T
942

ARCHIVO HISTORICO

82033

Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA
UNIDAD XOCHIMILCO

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES

LA TRAZA DE LO INVISIBLE: LA ESCRITURA Y LO FEMENINO

LA EXPERIENCIA DE LA ESCRITURA LITERARIA Y EL GOCE

TESIS
Que para optar por el grado de
DOCTOR EN CIENCIAS SOCIALES
CON ESPECIALIDAD EN PSICOLOGÍA SOCIAL DE GRUPOS E INSTITUCIONES

PRESENTA

Jorge Alejandro Montes de Oca Villatoro

Director de Tesis
Hans Saettele Zund

México D. F. diciembre, 2009

A la memoria de mi padre Héctor, de quien aprendí la bonhomía.

A mi madre María Luisa, a quien debo mis escasas luces.

A mi hermano Héctor, quien guió mis primeras lecturas.

A mi esposa Dulce María, quien siempre ha creído en mí.

A mis hijas Alfonsina y Sofía Inélida, de quienes estoy tan orgulloso.

Debo un especial agradecimiento a Hans, quien ha sido mucho más sólo director de tesis, ha sido un amigo, paciente, atento y siempre dispuesto a brindar su ayuda y su consejo, y quien sobre todo en los momentos difíciles, siempre estuvo para escucharme.

ÍNDICE

1. Introducción.....3

2. Ubicación del problema de investigación en un campo de conocimiento.....8

2.1. Primer vértice: el secreto.....15

2.2. Segundo vértice: La errancia.....22

2.3. Tercer vértice: El umbral.....33

3. Diseño metodológico.....45

3.1. La noción de no saber como concepto operativo.....48

3.2. La sexuación y el goce.....57

3.3. La escritura como producción de objeto pulsional.....73

4. La traza de lo invisible. La experiencia de la escritura de Scherezade en las *Voces del desierto* de Nélida Piñon

Preludio.....86

4.1. La creación y lo femenino.....88

4.2. Los cuerpos y el goce.....95

4.3. La experiencia de escritura.....107

5. Conclusiones: Una figura sobre la forma de articulación de la creación literaria en el sujeto.....122

Bibliografía.....129

No preguntarme nada. He visto que las cosas
cuando buscan su curso encuentran su vacío.
Hay un dolor de huecos por el aire sin gente
Y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo!

Federico García Lorca

1. Introducción

Esta Tesis busca explorar la experiencia de la escritura literaria en el sujeto. Esto es, la manera en que en el proceso de la escritura se articulan los distintos planos que estructuran el fenómeno de la creación. Lo cual se lleva a cabo en ésta investigación, tanto en un diálogo con las distintas formas en como los escritores enfrentan su producción y la piensan, así como a partir de esto, construyendo las categorías estructurales que determinan ésta experiencia en el sujeto, lo que nos permite una comprensión más cabal y profunda del proceso creativo.

Abordar el fenómeno del arte siempre resulta, desde cualquier perspectiva, una empresa riesgosa, ya que necesariamente se debe insertar la aproximación analítica que se proponga, cualquiera que ésta sea, en una realidad compleja, misma que como producción cultural la experiencia de la creación implica. Y no es posible, sin esta condición primera, el intentar ubicar lo que el psicoanálisis puede aportar a la comprensión del proceso creativo, que es lo que se desarrolla en este trabajo. Ya que en ésta Tesis, es el psicoanálisis en tanto método de investigación que permite evidenciar las determinaciones inconscientes

de las producciones imaginarias, la teoría que nos permite analizar la situación específica de la emergencia de la escritura literaria en el sujeto, en tanto teoría general del psiquismo. De lo que se trata entonces es de articular el saber que le es propio al psicoanálisis con los estudios, que desde otras disciplinas, se hacen de la literatura, con el propósito fundamental de allegarnos una comprensión más amplia y precisa, del proceso creativo. Se trata en síntesis, de producir conocimiento sobre una zona oscura, aquella que daría cuenta de la forma específica de articulación de la experiencia de la escritura literaria en el sujeto. Empresa ésta, que nos obliga a trabajar el conjunto de los ámbitos implicados en la producción literaria, en donde el psicoanálisis, como ciencia del sujeto en el conjunto de las ciencias sociales, vendría a operar un giro significativo en el problema que nos ocupa, esto es, el de la creación en general, y el de la escritura literaria en particular.

Es desde esta perspectiva entonces, que en la primera parte de nuestra Tesis se despliegan las coordenada fundamentales del campo de lo literario desde el cual nos planteamos el problema de la escritura, campo que se construye desde tres posturas frente al proceso de la escritura, que sin ser excluyentes, configuran tres posiciones paradigmáticas que nos permiten ubicar las diferentes concepciones que sobre la escritura, se han desarrollado desde las distintas poéticas literarias. Lo cual nos permite construir el campo de conocimiento desde el cual desarrollaremos nuestro problema de investigación, el de la emergencia de la escritura literaria.

Después de exponer las diversas concepciones que sobre el proceso de la creación han expuestos diversos escritores que se han ocupado del tema, es que elaboramos las nociones a partir de las cuales concebimos el campo de lo literario donde nos ubicamos. Y que tiene que ver, desde nuestro análisis, fundamentalmente con tres tópicos o espacios de escritura, que agrupamos a desde tres nociones que nos serán fundamentales para la discusión del problema de la escritura: El primero lo configuramos a partir de la noción de secreto, en donde la escritura tendría que ver con una revelación, es decir, con el develamiento de una verdad desconocida incluso para quien escribe. El segundo tópico lo construimos a partir de la noción de errancia, en donde la escritura se concibe como un derivar por y en el lenguaje, desde la concepción de un estatuto para la escritura a partir del abandono de toda referencia a un centro, donde el escritor carecería del completo dominio del acto de la escritura, por lo que se le impondría, un derivar por la escritura. Y el tercer

tópico que configura nuestro campo de conocimiento, se aglutina a partir de la noción de umbral, en donde por el trabajo de la escritura, quién escribe literatura sería llevado por su escritura hasta los límites de lo pensable y lo decible. Es así, a partir de estas tres posiciones paradigmáticas, como construimos el primero de los tres planos desde donde nos acercarnos a la comprensión del proceso creativo.

