



La verdad como secreto: una carta robada

Por ANA SANTILLÁN

La verdad se esconde.
Rodolfo Walsh

Presentación

El título de este texto alude claramente a aquella ficción que escribió Poe en 1841, “La carta robada”, y a la que Lacan le dedicó un seminario: “El seminario sobre la carta robada”.

De la lectura de Lacan lo que me interesa destacar es *cómo* leyó esa narración, y dejó en un segundo plano *qué* leyó.¹

Esa es la pregunta que orienta el desarrollo que sigue. Esa es la vía por la que abordo el *Seminario* de Lacan. Encuentro allí una enseñanza, y no me refiero sólo a cómo leer un relato literario, sino a cualquier relato: un modo de figurar cómo un analista podría tratar los relatos de un análisis, aunque no sean estrictamente lo mismo.

Por otra parte, “La carta robada” es una ficción que pone la cuestión de la lectura en el centro del asunto: es un relato policial. Es decir, un tipo particular de narración vinculado íntimamente con la lectura y con la investigación. Un relato que gira alrededor de un enigma o de un secreto que es necesario develar. Es en tal sentido que Dupin, el detective inventado por Poe, no es otra cosa que un gran lector. Esto es lo que define -como diría Piglia- su figura y su función.

La posibilidad o la impotencia de esta operación de lectura están determinadas por la posición del sujeto. Una posición de la que se desprende una relación con la verdad y el saber, entre otras cosas. “La carta robada” convierte este tema en la historia que allí se narra.

La trama es el robo de una carta que debía mantenerse en secreto. El argumento es la búsqueda de esa carta y los efectos que produce sobre los

¹ Levy, G. (2015). *El Psicoanálisis como práctica del lenguaje*. Curso anual de *Freudiana*. (inédito). En una de sus clases Levy había señalado esta vía posible de abordaje.

personajes. Mientras tanto, sutilmente, hay un enigma que se ha ido entretejiendo. Entonces, hay una carta secreta, el robo, la búsqueda y un enigma.

Ahora bien: ¿Cómo leyó Lacan esta ficción? ¿Cuál es la enseñanza que de esa lectura podemos desprender?

La lectura de Lacan

La estructura del relato: tres miradas y un resto.

Una de las primeras cuestiones a destacar es que Lacan no se aparta de lo que dice el texto. Lee lo que está *dicho* en el texto. Ninguna otra cosa. Esa es, creo, la primera enseñanza: *nada por fuera de lo dicho*.

La segunda cuestión es que reduce el relato a una estructura. Es decir, reduce la historia a lugares, términos, posiciones y funciones: en este caso, acota el cuento a dos escenas. Dos escenas que se componen del mismo modo: tres lugares o tres momentos que ordenan tres miradas. Cada uno de los personajes representa un tipo particular de mirada, según su posición.²

Dicho de otro modo: cada una de las escenas está compuesta por tres sujetos que representan tres miradas distintas según su posición. Cada uno de los personajes interviene como el objeto que es para la mirada de otro. Por lo tanto, en el relato hay tres sujetos en tres posiciones distintas en función de la mirada.

Cada escena es equiparable a la otra en su estructura. Lo que cambia es que los personajes, durante el transcurso del relato, se desplazan, toman otra posición de la que tenían y se sustituyen unos a otros. Es decir se produce una permutación del lugar de cada uno. Por ejemplo: el prefecto va al lugar del rey; el ministro, al de la reina; Dupin, al lugar del ministro.

² Para seguir el hilo, es necesario que recordemos que el cuento está construido con dos escenas, separadas por un lapso de un mes. Los personajes son: el prefecto de policía, la reina, el rey, el ministro, Dupin y su compañero.

La primera escena está narrada en primera persona por el compañero inseparable de Dupin, de quien no conocemos el nombre. Este personaje nos cuenta la historia de un robo, a través de un diálogo que mantiene Dupin con un prefecto de policía: A la reina le han robado una carta que la compromete y le ha pedido al prefecto que la recupere. Ella sabe que la carta está en la casa del ministro. Luego de haber revisado esa casa palmo a palmo, el prefecto le pide ayuda a Dupin.

