

## Sobre el *Ficcionario de psicoanálisis*\*

### 1) De cómo encontrar arraigo en la casa de las palabras

A lo anodino, que tanto abunda en la literatura y el psicoanálisis, en la conversación y en la vida, yo querría oponer el estilo, la punta acerada que deja huellas, que inscribe, que inquieta y desquicia (...) Que mueve, remueve, conmueve (p. 61).\*\*

**Y** así movida, removida, pero fundamentalmente, conmovida, quisiera empezar estas páginas. Una pregunta nos sorprende desde la contraportada de este libro llamado *Ficcionario de psicoanálisis*: “¿Qué hace un psicoanalista, qué, sino descifrar las escrituras que, cada uno, sin saberlo, lleva en el cuerpo, a sus espaldas?”. El énfasis dado por la repetición del “qué” parece convocar con urgencia una respuesta, sin embargo tal convocatoria es puramente retórica, pues la interrogación misma contesta: “descifrar las escrituras que cada uno, sin saberlo, lleva en el cuerpo, a sus espaldas”. Néstor Braunstein, autor de este libro, él mismo vuelto escritura sobre la

portada, sí lo sabe, sí sabe de las escrituras en su cuerpo, tan lo sabe, que nos propone, *se* propone, descifrar(se). Y convocándonos a una inversión de lo usual en su práctica profesional, nos invita a ser *voyeurs* de este desciframiento. Braunstein vuelto significativo sobre la portada —volviendo portada el nombre del padre, de *su* padre (¿de uno de sus padres, pregunto?)— abre la intimidad de sus escrituras, de las marcas en su cuerpo, a nuestra mirada curiosa.

Un poco más adelante, aún en la “obertura” —como titula a la introducción—, intenta una definición del “ficcionario”: “Es una colección de reflexiones acerca de las palabras pero no de las palabras vistas de frente, sino tomadas por su revés, vistas de un modo sesgado, allí donde pierden su cara y se descaran” (p. xiii). Sólo quien ama las palabras sabe la importancia de su descaro, sólo quien ama las palabras busca caminos sesgados, oblicuos, sinuosos para descubrir los múltiples secretos de su revés. Sólo quien ama las palabras sabe que son ellas las que brindan arraigo, las que arraigan, las que dan las únicas raíces que permiten volar.

---

\* Texto leído en la presentación del libro, Casa Lamm, 26 de octubre de 2001.

\*\* Todos los epígrafes están tomados del *Ficcionario de Psicoanálisis*.

## 2) De tesoros, diarios íntimos y complicidades

Así, el ficcionario o suite de artículos psicoanalíticos es el testimonio de un itinerario que deja sus marcas en un diario, pero que tiene destino de libro y, puesto que son ficciones, destino de novela, a la que agregaría sin pudor el adjetivo de autobiográfica (X).

Esta frase parece ser una clave, como esos mapas que prometen conducirnos hasta el tesoro anhelado, pero tapan aquello que puede llevar toda la vida descubrir: que no hay más tesoro que el propio mapa, o, dicho de otro modo, que el anhelado tesoro *es* el mapa, es decir, el recorrido, el camino que dibujamos guiados un poco por el azar, un poco por la memoria, un poco por los otros, por el Otro o la Otra, por la historia, por nuestros propios recuerdos, por los recuerdos que hemos hecho propios ("escrituras interiores, jeroglíficos más o menos descifrables" p. xii)... En fin, la frase que encabeza este fragmento es ella misma uno de los tesoros del *Ficcionario*. Néstor Braunstein nos invita a deambular por las páginas de su propia autobiografía (¿hay acaso escritura que no sea autobiográfica? "¿No somos, esencialmente —se pregunta el texto en algún párrafo de la "obertura"— memoria encarnada"? p. xii). Novela escrita para un diario, como los viejos folletines

que esperaban con tanta ansiedad nuestros abuelos; o páginas de un "diario íntimo" que pueden leerse como novela, como autobiografía (me niego a calificarla con el adjetivo "intelectual"; me parece aberrante creer que lo intelectual y lo afectivo, la sensibilidad y la memoria son compartimentos estancos). ¿Un psicoanalista, laciano para más datos, rompe el "secreto" que se supone debe rodearlo, para invitarnos a este delicioso viaje voyeurista a través de él mismo? ¿Qué hay entre el psicoanálisis y el arte? ¿Realmente la escritura empieza donde el psicoanálisis termina, como lo proponía Serge André en un texto que le agradeceré siempre a Braunstein que me haya presentado: "Flac"?