En la segunda parte de ésta investigación se avanza en la explicitación del proceso de la escritura desde el sujeto, tal como éste se ve implicado en la experiencia de escritura, para lo cual trabajamos con nociones teóricas propias del ámbito del psicoanálisis lacaniano. Serán estos conceptos los que constituirán las coordenadas metodológicas que nos permiten avanzar en la comprensión de una cuestión social, la de la experiencia de la escritura literaria, desde el espacio de lo subjetivo, a partir de explicitar el lugar donde, desde el sujeto se escribe, que es de lo que aquí nos ocupamos centralmente.

El lugar en el sujeto desde el cual se produce dicha experiencia de escritura, lo concebimos articulando a nuestras tres posiciones problemáticas iniciales, otros tres lugares nocionales: El primero será la noción del no-saber como concepto operativo, en tanto que proponemos el acto de la escritura como excéntrica al sujeto, en tanto que éste estaría determinada por el fantasma inconsciente, que impondría un radical desconocimiento de eso que causa la escritura. El segundo lugar nocional atañe a la problemática de la sexuación y el goce; entendida la sexuación, como la manera en que se inscribe inconscientemente en el sujeto la diferencia sexual, lo que implica una posición diferencial con respecto al falo y la castración, lo que a su vez determina la diversa distribución del goce en los cuerpos. Lo cual nos permite articular la hipótesis de que la experiencia de la escritura literaria estaría en relación con un goce del absoluto del arte, que se hace comprensible, a partir de ser puesto en relación al Goce Otro propio de lo femenino. Categoría del Otro que refiere, por un lado, a la otredad como diferencia radical, pero que en nuestro caso tiene que ver con un lugar de inscripción significante.

Es en este punto pertinente aclarar, que desde la perspectiva teórica en la que nos ubicamos, la del psicoanálisis, el estatuto epistémico de la noción de sexuación, está en relación con una lógica no meramente empírica, ni referida al ser como esencia o naturaleza, sino que pertenece al orden simbólico, en tanto que es puesta en relación al

Otro, que está marcado por una falta por la incompletud de lo simbólico, de donde resulta que el sujeto estará constituido por esta falta de ser, que es la que da origen al deseo.

Por último, en éste apartado, desarrollamos la noción referida al lugar de la escritura en la producción de objeto pulsional, lo que elaboramos a partir de concebir el proceso sublimatorio de la creación como una suerte de detenimiento de la pulsión en una experiencia específica, constituida por una técnica del lenguaje, que es la que desde nuestra perspectiva, constituye a la escritura literaria. Es de ésta forma entonces, como configuramos el segundo plano desde el que desarrollamos la experiencia de escritura, también por tres vértices, lo que nos sirve por un lado; para desplegar nuestra particular propuesta teórico metodológica, y por el otro, para llevar al cabo nuestra segunda aproximación analítica al problema de la creación.

En el tercer capítulo de este trabajo emprendemos una lectura de la novela *Voces del desierto* de Nélida Piñon, en la cual es que ponemos en juego nuestras hipótesis interpretativas, ya que la lectura que hacemos se articula desde los conceptos en los que sustentamos nuestra tesis, esto es, la relación entre la creación y lo femenino a partir de la noción del goce. Goce que estaría vinculado por un lado con los cuerpos, pero por otro, con el absoluto que por el arte se persigue, y que implica para todo creador, un goce a la vez que un sufrimiento, al que todo gran escritor ha de enfrentarse y por el que se constituye lo que aquí denominamos la experiencia de la escritura literaria. Es de esta forma como en éste apartado emprendemos la elucidación de tal régimen de la experiencia, que llevamos a cabo a través de proponernos un diálogo con la forma en como Nélida Piñon conceptualiza su propia experiencia de escritura, en el ensayo titulado *La seducción de la memoria*, texto con el que vamos confrontando nuestras ideas con el propósito de avanzar en la comprensión del problema que nos ocupa.

En la parte final de nuestra tesis, concluimos nuestra investigación con la construcción de un modelo, o más propiamente una figura, que como metáfora analítica elaboramos a partir del desdoblamiento de los planos expuestos en el primer y segundo capítulos, en una figura ahora articulada por tres planos. Lo que da lugar a la construcción de una metáfora visual, que estando inscrita en un universo cultural determinado, nos permita un recorrido figurativo, por un encadenamiento de figuras correlativas al argumento al que de lugar cada uno de nuestros planos, para que a partir del juego de

refracciones que así se produce, por la metáfora, se desplieguen figurativamente los razonamientos que sustentan nuestra Tesis. Lo que ha de permitirnos ver, como si observáramos a través de un prisma, tres planos cada uno de ellos formado por tres vértices intersecándose, para sólo, a partir de las diferentes refracciones producidas por nuestro prisma, acercarnos a comprender la complejidad del fenómeno al que nos hemos acercado y que denominamos la experiencia de la escritura literaria.

De tal forma que la aproximación al proceso creativo de la escritura literaria, que hemos desarrollado por nuestra investigación, al ser observada en conjunto y desde diversos ángulos, e irlos desdoblando en las imágenes sucesivamente así producidas, nos permitan una visualización global del objeto producido por dicho proceso, y que es el que como objeto de investigación, hemos construido desde los diferentes ángulos que hemos desarrollado en la Tesis. Proponemos entonces esta figura en las conclusiones, no porque resuma o compendie lo estudiado, sino porque que nos parece allega una imagen, que desplazando y complejizando nuestra aproximación teórica, nos permite una metáfora visual que capte la complejidad de nuestro problema.

En suma, el presente trabajo, resultado de un proceso de investigación a través de un recorrido por diversos autores que se han acercado al problema de la escritura literaria, apunta a la invención de un dispositivo de visibilidad, a la construcción de una mirada que de lugar a una aproximación a la experiencia de la escritura literaria, desde las constelaciones del deseo, para buscar así comprender, el proceso sublimatorio de la creación a partir de la pregunta por el lugar desde donde en el sujeto, se escribe.