Esta primera escena ocurre en un palacio real. Están presentes la reina, el rey y el ministro. La reina ya ha recibido esa carta que debe guardar en secreto. Si la reina escondiera la carta, se haría demasiado evidente que la compromete de algún modo; entonces, la deja sobre el escritorio del lado del revés. Ella sabe que el rey no ha visto nada. En cambio el ministro, "con sus ojos de lince", ve los movimientos de la reina y, frente a sus narices, le roba la carta y deja en su lugar una similar. La reina, asombrada, no reacciona. Disimula para no despertar la sospecha del rey. El ministro esconde la carta en su casa; igual que la reina, la deja a la vista.

La segunda escena ocurre en la casa del ministro. Ahora el narrador es Dupin. El detective se roba la carta y deja en su lugar un mensaje para el ministro, a quien ha engañado con una maniobra distractora.

Este movimiento se produce por el robo de la carta. Es decir que de esa operación – desplazamiento y sustitución- resulta un resto: la sustracción de la carta. La carta es el resto de la operación que allí se produce. “A *letter*, a *litter*, una carta, una basura” - propone Lacan- y que recuerda el juego que realiza Joyce con el equívoco que presta la homofonía de estas palabras. La carta como resto.

¿Qué es esta carta? ¿qué es este resto que cae de dicha operación?, ¿de qué operación se trata? Y agregó: ¿en qué reside el poder de esta carta en tanto que es causa del movimiento del relato, en tanto que es causa del movimiento de cada uno de los sujetos en cuestión?, y finalmente: ¿qué es esta carta que tiene el poder de determinar la posición de cada uno de ellos?

Dejo aquí planteadas estas preguntas que luego retomaré, pero antes sintetizo lo dicho anteriormente con este esquema:

1° escena

1. El rey: es de una mirada que no ve nada. Es decir, ciego.
2. La reina: es de una mirada que ve que el rey no ve, pero se engaña creyendo estar a cubierto de lo esconde y no ve que el ministro ve.
3. El ministro: es de una mirada que ve que de esas dos miradas dejan lo que ha de esconderse al descubierto para quien quiera apoderarse de la carta y la roba.

Cociente (robo/resto): la carta.

2° escena

1. Prefecto: es de una mirada que no ve nada. Es decir, ciego.
2. Ministro: es de una mirada que ve que el prefecto no ve, pero se engaña creyendo estar a cubierto de lo esconde y no ve que el Dupin ve.
3. Dupin: ve la mirada de los dos y roba la carta. Es decir, ve que de esas dos miradas dejan descubierto lo que debería esconderse para quien quiera apoderarse de la carta.

Cociente: (robo/resto): la carta.

Por lo tanto, es como si el cuento se tratara sólo de tres momentos que responden a tres tiempos lógicos, según lo que desprende Lacan con su lectura.

Dicho de otro modo: Lacan encuentra que esos tres momentos responden a tres tiempos lógicos, tal como lo desarrolló en un escrito anterior, titulado *El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada*: “tres tiempos lógicos por los cuales la decisión se precipita y de los lugares que asigna a los sujetos a los que divide”.³

³ *Ibid.*, (p. 9).

Es decir este relato se estructura de un modo similar a aquello que ya ha planteado con el desarrollo del problema lógico del apólogo conocido como el de los tres prisioneros.

Esta referencia —que no desarrollaré aquí— abre una vía muy interesante puesto que se corresponde ni más ni menos con aquella dialéctica lógico-temporal del tratamiento de un relato en la experiencia analítica, ya sea de una sesión como del trayecto de un análisis.

Por otra parte si tenemos presente que “el apólogo de los tres prisioneros” es un problema que se presenta como un sofisma⁴ y que no obstante tiene la función de ubicar algo de la verdad del sujeto, esto revela una dimensión de la verdad que rompe con la concepción clásica en términos de la oposición excluyente *verdadero* o *falso*. Aquí se trata de otra dimensión de la verdad, la que se corresponde con su vínculo a la ficción. En términos de Lacan: la verdad en tanto que tiene estructura de ficción.