"Novela autobiográfica" ha dicho Braunstein, el relato del yo, pasado por el psicoanálisis como modo de "descoyuntar" la historia oficial. Novela autobiográfica que pone en escena aquello que *The pillow book*, la excepcional película de Peter Greenaway, muestra de "manera literal" (entrecomillo la expresión porque dudo que tal cosa exista), y que la contraportada lanza como desafío: llevamos en el cuerpo las escrituras ¿de nuestra vida? ¿de nuestra historia? ¿de la novela familiar que descubrió Freud en el relato neurótico? ¿de nuestro pa-

dre? "¿Quién es, entre nosotros, el que no lleva en su carne las escrituras hechas por el pincel y la tinta de un padre derrotado y humillado? Sí; humillado y ofendido por los poderes del destino, de la ley, de la muerte, de la dependencia de otros, por tener que inclinarse, cual es la suerte de los otros, ante la prepotencia del Otro. Humillado, como todos, por el pecado original que lo ha hecho siervo de la Ley en su pasaje por el edipo" (p. 222). Como Nagiko, la protagonista de *Greenaway*, Braunstein logra descifrar las escrituras, los jeroglíficos grabados en la carne, palimpsesto de memorias propias y ajenas, a través de las ficciones autobiográficas que conforman éste, su *Ficcionario de psicoanálisis*. En un ejercicio que es conmovedoramente exhibicionista o, quizás, exhibicionistamente conmovedor (nos exhibimos, nos mostramos, nos creamos a través de las palabras). "La ficción es una creación, demanda que se crea en ella. Crear, ser creado, y luego creer. Me creo. Y es así, siendo creado y creyéndome, como existo de verdad" (p. 21); en este ejercicio, decía, se descubre (de ahí el cuerpo desnudo de la portada), para cubrirse de escritura buscando la convergencia entre los deseos y los goces.

### 3) *Por una ética de la letra*

De nada somos tan responsables como de la oquedad de nuestra palabra. A cada uno le toca asumir la suya (p.63).

De qué están hechos los hilos que al entretrejerse arman esta "novela" de Braunstein; de qué material están hechos los sueños, se preguntaba alguien alguna vez; ambos —los sueños y este libro— son del mismo material que las nubes de Magritte, que los pasos de Leopold Bloom, que las "Variaciones Diabelli" o el llanto de "Adiós Nonino", que el hierro etéreo de Chillida, que la lengua exasperada de Hölderlin. Como escribió Roland Barthes: "Un sueño de escritura no es forzosamente compacto; no se forma el proyecto de un libro de una forma organizada, voluntaria, justificada, sino más bien gracias a briznas de deseo, destellos de deseo..." (en "¿Por dónde empezar?"). El deseo como relación con la palabra; con la palabra que nos rescata —como rescató a Cortázar en ese primer recuerdo cuyo relato Braunstein analiza— ; con la palabra que es salmo y ensalmo, protectora y cómplice; con la palabra en tanto compromiso con un pensamiento denso, complejo, crítico, que busca volver a darle volumen a una realidad que se nos presenta aplanada, falsamente homogeneizada, ecualizada, pasteurizada. Contra el dis-

curso reductor de cabezas, dice Braunstein; por la memoria sin simulacro —agregamos—; por la conmoción de la piel; por una ética de la letra —*literética*—. Ética que es a la vez una propuesta estética; la escritura, la reflexión sobre el arte, el psicoanálisis ponen en escena, de manera conjunta, el “ars poética” de Braunstein. “Confieso mi debilidad por el carácter autorreferencial de las artes...” (p. 12), comparto esta debilidad por aquellas obras que reflexionan sobre sí mismas, sobre sus propias condiciones de producción, de análisis, de lectura; aquellas que nos invitan a ver el revés de la trama, autorreflexivas, cuestionadoras... Al hacer este planteo, la escritura “braunsteiniana” cumple con el juego metaliterario. Reflexiona sobre sí misma, se piensa al pensar y reflexionar sobre otras obras, sobre la letra y la imagen, los volúmenes y los sonidos. “Puesta en abismo”, dice la crítica, que marca la modernidad en el arte. Relato del relato. También aquí podríamos hablar de la Novela de una novela, como en la propuesta de Thomas Mann; y quizás, entonces, habría que pensar en lo que significa haber escrito esta novela, estos diarios, estos testimonios, sobre una novela que no existe, o, mejor dicho, que va haciéndose junto con la reflexión sobre sí misma. Desafío y riesgo. Crítica y análisis que se convierten

también en su propio objeto de crítica y de análisis. Braunstein logra lo que admira en los artistas: “los que arrojan al abismo de la reflexión su propio oficio, los que, pintando, llevan adelante la crítica de la pintura misma”. En fin, alguien escribe que escribe que escribe...