2. Ubicación del problema de investigación en un campo de conocimiento.

La problemática en torno a la cual se levanta el presente trabajo de investigación, está trazada en relación con el espacio de reflexión que se abre en torno a las condiciones de emergencia de la escritura literaria en el sujeto, esto es, en torno a la pregunta por el lugar desde donde se escribe, el espacio en suma, del surgimiento de la creación literaria en el sujeto. Planteamiento que por lo mismo, buscamos ubicar en relación a una cuestión generalmente soslayada aunque de innegable relevancia, la de las condiciones a partir de las cuales es que en el sujeto, es posible pensar como se gesta y estructura la experiencia de la escritura literaria. Dimensión del análisis fundamental, ya que la creación no puede pensarse como una respuesta autónoma del sujeto en soledad, sino por el contrario, inscrito en un régimen de la experiencia que es el que hay que explicitar, y éste no podrá ser pensado sino en relación con el espacio en donde, desde el campo de lo literario, se articula la experiencia de la escritura, es decir, a partir de su inserción en los diversos planos y lugares implicados en el proceso de creación literaria. Y que tienen que ver fundamentalmente, con tres elementos de la construcción narrativa, que constituyen los

planos desde donde ubicamos la experiencia de la escritura literaria: a) El primero tendrá que ver con la manera en como en el texto se construye el sujeto de la escritura en tanto éste se encuentra exiliado en la lengua, ya que no hay verdadero sujeto que se sostenga, sino aquél que habla en nombre de la palabra, que es a lo que Lacan alude cuando escribe que "el sujeto es quien le habla al Otro." (Lacan, 1998:103) b) En el segundo plano se piensa la forma en que el objeto producido por la experiencia de la escritura literaria se articula con el sujeto de la escritura, en tanto que por el proceso de la escritura literaria, se producirá un objeto, que en relación al sujeto de una escritura habrá que pensar como objeto pulsional. c) Y finalmente, en el tercer plano abordaremos como es que por tal experiencia, se produce un goce en posición excéntrica al sujeto, que le comporta, no obstante un sufrimiento, en tanto que el proceso de la creación conlleva una búsqueda de lo absoluto del arte. Entrecruzamiento esencial, el de estos tres planos, para pensar la problemática del sujeto el relación al proceso creativo, y que es precisamente lo que trabajamos con amplitud en esta investigación, para así buscar elucidar el problema que nos hemos propuesto, el del discernimiento de la experiencia de la escritura literaria, para el sujeto implicado en el proceso de la creación.

El presente trabajo pretende por lo tanto, precisar las coordenadas que dibujan dicho campo problemático, tanto desde la perspectiva del sujeto, que en tanto exiliado de sí mismo por el lenguaje que lo habita, habrá que comprenderlo como un sujeto atravesado por el inconsciente, cómo desde el campo de la creación literaria, que configurado a partir de convenciones específicas que atañen al lenguaje humano, en tanto "hecho de las hablas acumuladas en la historia y además (del) sistema mismo de la lengua" (Foucault, 1994:64), constituyen las coordenadas cruciales del campo problemático que nos ocupa. Campo desde donde habrá que pensar las diversas narrativas, que desde las posibilidades abiertas en la literatura a partir de Marcel Proust, se han constituido en formas de narrar en donde "escribir no significa otra cosa que conocer (y en donde) el conocimiento se da a través de la forma." (Pérez Gay, 1991:56) Literatura entonces, que "ha dejado de ser una relación puramente pasiva de saber y de memoria," para convertirse en un espacio de emergencia y transformación, "en una relación oscura y profunda entre la obra en el momento en que se hace y el lenguaje mismo." (Foucault, 1994:64) Por la cual desde nuestra perspectiva, en la experiencia de la escritura literaria es que se despliegan los lazos entre el fantasma y el

goce, dando lugar por este particular régimen de la experiencia, a la "invención de vínculos y de regularidades" (Mier, 2003:133) con los que se construyen las subjetividades emergentes y las representaciones imaginarias del cuerpo. Experiencia ésta, que se despliega en el proceso de la escritura literaria, y que hay que entender como aquí hemos dicho, desde la imbricación de estos tres planos; el del sujeto como sujeto barrado por el inconsciente, el de la experiencia de escritura vinculada al goce y la producción de objeto pulsional y el de la forma literaria como construcción de sentidos imaginarios a través de los cuales se da cuenta de una experiencia singular. Dimensiones de la experiencia de la escritura literaria que se articulan, no desde una relación de exterioridad, sino como planos anudados por el acto de la escritura. Qué es finalmente, lo que se busca comprender.

Buscamos así acercarnos a la comprensión de una forma particular de escritura, la literaria, ya que es a través de ésta en donde los hombres han buscado dar cuenta de sí mismos y de las diversas formas de aprehensión del mundo, lugar de escritura desde donde han surgido relatos en los cuales emergen formas de subjetivación producidas desde una otredad radical, donde "los actos se modelan según el tiempo, el ritmo, la síntesis, la composición formal y la capacidad de figuración del lenguaje, los alcances figurativos y evocativos de las narraciones." (Mier, 2003:126) Trabajo de escritura éste, por el cual surgen construcciones imaginarias que operando como organizadoras de sentido; reproducen, impugnan, transgreden, interrogan o transforman los límites socialmente instituidos entre lo permitido y lo prohibido, lo bello y lo feo, lo deseable y lo indeseable, lo decente y lo obsceno, lo sensato y lo insensato, entre la cordura y la locura, "puesto que locura y creación dependen de la común desmesura que es la negativa a renunciar a lo absoluto." (Anne Juranville, 1993:22)