Destaquemos ahora respecto de posición de los sujetos que en el caso del segundo de los participantes (primero la reina y luego el ministro) para ponerse al abrigo de los peligros, “se creería revestido de invisibilidad por el hecho de que el primero tiene la cabeza hundida en la arena, a la vez que dejaría a un tercero desplumarle tranquilamente el trasero”⁵, podría calificarse como lo que se conoce como la política del avestruz.

- **El vínculo entre la ceguera y la sordera.**

Otra cuestión muy interesante, que leemos en este escrito, es el vínculo entre la posición de aquel *que no ve* y aquel *que no escucha*. Un vínculo entre la ceguera y la sordera. O dicho de otro modo: *Ciego, entonces sordo*, y viceversa.

Podemos ubicar esta relación, en el diálogo entre el prefecto y Dupin, que está al inicio del cuento. Corresponde al momento en que el prefecto va a pedirle ayuda a Dupin para resolver el robo de la carta. A la reina le han robado una carta que la compromete y le ha pedido al prefecto que la recupere. Ella sabe que la carta está en la casa del ministro. Luego de haber revisado esa casa palmo a palmo, el prefecto le pide ayuda a Dupin, puesto que su búsqueda ha resultado infructuosa⁶.

⁴ Es decir una proposición aparentemente verosímil pero falsa, destinada a inducir al engaño al interlocutor.

⁵ En este sentido, recordemos que Lacan ubica un asunto relativo al otro como prójimo (la *politique* de *l'Autriche*. *Autrui*: otro, prójimo).

⁶ Extracto del diálogo de “La carta robada”.

— ¿Por qué no nos da detalles de su requisición? —pregunté.

Este diálogo es un diálogo entre un sordo y alguien que oye. Es un dialogo lleno de ironías.

Es un momento muy importante en la narración. Aquí están concentradas alguna de las piezas del engranaje del cuento, a partir de las cuales luego, el resto del relato funcionará como un máquina precisa.

Son varias las cuestiones a destacar. En primer lugar, al mismo tiempo que se narra la historia del robo, en este diálogo se están contando, subrepticamente, dos cuestiones más: la posición del prefecto y la posición de Dupin en la resolución del asunto. En segundo lugar, Poe está disponiendo allí, disimuladamente, aquellos elementos que constituirán el verdadero enigma del cuento.

Como en todo policial clásico al mismo tiempo que se presenta una historia (la historia N.º 1), se están narrando secretamente a partir de pequeños detalles la historia N.º 2. Para este caso, la historia N.º 1, es el robo de la carta y su solución. La historia N.º 2 es la que constituye el enigma.

Justamente en este punto el narrador (es decir, la voz del relato) apela al diálogo directo. El narrador, el compañero de Dupin, reproduce textualmente los dichos de ese diálogo del que, a su vez, es testigo.

¿A qué se debe este cambio? ¿Cuál es la función de este recurso técnico? ¿Qué función tiene la cita directa que reproduce el diálogo?

Este viraje en la narración coincide, como ya fue dicho, con el momento en que Dupin descubre dónde está escondida la carta. Queda allí plasmado en qué consiste el método de resolución que usa. Un método que está completamente ligado al orden simbólico y a la importancia de detenerse en las propiedades del discurso, puesto que descubre el escondite de la carta a través de esa conversación. La solución del problema está dicho en las palabras del prefecto, sólo que el prefecto no sabe lo que dice. Al menos, está dicho para quien sepa escuchar. Y Dupin es alguien que sabe escuchar.

Por lo tanto es un modo de subrayar que se trata de un mensaje y cómo en él se hará patente aquello de cómo cada quien le retorna su propio mensaje, desde el otro, en forma invertida.

— Pues bien; como disponíamos del tiempo necesario, buscamos en todas partes. Tengo una larga experiencia en estos casos. Revisé íntegramente la mansión, cuarto por cuarto, dedicando las noches de toda una semana a cada aposento. Primero examiné el moblaje. Abrimos todos los cajones; supongo que no ignoran ustedes que para un agente de policía bien adiestrado, no hay cajón secreto que pueda escapársele. En una búsqueda de esta especie, el hombre que deja sin ver un cajón secreto es un imbécil. ¡Son tan evidentes! En cada mueble hay una cierta masa, un cierto espacio que debe ser explicado. Para eso tenemos reglas muy precisas. No se nos escaparía ni la quincuagésima parte de una línea. (p.5).