#### 4) *Por supuesto, esto no es una pipa*

...su goce supremo, estoy seguro, era el de atacar con saña y sin tregua ni piedad al enemigo feroz de todo verdadero poeta que es el sentido, el sentido en su sentido prosaico... (p. 57).

Braunstein sabe que su propuesta tiene la mirada de la poesía, en tanto sorprende, descubre, “denuncia las pérfidas convenciones de la lógica y de la represiva ley de las probabilidades” (p. 56). Y como la verdadera poesía, el *Ficcionario de psicoanálisis* es provocación, conmoción, un escalofrío ante lo que algunos llaman lo sublime. Estamos así frente a un libro político, minoritario (deleuzianamente hablando), transgresor. Transgrede cánones para deambular por los espacios del goce “lenguajero”. Y es político porque sabe también que la palabra “oficial”, hegemónica, pretende dejar mudos a muchos, arrebatarles ese espacio de goce, marginarlos; y hace “falta una sensibilidad especial y una educación en la desconfianza res-

pecto de los poderes del lenguaje para escuchar a los desplazados" a quienes llevan adelante sus "vidas desnudas" como las llama Giorgio Agamben y recuerda Néstor Braunstein (esta referencia a Agamben, uno de los pensadores que más me ha estimulado en los últimos tiempos, especialmente en lo que tiene que ver con la posibilidad o imposibilidad del relato del testigo, del relato del dolor, me lleva a pensar con inmenso gusto en las afinidades electivas).

Los rostros del horror nos miran todos los días desde el periódico, desde la aplanadora superficie de la TV, desde cada una de las grietas de la realidad. El horror y sus rostros son también las escrituras que llevamos en el cuerpo, a nuestras espaldas. "Las poblaciones son tratadas como rebaños o llevadas al crimen, las instituciones conculcan la dignidad humana a la vez que publicitan su vigencia, los hombres y, más aún, las mujeres, encuentran que sólo cabe la resistencia pasiva de la abstención ante los simulacros de participación manipulados por los fabricantes de imágenes y que el discurso tan rumiado y remachado acerca de los derechos del hombre, es una coartada que encubre la cotidiana represión".

Frente al sentido prosaico, el único sentido permitido, el que lleva en una dirección única, "one way", "cuán buey", escribe Braunstein, el texto apela a la revulsión, a la provocación a través del pensamiento, a través de la palabra, a través del arte. Antes los "taumaturgos de la fealdad" que la frivolidad y la vacuidad autoproclamadas "bellas artes". Las pipas son solamente un objeto; con él podemos fumar o desafiar al sentido común. La elección no es poca cosa.

Y yo sé que Braunstein sabe que "...la belleza surge cuando se describe y se explora la condición de no poder expresar, cuando se descubre que lo esencial, lo irremplazable, en una cierta obra de arte consiste en que ella gana por default a todo comentario, a toda interpretación y traducción, a toda tentativa de circunscribirla y apresarla en una red de frases exactas" (p. 71). Así, si el logro máximo del artista es el mutismo del espectador, no me queda más, querido maestro, que agradecerle este libro, por supuesto quedándome callada.

**Sandra Lorenzano**

Néstor Braunstein, *Ficcionario de psicoanálisis*, México, Siglo Veintiuno Editores, 2001.

Coetzee sugiere lo destructiva que puede ser la racionalidad tecnocrática. Según ésta: "¿qué más da si una clase de literatura se da en un departamento humanístico o en uno técnico? ¿Va a modificar en algo este hecho a la clase?" "Por supuesto que no". Coetzee, en cambio, sólo de pasada, nos muestra cómo sí importa y cómo esta dislocación puede desvirtuar el sentido profundo de lo estudiado. Al profesor Lurie le parece insostenible lo que se plantea a propósito del lenguaje en el cuadernillo introductorio a la carrera de comunicación: "La sociedad humana ha creado el lenguaje para que podamos comunicar nuestros pensamientos, sentimientos e intenciones unos a otros."<sup>3</sup>

Compenetrado del espíritu de la literatura romántica que estudia y enseña, es profundamente escéptico respecto de la posibilidad real de comunicación entre los seres humanos. Para él, su nueva disci-

plina, de entrada le parece desdeñable. Piensa que:

El origen del lenguaje está en la canción, y el origen de la canción en la necesidad de llenar con sonidos el alma humana, demasiado grande y más bien vacía.<sup>4</sup>

Además, a David Lurie no le preocupa la lengua en general, como algo abstracto, sino la lengua como parte esencial de una cultura y cada vez está más y más convencido de que el inglés es un medio poco apto para dar cuenta de la verdad de Sudáfrica.