Desde este punto de vista es entonces que se parte para considerar al proceso de la creación literaria vinculado a las nociones de "fantasma" y "goce", lo que significa que aquello que empuja a alguien a la escritura, haciendo de él un escritor, será de tal naturaleza que a la vez que lo arrastra a una pasión irrefrenable, en esta estará implicado el sufrimiento, una dolorosa pasión por la que el escritor se verá poseído por un arrebato en la medida en que la creación literaria se juega en los linderos del sujeto, donde eso que lo posee, sabe de la incompletud del sujeto arrojándolo a la creación. "Pérfida vocación" la llama Blanchot, o como lo expresa de forma brutal Marguerite Duras; "soy presa de algo,

pero es impúdico decirlo." O dicho en las palabras de Virginia Woolf: "Desconfío de la realidad... pero para ir más lejos (a través de la escritura, encuentro) terror, horror, agonía" (Anne Juranville, 1994:24) O bien Kafka, quien con deslumbrante lucidez escribe: "El mundo tremendo que tengo en la cabeza. Pero, cómo liberarme y liberarlo sin que se desgarre y me desgarre. Y es mil veces preferible desgarrarse que retenerlo o enterrarlo dentro de mí. Para eso estoy aquí, esto me resulta perfectamente claro."[1]

Es de esta perspectiva que construiremos el primero de nuestros planos analíticos, y de esta forma, precisaremos el campo de conocimiento desde el cual trabajamos, esto es, el campo de lo literario en el que nos colocamos. Es de esta manera, como nos proponemos desplegar el campo de conocimiento en el que inscribimos el problema de investigación aquí esbozado, circunscrito por tres vértices, que serán los vórtices de nuestro campo de trabajo, a la vez que posiciones problemáticas, que en este momento sólo señalaremos en sus líneas más generales ya que más adelante las desplegaremos más ampliamente en relación con algunos autores que nos servirán para ilustrar nuestras ideas: El primero de estos vértices esta aglutinado alrededor de la noción de secreto, esto querría decir que desde esta posición problemática, el trabajo de la escritura literaria estaría en relación con una revelación, es decir que algo oculto o velado sería revelado por el proceso de la escritura, así, la escritura literaria cobraría su real perfil y todo su valor, en relación con el alumbramiento o develamiento de una verdad revelada. El segundo vértice se organiza en torno a la noción de errancia, y desde esta posición, el trabajo de la escritura literaria sería concebido como un derivar, en principio sin límites, y el trabajo de la literatura desde esta perspectiva, se concebiría a partir de la ausencia de sentido en la realidad, del total relativismo de todas las cosas, por lo que el proceso de la escritura literaria se traduciría en una deriva alrededor de lo absurdo y el sinsentido de las relaciones entre los hombres y el mundo y entre éstos y sus semejantes. Finalmente, el tercer vértice de nuestro campo esta dado en función de la noción de borde o umbral, desde aquí la escritura literaria sería vista como un devenir en la perspectiva de la construcción de formas significantes desde el lugar de un sujeto de la enunciación, el proceso de la escritura literaria tendría que ver aquí, con la materialización de sentidos inéditos. Estos tres vértices se piensan construyendo un

[1] *Diarios (1910-1913)*. Franz Kafka. Editorial Lumen. 1975. Nota del 21 de junio de 1913. p.274.

campo configurado como un triángulo, al interior del cual y desde distintas posiciones, emergerían las diversas narrativas.

El recorrido exploratorio que inicialmente haremos sobre estas tres posiciones analíticas, pretende únicamente señalar tres vertientes a partir de las cuales podamos, conforme avance nuestro trabajo de investigación, ir precisando las formas que reviste nuestro problema. De tal forma que la investigación irá necesariamente desenvolviéndose en el diálogo que con estos tres lugares interpretativos mantendremos, y por otro lado, esto mismo nos permitirá ir construyendo las categorías conceptuales que nos permitirán una lectura específica de la obra literaria. En suma, nuestra intención al ubicarnos en este plano construido desde estas tres posiciones, en torno a lo que por lo escrito se juega en la literatura, será el pensar la forma en que el sujeto de una escritura se constituye en torno a aquello que el proceso de la escritura le conlleva, desde "las inflexiones impuestas a las narraciones, (por las) imágenes y ficciones engendrada por la fuerza centrífuga de las pasiones de cada sujeto" (Mier, 2002:35), sujeto que por esto, no podemos ubicar ahí de antemano, sino que se produce en el movimiento de dicha experiencia de escritura, y sólo podrá ser captado, a partir de su situación respecto de los tres lugares desde los cuales es que abordamos la construcción narrativa en este primer plano, y que hemos apuntado someramente más arriba.

En este punto, es necesario precisar que este programa de investigación parte de ciertas presuposiciones teóricas como todo trabajo de investigación, en nuestro caso derivadas del campo del saber psicoanalítico, y que en este momento formulamos de manera programática para ser desarrolladas ampliamente más adelante, en su articulación con el campo problemático que estamos definiendo ahora. Pero que interesa plantear ahora sintéticamente, y por las cuales es que habrá que pensar la escritura literaria, a partir de su condición liminar, como un espacio de goce y de borde. Literatura ésta entonces, donde el sujeto "goza en su posicionamiento frente a un objeto no-común, goce en el cual él no es más que punto ciego (...) y borde de la palabra."(Saettele, 2005:28) Objeto éste, que se construye por el proceso mismo del trabajo literario, en y por la escritura. La escritura así concebida es colocada, por esta condición liminar, en el umbral del abismo y la locura, del abismarse del sujeto en el Otro, ya que no se trata de saber si cuando se escribe, se escribe conforme a lo que el escribiente es, sino si cuando se escribe se es el mismo, ya que por la

experiencia de la escritura literaria se produce una suerte de "suspensión imaginaria de la red intrincada de rupturas, diferencias, silencios y bordes que articulan los vínculos colectivos" (Mier, 2003:127), condición que le abre al escritor, la posibilidad de producir una obra, pensable como construcción de objeto pulsional inscrito en el goce del Otro, como única forma de paliar ese vértigo del abismo que lo posee. Es esta tesis la que se pone en juego en la presente investigación, y que buscamos comprobar a lo largo del presente trabajo.