Entonces este diálogo es, como casi todos los diálogos, un gran malentendido.

Nuevamente esta ficción de Poe capta algo tan afín con el psicoanálisis: el “drama” en el que estamos todos los sujetos a causa del lenguaje. Desde el momento que estamos en el lenguaje no hay otra cosa que *el malentendido*, y por otra parte lo fundamental: la posición de desconocimiento de un sujeto (ciego) y el retorno de aquello que está desconocido que le vuelve desde el otro.

Como diría Lacan, el prefecto es la presa de su propia imbecilidad realista. Ha realizado un rastro exhaustivo, ha agotado todos los espacios físicos de la casa del ministro, pero no ha encontrado nada. Su fracaso se debe, como le dice Dupin, a los principios de los que parte. Lacan diría a su posición subjetiva.

¿Qué es la *imbecilidad realista*? Según los principios realistas, sólo hay un lugar para esconder un objeto: apartarlo de la vista.

Estos principios sostienen la creencia de que por el solo hecho de ver algo es posible captar algún saber, que algo se vuelve evidente. Como consecuencia, se confunde *verdad* con *realidad* por un lado, y *evidencia* con *hecho* por otro lado. Se cree que algo es evidente porque se ve⁷.

El prefecto ubica la verdad en esta dimensión, en el que la verdad se constata al nivel de los hechos. Es decir que, como asimila la verdad a los hechos, supone que en el registro exacto encontrará la solución.

En esta dimensión relativa a la verdad, entonces –sólo entonces– puede considerarse algo como verdadero o falso. Esta es una concepción clásica acerca de la verdad que, ya desde tiempos de Platón, ha embrollado la cabeza de tantos pensadores. El “eidos” platónico produjo, desde entonces, una impregnación de la que no ha sido nada fácil salirse.

En ese sentido, vale preguntarse: ¿No es acaso que “el tipo de mirada del prefecto” sea el tipo de mirada más frecuente entre las personas? ¿No es esto acaso un indicio de a qué posición subjetiva responde la sordera (o, lo que es lo mismo, la imposibilidad de leer)? ¿No es acaso esto una cuestión fundamental para los analistas, destinados como estamos, por función, a la lectura?

⁷ — **Si se trata de algo que requiere reflexión** —observó Dupin, absteniéndose de dar fuego a la mecha— **será mejor examinarlo en la oscuridad.**

— ¡Oh, Dios mío! ¿Cómo se le puede ocurrir semejante idea?

— es un problema **un poco demasiado evidente.**

— He **aquí una de sus ideas raras** —dijo el prefecto, para **quien todo lo que excedía su comprensión era "raro"**, por lo cual vivía rodeado de una verdadera legión de rarezas". (Poe, “La carta robada”). (El subrayado es propio).

Entonces el modo en que abordamos las cosas depende de la posición subjetiva y la posición subjetiva determina la posibilidad de leer.

Dupin parte de una hipótesis completamente distinta de la del prefecto. Dupin no ha tenido necesidad de ir hacia el lugar físico en que han ocurrido los hechos. No ha tenido que realizar ningún rastillaje del lugar. Sólo le ha bastado con escuchar al prefecto. Es en las palabras donde encuentra los rastros, los vestigios que le permitirán resolver el enigma. Son las palabras las que le hacen señas. Por eso busca en otro espacio, que no es el espacio físico. Busca en el lenguaje, en ese lugar que resulta de la lectura de una lógica. Encuentra en esos dichos el escondite de la carta. Leyó en ese diálogo las pistas del asunto. Repito: *Leyó*, en ese diálogo, como quien lee un texto.

Y esto es porque aquello que está escondido o aquello que falta, sólo puede faltar en su lugar en tanto se trate del orden simbólico. Por el contrario, en lo real, nada puede faltar. De este modo, entonces, pasamos del campo de la exactitud al registro de la verdad.