Tramos enteros del código inglés a lo largo de oraciones completas se han vuelto viscosos, han perdido sus articulaciones, su capacidad de articularse, de estar articulados. Como un dinosaurio expirando y asentándose en el lodo, el lenguaje se ha vuelto tieso.<sup>5</sup>

Del inglés que trata de ser la lengua de la Sudáfrica negra, Lurie piensa en en estos términos:

[está] cansado, desmenuzable, corroído por dentro como por termitas. Sus

---

from eggs yesterday. So he does not expect them to know about fallen angels or where Byron might have read of them. What he does expect is a round of goodnatured guesses which, with luck, he can guide towards the mark. But today he is met with silence... (p. 32)

<sup>3</sup> Human society has created language in order that we may communicate our thoughts, feelings and intentions to each other (pp. 3-4).

<sup>4</sup> The origins of speech lie in song, and the origins of song in the need to fill out with sound the overlarge and rather empty human soul (p. 4).

<sup>5</sup> Stretches of English code whole sentences long have thickened, lost their articulations, their articulateness, their articulatedness. Like a dinosaur expiring and settling in the mud, the language has stiffened (p. 117).

monosílabos son lo único en lo que se puede confiar todavía, y ni siquiera en todos ellos.<sup>6</sup>

Para Lurie, en la Sudáfrica negra, la pobreza del lenguaje contrasta con la riqueza de la música y las canciones. El mismo, un sudafricano blanco, a lo largo de toda la novela, juega con el proyecto de escribir una ópera a la que piensa llamar *Byron en Italia*; un proyecto que, en el esquema del libro, hace el contrapunto a la historia narrada: una historia sórdida dentro de un mundo que se resquebraja. En el imaginario de Lurie, el canto amoroso de la condesa Teresa Guiccioli, la última amante de Byron, suena como el último esplendor de una civilización que ha perdido su vigencia ahora, y tal vez para siempre.

La sordidez de la historia personal de Lurie se plantea de entrada. La narración abre con un guiño. La primera frase de la novela dice: "Para un hombre de su edad, de cincuenta y dos años, divorciado, pensaba él, había resuelto el problema del sexo bastante bien".<sup>7</sup> La

solución de Lurie es una prostituta, Soraya, a quien visita regularmente los jueves por la tarde.

Después de su segundo divorcio, Lurie, que se tiene a sí mismo por una especie de Don Juan, se da cuenta de que con el paso de los años sus encantos lo han abandonado y su poder de atracción ya no le dice nada a las mujeres:

Miradas que antes hubieran respondido a una ojeada suya, pasaban por encima de él. De la noche a la mañana se convirtió en un fantasma. Si quería una mujer tenía que perseguirla; a menudo, de un modo u otro, comprarla.<sup>8</sup>

Pero Soraya, la solución ideal, el eje de una vida sexual aún activa pero apacible, desaparece también de su vida. Es una pérdida que viene a completar el desasosiego que trajo a su vida la reforma de la universidad.

Soraya, la prostituta ideal, desaparece de su vida cuando pierde su carácter de ideal. Lurie se topa con ella acompañada de dos jovencitos que claramente son sus hijos. Después de ese episodio, el lugar

<sup>6</sup> [is] tired, friable, eaten from the inside as if by termites. Only the monosyllables can still be relied on, and not even all of them (p. 129).

<sup>7</sup> For a man of his age, fifty two, divorced, he has, to his mind solved the problem of sex rather well (p. 1).

<sup>8</sup> Glances that would once have responded to his slid over, past, through him. Overnight he became a ghost. If he wanted a woman he had to pursue her; often, in one way or another, to buy her (p. 7).

de Soraya, la que no era otra cosa que su capricho encarnado, será ocupado por Soraya, la mujer que no encarna ninguna proyección suya, sino que desde su precaria autonomía lo trata a él como a los demás. "Siente una frialdad creciente en la medida en que ella se vuelve cualquier otra mujer y él un cliente más."<sup>9</sup> Será Soraya, incómoda con la intimidad que Lurie parece añadir al contrato, la que termine definitivamente con la relación.