Desde éste lugar entonces, la pregunta sobre el lugar desde donde se escribe, remite a pensar el proceso sublimatorio de la creación, concibiéndolo como un detenimiento de la pulsión en un régimen especial de la experiencia, lo que implica por un lado, el abordamiento de la problemática concerniente al problema de la creaeión desde el campo de lo literario, y por otro lado, el conceptualizar la creación a partir de las narrativas que surgen desde ese "Otro goce" que ubicamos del lado donde, desde las fórmulas de la sexuación propuestas por Lacan, se define lo femenino. Lugar marcado por la incompletud de lo simbólico y que sería aquel, donde la literatura se inscribe a partir de "esa dimensión *de ausencia* que está presente en el propio corazón del saber de lo social, y que el psicoanálisis tiene la vocación de desvelar". (Assoun, 1003:18) Es así como proponemos que por lo que llamamos, la experiencia de la escritura literaria, es que se da lugar al proceso sublimatorio por el que se produce ese particular lugar desde donde se escribe, lugar que pensamos como de cruce de lo social y lo subjetivo, y sólo concebible en nuestra perspectiva, desde el lugar donde se inscribe la mujer en la sexuación. Punto central en esta argumentación que será desarrollado con amplitud en el capítulo cuarto de la presente investigación.

Es por esto que se propone el trabajar la pregunta sobre el lugar desde donde se escribe la literatura, a partir de la tensión abierta por Lacan al proponer el lugar de lo femenino en la sexuación, desde un cierto no saber, "la mujer –escribe– no toda es, hay siempre algo en ella que escapa del discurso." (Lacan, 1975:44) Y es precisamente desde esta noción del no-todo que se articula el goce del Otro, ya que el inconsciente esta estructurado como un lenguaje y "como aparato del goce" (Lacan, 1974:70), y ya que la mujer no-toda es, "la mujer es lo que tiene relación con ese Otro (...), ese lugar donde viene a inscribirse todo lo que puede articularse del significante" (Lacan, 1974:98). Es

desde aquí entonces, que se busca comprender el proceso sublimatorio de la creación a partir de la pregunta por el lugar desde donde se inscribe, que remite en el sujeto, al lugar donde se inscribe lo femenino en la sexuación, por lo que es desde esta posición que pretendo abordar el problema de la experiencia de la escritura literaria.

2.1. Primer vértice: El secreto.

Pasemos ahora a dibujar con mayor precisión los vértices del campo de conocimiento que hemos propuesto, y que constituye el campo literario desde el cual partimos, empezaremos por aquél referido por la noción de secreto. María Zambrano, en el ensayo titulado de forma tan sugerente como poética; *Hacia un saber sobre el alma*, inicia diciendo: "Cada época se justifica ante la historia por el encuentro de una verdad que alcanza claridad en ella. ¿Cuál será nuestra verdad? (...) La revelación a que sentimos estar asistiendo en los tiempos que corren, es la del hombre en su vida, revelación que sale de la Filosofía, con lo cual la Filosofía misma se nos revela." (Zambrano, 1987:19) Señalamos de entrada que con esta aseveración, Zambrano nos ubica en el terreno de una forma de racionalidad no unívoca, es decir que no puede predicarse de cada individuo con el mismo significado, sino que por el contrario, implica un cierto trabajo de desciframiento o interpretación. Y es así que desde este vértice del campo de conocimiento donde nos inscribimos, esta otra manera de pensar, "razón poética" la llamará María Zambrano, se articula inicialmente por la referencia a una verdad revelada. "Y es lo que hoy nos sucede;

comenzamos a sentir nuestra vida en su transcurrir, estrechada y libre, por el cauce de una verdad que se nos revela, y desde él comenzamos a entender otros pensamientos para los que quizá hubiéramos quedado insensibles, o por el contrario, presos en asombro, imposible de traducir en ideas." (Zambrano, 1987:21) En éste ensayo Zambrano va a hacer un recorrido por autores y referencias diversas que le permitirán fundamentar una filosofía, de la revelación, ante la necesidad de develar ese otro saber, "esas razones del corazón", a partir de "un decir poético del cosmos". Ya que "el cauce que esta verdad abre a la vida va a permitir y hasta requerir que el fluir de la 'psique' corra por él. Tal es nuestra esperanza." Termina señalando. (Zambrano, 1987:30, 23, 26)

Estamos de esta manera, ante una forma no racionalista de ubicarse frente al problema del conocimiento, que la llevará a interrogarse sobre el alma, su lugar y su función, pero desde "otro lugar", que María Zambrano propondrá desde la soledad y la escritura. Por lo que en su ensayo titulado; *Por qué se escribe,* dirá que "escribir es defender la soledad en que se está". Y añade; "mas las palabras dicen algo. ¿Qué es lo que quiere decir el escritor y para que quiere decirlo? ¿Para qué y para quién? Quiere decir el secreto; lo que no puede decirse con la voz por ser demasiado verdad. (...) La verdad de lo que pasa en el secreto seno del tiempo, es el silencio de las vidas, y que no puede decirse. (...) Pero esto que no puede decirse, es lo que se tiene que escribir." (Zambrano, 1987:31, 33) Algo que no es del orden de lo decible se juega entonces sólo por la escritura, "el silencio de las vidas", como aquello nunca dicho por ser impronunciable, y en este sentido es importante destacar lo que Hans Saettele escribe respecto de la puesta en discurso por el psicoanálisis, al señalar que "uno de los puntos importantes es el hecho de que el analista sea el garante de que el discurso no vire hacia el examen de la verdad bajo la pretensión (...) de verdad-adecuación a la realidad, sino que se mantenga en la tensión entre 'decir' y 'no decir' que se introduce al discurso gracias al silencio en tanto fundamental." (Saettele, 2005:156)

Qué sería entonces aquello que por la escritura emerge en el texto, y que nos permite ubicar la experiencia de la escritura en relación a la experiencia psicoanalítica. Y a partir de lo cual, es que pensamos el primero de los elementos que hemos considerado respecto de la construcción narrativa. Esta demasiada verdad de la que habla Zambrano, pero que tiene que escribirse, se articula en nuestro desarrollo, con la manera en como en el

texto literario se constituye el sujeto de la escritura, en y por la experiencia de la escritura literaria, ya que la "posibilidad de construir en el sujeto una posición enunciativa enfocada a la verdad, (...) quiere decir que la verdad ya no se recibirá de la realidad, sino que será instalada en la ficción, (...) (y) uno de los mecanismos fundamentales del discurso del psicoanálisis es instalar la verdad en una estructura de ficción". (Saettele, 2005:154) Por lo cual es que se produce un cierto paralelismo entre el pensamiento de Zambrano al escribir que "el secreto se revela al escritor mientras lo escribe y no si lo habla" (Zambrano, 1987:34), y el psicoanálisis, a partir del cual es que trabajamos.