Sabemos que *lo que se lea* en un texto depende de la disposición del lector. Sabemos que es el lector el que determina un texto. Sabemos que *qué se lee* está determinado por *cómo se lee*. Sabemos que *qué* encontremos depende de *cómo* busquemos. O que lo que encontramos *es* lo que buscamos

En esta misma línea están las consideraciones que hace Dupin sobre el ministro. Entre tantas, tomemos una sola: el ministro “no sólo es un matemático, sino que también es un poeta”. Si sólo fuera un matemático, el prefecto no habría tenido inconvenientes para hallar la carta con su método de rastillaje visual. Esta expresión es una crítica y una reflexión: una crítica al pretendido racionalismo matemático como garantía de verdad, y una reflexión acerca de que los poetas no se engañan porque saben que el lenguaje no puede atrapar toda la verdad.

La verdad, eso que vuela de manera juguetona, pasa. Y aunque intentamos agarrarla, pasa, vuela. Se escurre, se escapa, como la carta. Se trata de un sentido que se sustrae, que falta. Un sentido que siempre falta para poder atrapar la verdad toda. Una verdad como un secreto: un sentido sustraído.

El campo de investigación para Dupin es el campo del lenguaje. Por eso no desaprovecha la oportunidad de reflexionar, en el texto, acerca del término *análisis*. Mediante el recurso de un juego etimológico nos da a entender que al asociar el término “análisis” con la matemática le damos un sentido erróneo, caemos en el mismo error en la que los pensadores ha estado embrollados por siglos: “...en suponer que incluso las verdades de lo que se denomina álgebra pura constituyan verdades abstractas o generales”. El principio de la razón hace reír a Dupin.⁸

⁸ Vale la pena transcribir algo de ese párrafo:

“Las matemáticas constituyen la ciencia de la forma y la cantidad; el razonamiento matemático es simplemente la lógica aplicada a la

Dupin vuelve allí a la carga para darnos a saber su concepción de la verdad. Etimológicamente la palabra *análisis* quiere decir *desatar*, nos dice. *Desatar* aquellos hilos de ese nudo que es la realidad. De ese nudo en el que estamos embrollados todos a causa del lenguaje.

Para Poe, la verdad y el saber, aunque estén vinculados, se mantienen siempre disyuntos, porque no habría *saber* que pudiera alcanzar la verdad toda.

- **La lectura como el arte del detalle**

Con el mismo juego de palabras con las que reflexionó acerca de qué es un análisis –sus juegos filogenéticos–, Poe ya nos había dejado en el título un primer rastro sobre el enigma de este cuento. El título original en inglés es “The Purloined Letter”.

La palabra *purloined* que elige es ese rastro. Ese detalle de lenguaje que dio tanto trabajo a sus traductores (primero a Baudelaire, luego a Cortázar y a Borges) es la pista. Pero ¿cuál es el enigma? Poe no eligió la palabra *stolen*. Eligió *purloined*⁹, esa palabra, de origen anglo francés, que en su sentido etimológico significa "a lo largo, poner de lado, sustracción, sustraído". En este detalle ya está presente el tema del relato.

Una carta desviada o distraída, una carta cuyo trayecto ha sido prolongado. Una carta, se podría decir también, en sufrimiento¹⁰. Si esta carta ha podido sufrir un desvío es porque tiene un trayecto que le es propio: un trayecto simbólico.

La carta es la verdadera protagonista. Es el sujeto del cuento. Cada vez que los personajes poseen la carta, más bien quedan posesos de sus efectos: “Crees actuar cuando yo te agito al capricho de los lazos con que anudo tus deseos”, dice Lacan en su *Seminario*.

La carta determina a los sujetos. Cuando la poseen, más bien quedan posesos de sus efectos.

observación de la forma y la cantidad. El gran error está en suponer que incluso las verdades de lo que se denomina álgebra pura constituyan verdades abstractas o generales. Y este error es tan enorme que me asombra se lo haya aceptado universalmente”. (Poe, “La carta robada”).

⁹ El término inglés “purloined” proviene de una palabra del francés antiguo, “porloignier” o “pourloigner” del latín “prolongare” que significa diferir, retardar, aplazar, desviar.

¹⁰ “Lettre en souffrance”: se dice de una carta que habiendo salido de su punto de emergencia aún no llega a su destinatario, es decir, está en su trayecto de recorrido a cumplir antes de llegar a su destino, y aún no llega.