La novela, como relato de una acción, sólo comienza en verdad después de este preámbulo. Comienza cuando Lurie, a la deriva sexual y emocionalmente, se embarca en un *affair* con Melanie, una de las estudiantes de su curso sobre poesía romántica inglesa. Dicho sea de paso, es un curso que ha sido incluido en el programa de la carrera de comunicación porque se lo considera útil para la *morale* del grupo.

A pesar de que Lurie percibe que está cometiendo un grave error al involucrarse con esta chica, se compromete con el resto de humanidad que, en medio de su vida gris —según lee en sus poetas— debe

estar en su deseo. El profesor Lurie asume la imposibilidad de frenarse. Como lo explicará más adelante al padre de Melanie: "Pienso en ello como en un fuego. Ella tocó un fuego en mí".<sup>10</sup>

Pero Melanie, desconcertada por la violencia que percibe en la pasión de su maestro, lo traiciona. Revela el secreto a su novio, un joven resentido, violento y celoso, y después también a sus padres.

La descripción que Coetzee hace del novio es interesante porque en ella ofrece al lector "la contraparte", el otro yo, el Mr. Hide de David Lurie. Es una figura secundaria que impacta al lector porque da cuerpo a la violencia del mundo actual, a la rabia del joven ciudadano frente al mundo del *establishment* que él identifica en la figura del profesor de su amiga. Todo lo que Lurie representaría —la "supuesta" respetabilidad del hombre de letras, la autoridad del intelectual que posee un tesoro de conocimientos— está lejos de despertar en él admiración o envidia; es más bien objeto de su desprecio. Lurie no es otra cosa que un viejo que se ha metido en su territorio y a quien hay que eliminar; a él como

<sup>9</sup> he feels a growing coolness as she transforms herself into just another woman and him into just another client (p. 7).

<sup>10</sup> I think of it as a fire. She struck up a fire in me (p. 166).



a todo el mundo caduco que él representa. Para este tipo de joven, todo aquello que tenga que ver con el pensamiento apesta como apesta el mundo a que ha dado lugar este pensamiento. El novio es el primer acercamiento de Lurie con "lo otro", con ese mundo nuevo de jóvenes iletrados, violentos, que parece presagiar una nueva barbarie.

Coetzee no es condescendiente con el personaje de Lurie. No lo presenta como representante de lo bueno frente a lo malo que estuviera encarnado en el novio, sino como la presencia de lo malo conocido y apacible frente a la presencia de lo malo desconocido y violento. El joven es la encarnación de lo que Marshall Berman concibe como la cultura que

surge a partir de la economía capitalista y que aniquila todo lo que crea: ambientes físicos, instituciones sociales, ideas metafísicas, visiones artísticas, valores morales, con un único fin, el de producir más para continuar produciendo sin cesar.<sup>11</sup>

Los dos hombres con los que se acuesta Melanie son los dos mundos que se enfrentan ahora, el responsable de la catástrofe ac-

tual y el que vive de esa misma catástrofe. Melanie se entiende más con ese mundo joven que se va imponiendo rápidamente con una urgente necesidad, la de aniquilar al otro, la de perpetuar la anomia que surge del mercado en su libre y vertiginoso juego. El joven, que incursiona en la universidad viniendo de "lo otro", es la muestra de una nueva generación de estudiantes que, paradójicamente, sin dejar de ser tales, desconfían de los libros. Mira el estante de libros de Lurie con una actitud burlona, dando a entender que tanto él como los libros que a él le importan, son ahora material de desecho.

Coetzee describe al joven novio de Melanie como el estereotipo de una juventud que se inserta en el mundo establecido para desafiarlo con una violencia contenida, siempre a punto de estallar.

—Así que usted es el profesor, —dice— el profesor David. Melanie me ha contado de usted.

—¿De verdad? Y, ¿qué le ha contado?

—Que se la coge."(...)

—Basta, ¿qué quieres?

—Tú no me vas a decir a mí qué es bastante."<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Marshall Berman, *All that is solid melts into air: the experience of modernity*, Verso, Londres, 1983, p. 34.

<sup>12</sup> "So you are the professor," he says. "Professor David. Melanie has told me about you."