No por otra cosa un escritor como Francisco Goldman puede decir: "escribir es para mí una búsqueda misteriosa (...) puedo pasar días trabajando en un mismo párrafo, sin un objetivo concreto, intuyendo, hasta que encuentro lo que busco. Me da pena y sé que tengo que aprender a tardarme menos, pero yo no puedo escribir nada hasta que los personajes se deshacen de mí (...) y toman su propia vida."[2] No puede no resultarnos inquietante este testimonio, ya es en este sentido que decimos que la escritura literaria, es una experiencia límite, en la que el secreto de la verdad implicada en ella se revela mientras se escribe, manifestando como en ninguna otra, la dimensión de la otredad, es decir, de aquello que siéndonos ajeno es a la vez lo más íntimo. Relación oscura para quien escribe, ya que la escritura literaria aparece como un proceso que permanece enigmático aún para el mismo escritor en tanto que atañe al núcleo de su ser, y por lo tanto, le es ajeno. Condición de la creación literaria de la mayor importancia, en un doble sentido, ya que esta verdad revelada apuntaría, en el sentido que lo venimos desarrollando, a lo que desde el psicoanálisis se conceptualiza como el fantasma ($\diamond\alpha$), por lo que podemos decir que el proceso que lleva a la creación a de entenderse en el registro de lo que llamamos, un régimen especial de la experiencia, de la escritura literaria, cuya dilucidación es el propósito de la presente investigación.

El trabajo de creación literaria desde esta perspectiva, apuntaría a revelar por la escritura una verdad silenciada o proscrita, buscando así, contar lo aún no dicho. Es de esta forma como un poeta y escritor como Octavio Paz ha sostenido que: "El escritor dice literalmente, lo indecible, lo no dicho, lo que nadie puede o quiere decir." El psicoanálisis, por su parte, escucha lo inaudible, lo que se dice a contrapelo de lo que se cree decir, casi

[2] Entrevista aparecida en el suplemento dominical de *La Jornada*, el 11 de febrero de 1996, p. 3.

siempre a pesar de uno mismo. Señalemos aquí, en relación a lo escrito en torno a la noción de secreto, que Freud, en su teoría de los sueños como procesos psíquicos puestos al servicio del cumplimiento de deseos inconscientes, es muy claro al señalar que es precisamente durante el trabajo del sueño, esto es, durante el proceso inconsciente de producción del sueño, cuando tiene lugar la realización figurativa del deseo. Y esto es importante, ya que permite establecer un nuevo paralelismo entre el sueño y su interpretación, y la escritura y aquello con lo que la literatura nos pone en contacto. Así dentro de la perspectiva que desarrollamos, esto es, desde las nociones del secreto y la verdad revelada, también podemos pensar que para el psicoanálisis existiría una verdad que se manifestaría en el síntoma como significante, al tiempo que se oculta para el sujeto, por lo que es en la palabra donde resplandece la verdad del deseo a la vez que se oculta. Freud escribe en *La interpretación de los sueños*: "A consecuencia del advenimiento tardío de los procesos secundarios, el núcleo de nuestro ser, que consiste en mociones de deseo inconscientes, permanece inaprehensible y no inhibible para el preconsciente, cuyo papel quedó limitado de una vez y para siempre a señalarles a las mociones de deseo que provienen del inconsciente los caminos más adecuados al fin. Estos deseos inconscientes constituyen para todos los afanes posteriores del alma una compulsión a la que tienen que adecuarse, y a la que tal vez pueden empeñarse en desviar y dirigir hacia metas más elevadas." (Freud, 1900:593) Por lo que desde nuestra perspectiva, desde el polo del secreto, el primero de los tres vértices con los que construimos el campo de lo literario en donde nos ubicamos inicialmente, la literatura se tramaría con lo inconsciente y en función de esto adquiriría todo su valor.

Si desde este entramado de relaciones pensamos ahora, lo que hemos llamado la experiencia de la escritura literaria, esta cobra una dimensión que no cabe exagerar, ya que el verdadero escritor, como hemos visto, queda presa de una compulsión a la que ha de entregarse en soledad, y de la que no podrá apartarse, pero por la cual producirá una revelación. "Afán de desvelar, afán irreprimible de comunicar lo desvelado; doble tábano que persigue al hombre, haciendo de él un escritor. ¿Qué doble sed es ésta? ¿Qué ser incompleto es éste que produce en sí esta sed que sólo escribiendo se sacia? ¿Sólo escribiendo? No; sólo por el escribir, pues lo que persigue el escritor, ¿es lo escrito, o algo que por lo escrito se consigue?" (Zambrano, 1987:34) Importantes preguntas, que María

Zambrano formula con gran belleza, a la vez que delinea con toda precisión, los contornos de lo que coloco como uno de los vértices del campo de conocimiento en el que ubico el problema de la escritura, lugar en donde también queda imbricada, hemos visto, una cierta aproximación que desde el psicoanálisis se construye, por que no será sino a partir de este entretejido, que podremos ir dilucidando el campo de conocimiento que nos permitirá precisar el ámbito del problema que buscamos esclarecer.