La carta robada – la carta sustraída- es una verdad desconocida. Una verdad desconocida, es decir, un sentido sustraído.

Esa verdad es la que determina a los sujetos. Es la carta la “que determina a los sujetos en sus actos, en sus destinos, en sus rechazos, en sus cegueras, en sus éxitos y en su suerte, a despecho de sus dotes innatas y de su logro social, sin consideración del carácter o el sexo”.¹¹

La determinación de esta carta revela que tiene el poder de mostrar la falla en la que todos estamos, la debilidad a causa del orden simbólico. Es en este sentido que, tal vez, podríamos entender aquella frase de Lacan de “la letra feminiza”.

Poe no nos revela en ningún momento el mensaje de esta carta. No ha sido necesario. Es más: quizás la carta ni siquiera llevara un mensaje. Es más: quizás el sobre estuviera vacío. Un vacío que, justamente por eso, es la causa y el motor de un recorrido. Un vacío que, sin embargo, no impide que cada uno reciba su propio mensaje en forma invertida. O dicho de otro modo, una carta, aunque sea en sufrimiento, llega siempre a destino.

Entonces, teniendo en cuenta estas últimas cuestiones, volvamos a la pregunta acerca de cómo lee Lacan un relato y agreguemos a lo ya dicho: Lacan hace una lectura del detalle, una lectura de la letra, una lectura como traducción, una lectura que cuestiona el sentido, como sentido cristalizado. En la siguiente frase de Piglia encuentro un buen modo de decirlo: “Leemos restos, trozos sueltos, fragmentos, la unidad del sentido es ilusoria”.

El relato policial

El detective: un nuevo tipo de lector

De un cuento de Poe, como diría Borges, “procede todo el género policial”. Poe inventó el relato policial. Y con el relato policial inventó una nueva figura: el detective¹². El detective es un lector, un nuevo tipo de lector. La figura del detective es la clave del policial. Sostiene este tipo de narración que se construye entre el enigma y su interpretación.

Es un tipo particular de narración vinculado íntimamente con la lectura y con la investigación. Por lo tanto, como toda indagación, convoca a alguna relación con la verdad. Charles Auguste Dupin, lee en las palabras, descifra lo dicho en las palabras escritas o escuchadas: ese es el fundamento de su método.

¹¹ Lacan, J. (2002). *Seminario sobre la carta robada*. (p .24). En Escritos 1.

¹² El detective C.A. Dupin hizo su primera aparición en “Los crímenes de la calle Morgue (1841) de Poe, considerado el primer relato policial. Vuelve a aparecer en “El misterio de Marie Rogêt” (1842) y en “La carta robada” (1844). Trilogía que inaugura el género policial.

La máquina ficcional creada por Poe producirá un nuevo modo de narrar, producirá un nuevo modo de leer, y producirá a los lectores de este tipo de relatos. “Hay un tipo de lector actual, el lector de ficciones policiales. Ese lector ha sido engendrado por Edgar Allan Poe. (...) y ya ese lector está lleno de sospechas, porque el lector de novelas policiales es un lector que lee con incredulidad, con suspicacias, una suspicacia especial”. (Borges, 1978).

En este nuevo modo de narrar otra cosa inédita es el tipo de narrador. Poe le inventa un compañero a Dupin. Ese compañero es el narrador, es decir, la voz del relato. Un narrador que es parte de la historia. Un narrador que no sabe mucho lo que pasa, que no entiende. Es un narrador que comenta o transcribe lo que dice el investigador. Es alguien de quien ni siquiera conocemos su nombre, pero que está todo el tiempo al lado de Dupin.

Este procedimiento cuestiona la figura del narrador omnisciente. Y a su vez, el narrador se desdobra: no sabe pero algo sabe; cuenta lo que hace el investigador, que es el que lee. Entonces, tenemos un nuevo artefacto narrativo que pone un enigma en el centro del relato y, por lo tanto, pone en tensión el saber y la verdad.

Como nos enseña Pigllia, esta tensión está presente en toda narración. Pero el policial hace de esto un tema y lo presenta bajo el modo de una investigación.

