa, final, llena de ideas." (La traducción es mía; en este espacio la erupción del yo es inescapable.) Esta descripción plantea la suplementariedad de tal proyecto que llega tarde, intenta negociar una clausura e intercala nuevos cargos de resonancia con otros discursos. Benjamin, W., "Die Aufgabe des Übersetzers," Suhrkamp Frankfurt 1977.

⁷ Esta supresión voluntaria del yo encuentra un ejemplo en Zizek en su comentario sobre el fragmento 233 de Pascal donde deslinda, en tono irónico, un proceso de conversión ideológica: "Pascal's final answer is: leave rational argumentation and submit yourself simply to ideological ritual, stupefy yourself by repeating the meaningless gestures...." Extiende el discurso al intelectual burgués francés: "He should take lessons from those who were once as impotent as he is now but are ready to risk all for the revolutionary Cause.." (39) Esta mecanización voluntaria del intelectual que Pascal describe y Zizek traduce en las imágenes de nuestra época (los escritos de Kafka, los procesos de Stalin)

llega a dar una perspectiva para concebir los deseos de Burgos ante el proyecto mediador: el de ser una grabadora, cuando en realidad es su dedo que espera constantemente sobre el interruptor de esta máquina, con el poder de cortar el flujo.

Obras citadas

- Benjamin, Walter. "Die Aufgabe des Übersetzers." *Illuminationen*. Frankfurt: Suhrkamp (1977): 50-62.
- Burgos, Elizabeth. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. México: Siglo XXI, 1991.
- Carpentier, Alejo. *Ecue-Yamba-O*. Barcelona: Bruguera, 1985.
- Freud, Sigmund. *Die Traumdeutung*. Frankfurt: Fischer, 1975.
- Freud, Sigmund. *Jenseits des Lustprinzips*. Frankfurt: Fischer, 1975.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la Modernidad*. Fondo de Cultura Económica: México D.F. (1989): 7-16
- Zizek, S. *The Sublime Object of Ideology*. New York: Verso, 1989.