Problema, el de la escritura, ya que si bien se suele creer comúnmente que se escribe literatura y particularmente narrativa, para contar historias, para transmitir cosas vistas o vividas y, esto es indudablemente cierto, sólo lo es en parte ya que son de otro orden las experiencias que la narrativa, a partir sobre todo de Proust, busca contarnos. "Se trata más bien de ubicar las posibilidades del relato para el acceso a la subjetividad (en donde) habrá que dar cuenta del hecho de que el acto de narrar es mucho más que la adquisición de un saber acerca de lo que alguien presenta como su historia." (Saettele, 2005:168) Por lo que un escritor, en este caso tomamos a Antonio Lobo Antunes, ha podido decir: "Lo que yo quería hacer con los libros no era contar historias, intrigas o personajes. Lo que yo quería era muy sencillo y modesto: cambiar el arte de escribir, cambiar la literatura y a través de ésta cambiar la manera de ver las cosas frente a la vida."[3] Y Kafka, uno de los escritores más representativo de este tipo de literatura, ha escrito: "mis historias son una forma de cerrar los ojos".[4] La escritura como la pensamos, es entonces una experiencia que involucra a una persona, el escritor, pero que lo trasciende de una particular manera porque apunta a lo innominado, hacia lo que el escritor mismo desconoce hasta que lo escribe, tal sería el auténtico sentido de la escritura tal como lo hemos ido desarrollando desde este vértice. La escritura de tal forma se jugaría en una suerte de descentramiento respecto de la conciencia del escritor desvelando lo que él desconoce pero lo implica. Por lo cual es que la literatura entrañará siempre un descubrimiento que se llevaría a cabo por el acto de la escritura, en y por el ejercicio de un oficio del cual el escritor no podrá apartarse, aunque él no lo sujete del todo porque lo implicaría en su "fantasma" o fantasmas como suele decirse, por lo que se produce un cierto efecto de desconocimiento respecto de lo que el mismo escribe pero se le revela mientras lo escribe. "Puro acto de fe el escribir, y más, porque el secreto revelado

[3] En una conferencia en Casa de América de Madrid, publicada por *La Jornada*, el 28 de mayo de 2009.
[4] "Conversación de Kafka con Gustav Janouch (1920-23)" en: Franz Kafka, Escritos sobre sus escritos, p. 53, Anagrama, 1974.

no deja de serlo para quien lo comunica escribiéndolo. El secreto se muestra al escritor, pero no se le hace explicable; es decir, no deja de ser secreto para él primero que para nadie, (...) Acto de fe el escribir, y como toda fe, de fidelidad. El escribir pide la fidelidad antes que cosa alguna. Ser fiel a aquello que pide ser sacado del silencio. (...) Fidelidad que, para lograrse, exige una total purificación de las pasiones, que han de ser acalladas para hacer sitio a la verdad. La verdad necesita de un gran vacío, (...) Porque si el revela el secreto no es por obra de su voluntad, (...) Es que existen secretos que exigen por sí mismos ser revelados". (Zambrano, 1987:35-36)

Así el escritor narra una historia que es suya en tanto que es él quien la escribe pero que en cierta forma le es ajena porque produce una revelación que no se le explicita a sí mismo. Mas es importante subrayar que esto se produce en el registro de la escritura entendida como proceso, es decir, en el acto de una escritura entendida como aquello que hemos nombrado como un régimen de la experiencia, el de escritura literaria, que implica un proceso complejo en el cual el escritor se ve poseído de un "afán irreprimible". Lo que cobra particular relevancia para nosotros, al considerar la medida en que la experiencia de la literatura, con respecto a la realidad ficcional en ella gestada, puede ubicarse en relación con la experiencia analítica. Quiero decir que si en la experiencia psicoanalítica "ignoramos la constelación simbólica que yace en el inconsciente del sujeto (...) constelación que hay que concebirla siempre como ya estructurada, y de acuerdo a un orden complejo." (Lacan, 1975:108) En la experiencia de la escritura hay algo, que se le revela al escritor a pesar de él mismo y, esto no podría ser, desde nuestra perspectiva, sino por la vía de "la reconquista de la realidad auténtica del inconsciente por parte del sujeto" (Lacan, 1975:44), en relación con lo que desde el psicoanálisis se nombra como el fantasma ($<>α), por el que el escritor queda cogido. Y esto, "estructuralmente o desde el punto de vista de la verdad, (...) (en el sentido en que lo hemos apuntamos arriba, implica un) sufrimiento (que) corresponde al hecho de que el sujeto se ve así como catapultado al punto de falla del Otro, al punto de incompletitud que organiza los significantes de su deseo, alienados en el Otro." (David-Ménard, 1997:40) El Otro de lo literario, para nuestro caso.

Y si por otro lado, hemos relacionado el proceso sublimatorio de la creación a ese "Otro goce" que ubicamos del lado de las mujeres, desde el vértice que ahora trabajamos, el del secreto, es indispensable señalar que cuando Freud hacia el final de su obra habla sobre

la sexualidad femenina, no deja de referir a un enigma o como preferimos ubicar aquí, secreto. En 1926, escribe: "Acerca de la vida sexual de la niña pequeña sabemos menos que sobre la del varoncito. Que no nos avergüence esa diferencia; en efecto, incluso la vida sexual de la mujer adulta sigue siendo un *dark continent* para la psicología." (Freud, 1926:199) No nos parece en ningún sentido una ingenuidad de parte de Freud, pero en todo caso, señala un cierto efecto de desconocimiento. Pero lo que resulta aun más significativo, es que en la biografía que Ernest Jones hace de Freud, sin especificar mayores datos temporales respecto a lo que inevitablemente debía resultar una confidencia importante, anota: "Poca duda cabe de que para Freud la psicología de las mujeres era más enigmática que la de los hombres. En cierta oportunidad le dijo a Marie Bonaparte: 'el gran interrogante que nunca ha sido respondido y que hasta ahora yo no he podido responder, pese a mis treinta años de indagación del alma femenina, es: ¿Qué demanda una mujer?'" (Citado por Strachey, en la introducción a Freud, 1925:262) La noticia de esta confidencia formulada por Freud, en la forma de una pregunta dirigida a una mujer, Jones la califica de enigma, añadamos nosotros, estructurado como un enigma. Concluimos este apartado, añadiendo lo que Silvia Tubert escribe respecto a "que 'el enigma de la feminidad' remite directamente al enigma de la diferencia sexual; (en tanto que) se trataría de un hecho *real* que aún no podemos comprender, y del que la feminidad, en tanto enigma, es un significante." (Tubert, 1988:40) Abordaremos más ampliamente la discusión sobre esta cuestión en el punto 3.3 de este trabajo.