Dicho de otro modo Poe supo convertir los problemas que enfrenta toda narración en el tema central de su relato. Todo relato se construye en torno a un vacío. Ese vacío es tanto su causa como su motor, lo que lo hace andar. En el policial, ese vacío está presentado como un enigma. Deja un punto opaco, imposible de elucidar del todo, un límite a la posibilidad de alcanzar la verdad completa. Algo de la verdad se asoma, pero el lector debe saber leerla, encontrar algún sentido para descifrarla. Para que esto sea posible, el narrador va dejando rastros, vestigios.

En “La carta robada” ese vacío se encuentra propiamente en la carta. La carta es el enigma. Y *en* la carta está el enigma. Ese enigma es la verdad. Por eso la carta es el motor del relato, determina los desplazamientos y la posición de los distintos personajes.

Poe hace una ficción que responde a las preguntas *cómo es que algo se vuelve legible, qué es leer*. Escribe con estas preguntas un relato: el relato de “La carta robada”.

La carta robada: una parodia

Tal vez también podríamos leer “La carta robada” en clave de parodia.

¿Qué es una parodia? La parodia es una variedad de lo cómico: permite transformar lo solemne en algo cómico, sin degradar la cosa de la que se trata.

Freud se refirió a la parodia como un subgénero de lo cómico. Supone un rebajamiento de lo sublime. Se dirige a situaciones o personas que están revestidas de cierta autoridad, que gozan de cierto respeto o son consideradas - digamos- personas eminentes.

En la parodia el efecto de lo cómico devela o desnuda toda prestancia: hace caer las imposturas.

La carta robada juega con cada uno de los personajes que, por cierto, se trata de personajes encumbrados de aquella época. En sus vueltas, devela la posición de cada uno como sujeto, más allá de las investiduras. La carta los desnuda. O mejor dicho, la carta -la verdad de cada uno- se ríe de cualquier modo de envanecimiento.

¿No es acaso una ironía que pretendiendo ocultar un secreto, sea justamente ese secreto lo que les arranca su verdad como sujetos? “¿No es el hecho de que todo el mundo sea burlado lo que constituye aquí nuestro placer?”¹³

En la *Obertura de la recopilación de sus Escritos* Lacan afirma: “la parodia logra arrebatarse a la epopeya su secreto: el de ser un juego irrisorio”.

Entonces la parodia deja al desnudo que “cualquier gesta”, “cualquier tipo de épica”, a pesar de sus apariencias, no es otra cosa que un juego cómico, quizás ridículo, quizás grotesco.

Podríamos preguntarnos: ¿no es acaso que el relato de cualquier sujeto en análisis siempre lleva -aunque sea un poco- el tono de una epopeya? ¿No nos recuerdan acaso sus relatos al del héroe moderno que “ilustra hazañas irrisorias en una situación de extravío”, tal como el Sr. Dupin en “La carta robada”?

Para concluir digamos que: es por la experiencia de un análisis que un sujeto gracias a la virtud de la irrisión del significante podrá transformar su épica -aun la más solemne o la más trágica- en una comedia. Tal vez de esto se trate la apuesta.

Bibliografía General

Borges, J.L. (1998). Sobre el cuento policial. En *Borges Oral*. Argentina: Alianza.

Lacan, J. (2002). *El seminario sobre “la carta robada”*. En *Escritos 1*. Argentina: Siglo veintiuno editores.

¹³ Lacan, J. (2002). *Seminario sobre la carta robada*. (p. 11). En *Escritos 1*.

Lacan, J. (2002). *Obertura de la recopilación de sus Escritos*. En Escritos 1. Argentina: Siglo veintiuno editores.

Lacan, J. (2002). *El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada: un nuevo sofisma*. (p. 187). En Escritos I. Argentina: Siglo veintiuno editores.

Piglia, R. (2013). ¿Qué es un lector?. En *El último lector*. Argentina: Anagrama.

Piglia, R. (2015). La ficción paranoica. En *La forma inicial*. Argentina: Eterna Cadencia.

Poe, E.A. (2014). La carta robada. En *Cuentos completos* (trad. J. Cortázar). Edhasa.