Pero a Coetzee no le interesa explorar ni al personaje de Soraya, ni al de Melanie, ni al del novio. En el entramado de la novela son personajes que sirven para que el argumento siga adelante y que cumplan lo que yo denominaría la función de personaje paisaje. Es decir, subrayan el entorno de desolación humana en el que transcurre la anécdota.

El profesor Lurie paga caro su debilidad. Es sometido a un juicio universitario y acusado de un comportamiento *incorrecto*. El problema de Lurie para la administración universitaria no está tanto en su comportamiento sino en la obcecada postura de no arrepentirse públicamente. El castigo de las autoridades no se deja esperar y Lurie pierde su trabajo y se le priva de todo derecho y beneficio; se le niega, incluso, el derecho a su pensión.

Todo esto que acabo de relatar no es, sin embargo, más que la obertura de la novela, la entrada al acontecimiento más importante relatado en ella. La parte central de la novela es la que realmente cuenta. Tan bien narrada está, tan so-

brecogedora es su historia, tan inquietantes son sus alusiones, que uno siente al concluir la novela, que la obertura —que es en sí misma inmejorable— es tan solo una introducción convencional a un mundo demasiado fuerte, demasiado nuevo y sin embargo absolutamente verosímil en su escandalosa desproporción.

En esta segunda parte, la prosa de Coetzee alcanza la plenitud de su fuerza. Sin trabajo, sin perspectivas, David Lurie se encuentra de nuevo con la otredad, pero ya no afuera, a la intemperie, sino ahora en casa. Lurie viaja al pueblo de Salem en la provincia este de El Cabo, donde su hija se ha dado a la tarea de cultivar una pequeña granja. Lo que él piensa, al principio de la novela, acerca de la incapacidad que tienen los hombres de comunicarse, queda claro en la segunda parte. Allí él, como padre de Lucy, lo único que logra es agotar su capacidad de asombro frente a ese "otro" en que se ha convertido su hija, con quien no comparte ya ningún código, ni moral ni cultural, aunque ambos manejen la misma lengua.

---

"Indeed. And what has she told you?"

"That you fuck her." (...)

"That's enough. What do you want?"

"Don't tell me what's enough (p. 30)."

La hija, Lucy, una lesbiana solitaria, ha decidido alejarse del mundo de Cape Town, es decir, del mundo de la Sudáfrica que no ha borrado el *apartheid*. Ha elegido incorporarse a una ilusión, la de la convivencia con el "otro", con el mundo negro, a partir de una cercanía con la tierra que ella supone podría borrar diferencias, borrar así la historia. Sueña con construir así, en los hechos, la Sudáfrica nueva, la Sudáfrica del *post-apartheid*.

Lucy es un personaje entrañable y enigmático que paga su ingenuidad con una violación múltiple que, aunque le causa un daño irreparable, no la hace claudicar. Queda embarazada y, para sorpresa y enojo de su padre, decide no abortar, decide no huir. Se queda en Salem y se casa con uno de los personajes mejor delineados de la novela: Petrus, un pequeño propietario negro, que ambiciona las tierras de Lucy, que tiene dos mujeres y que se casa con Lucy en terceras nupcias. Es la única manera en que puede ofrecerle protección a ella, y al hijo que viene, a cambio de las tierras.

El ambiente de violencia contenida y manifiesta se trasluce en

una narración manejada con maestría, sin una sola escena que salga del tono minimalista que atraviesa toda la novela.

El nivel simbólico en la novela se maneja a través de la amiga de Lucy, Bev, o más bien, a través de su oficio. Ella es una veterinaria amateur que se dedica a "dormir", sin dolor, a perros y a otros animales sufrientes que le traen de los pueblos cercanos. David Lurie termina como su ayudante y su tarea consiste en llevar a los animales sacrificados a su incineración, al horno crematorio.

Al final de la novela, el ciclo se cierra cuando David Lurie regresa a Cape Town para encontrar que su departamento ha sido sistemáticamente saqueado: "no fue un robo común ... [fue] otro incidente en la gran campaña de la redistribución".<sup>13</sup>

Soledad, falta de identidad, violencia, desesperanza, incomunicación, entre otras cosas, es lo que se muestra en la Sudáfrica retratada en *Disgrace* por Coetzee. Por un azar del destino, a un hombre moderno se le resquebraja el mundo; se abre para él una hendidura en lo real por la que cae, en plena pérdida de identidad, hasta llegar "al

<sup>13</sup> "no ordinary burglary (...) another incident in the great campaign of redistribution (p.176)."