2.2. Segundo vértice: La errancia

El segundo vértice de nuestro campo de conocimiento estará organizado a partir de la noción de errancia, esto es, el pensar la experiencia de la escritura a partir de cómo es que ésta impone, de forma inexorable, una deriva del sujeto en el texto. Escritura entendida entonces a partir del desvío, el desplazamiento, deriva metonímica de la escritura, espacio de derivación, de imaginación, de falla. Es en este sentido que Juan García Ponce, en su ensayo titulado: *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*, escribe: "Tal vez (...) el carácter de toda identidad es la imposibilidad de definirla y por tanto su inexistencia, aun en términos gramaticales." (García Ponce, 1981:12) ¿Quién escribe entonces? O como lo hemos formulado aquí: ¿Desde que lugar en el sujeto se escribe? Ya que desde aquí sería claro que la escritura no se produciría desde la conciencia identificatoria. Desde este punto de vista es claro que el escritor cuenta en tanto que escribe, su identidad como escribiente se diluye, y es en sus textos y en sus narraciones que cobra formas y perfiles diversos, más o menos definidos, es precisamente a partir del espacio imaginario de identificaciones que construye en este derivar por su escritura que podemos decir que el escritor cobra un relieve

y adquiere un sentido, sólo en y por su escritura; "yo que soy escritora –dice Marguerite Duras– no tengo historia, o mejor dicho sólo tengo historias en la escritura"[5], o como lo expresa Hermann Broch; "en todo caso algo comparto con Kafka y Musil: ninguno de los tres tenemos realmente biografía. Hemos vivido y escrito, esto es todo". (Citado en Pérez Gay, 1991:26) Es de esta forma que podemos decir que un escritor, *se* escribe en sus relatos, en todas y cada una de las circunstancias y de los personajes por el narrados, ya que "cuando se elige escribir (...) se busca expresar la subjetividad" (García Ponce, 1981:14) Desde este vértice se asiste a una literatura, en donde lo vivido, es indiscernible de la experiencia de la escritura.

Si Kafka, al iniciar su novela *El dado por desaparecido*, también llamada equívocamente *América*, señala que es una novela planeada para desarrollarse al infinito, Musil, en *El hombre sin atributos*, emprende un proyecto de escritura en ese mismo sentido de errancia sin fin, en donde en sus palabras, "buscaba atrapar (...) el aspecto fantasmal de la realidad", y en donde por esto mismo, la literatura se convierte en una deriva a través de personajes y situaciones, a través de las cuales es que es plausible poder "leer y actuar autobiográficamente la realidad." (Pérez Gay, 1991: 91-94) Es así que desde esta posición toda identidad se diluye, a la vez que se construye otra cosa por la escritura, pero entramada en la literatura. Musil "siguiendo su verdad poética —o en términos más sencillos y más definitivos su verdad a secas, pues la verdad poética es la única verdad verdadera—, (...) se ha visto conducido a encontrar en la esencia de los personajes que ha creado. ¿Creado? (...) sus propias 'cualidades' como hombre al convertirse en el escritor que 'expresando su subjetividad' habría expuesto su propio dilema a través de la creación del personaje que es 'el hombre sin cualidades'." (García Ponce, 1981:21) Si la identidad se diluye la verdad se construye, es así que por la palabra hecha escritura literaria emerge la verdad del sujeto. En esa mediación que se constituye por la palabra, entre el sujeto como escritor y ése otro él mismo, que se construye por su escritura.

Es en esta deriva, que es aquella a la que él se ve sometido, en la que Borges nos sumerge al escribir; "yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni

[5] *La Jornada*, 4 de marzo de 1996, entrevista publicada con motivo de su fallecimiento.

siquiera del otro, sino del lenguaje o de la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro."[6] No se trataría por lo tanto de buscar borrar aquello que solemos entender por identidad, sino de pensarla de otro modo, *leerla*, desde la perspectiva de la errancia a partir del Otro de lo literario, de lo radicalmente ajeno. "Concretamente, ese punto de falla sólo se desnuda para el sujeto cuando un objeto (se desprende de su escritura, y) lo fuerza, en el dolor, a reconocer el punto de su propia desaparición como sujeto." (David-Ménard, 1997:40) La subjetividad aquí cobra un nuevo estatuto, no como dada de antemano a partir de un juego de identificaciones en donde el sujeto se extravía como en un salón lleno de espejos, sino que es en y por la escritura que se construye la posibilidad de acceso a ésta. "'Si hay un hombre de lo posible debe haber también posibilidades sin hombre', dice Musil. (...), (y) Klossowski afirma: 'Uno no está jamás donde está; sino siempre donde uno es más que el actor de ese *otro* que uno es'" (García Ponce, 1981:9) Es desde esta posición entonces que podemos comprender que ese *otro* construido por la escritura y a través del cual el escritor como sujeto se construye, sólo existe por la literatura y constituye de esa forma, por lo jugado en el proceso de la escritura, la realidad del ser del escritor, sometiendo de tal manera al yo del escritor a una angustiosa deriva ya que por la experiencia de la escritura literaria "se crea un espacio doble, dislocado, escalonado, dentro del cual una voz (no sabría decir cuál, la del café o la de la fábula interior), como en la marcha de una fuga, se pone en posición *indirecta*: algo se *trama*; es, sin pluma ni papel, un comienzo de escritura." (Barthes, 1975:96)

Todo esto sin embargo sólo se realiza a través de una gran construcción imaginaria, que constituye la evidencia primera de toda narrativa y que es precisamente lo que nos captura en ese río de palabras, seduciéndonos. Pero este atrapamiento proviene no sólo de la fascinación por las imágenes literarias así construidas, sino de que en la literatura de la que aquí nos ocupamos, este imaginario se construye como una experiencia límite en la significación de las palabras, tal como lo describe Musil admirablemente, al poner en boca de uno de sus personajes que "era una falla de las palabras lo que le atormentaba. Una conciencia a medias de que las palabras no eran sino subterfugios, pretextos fortuitos de lo

[6] "Borges y yo", publicado en *El hacedor*, 1960. Obras completas, tomo II. Emecé editores. Buenos Aires, 1996, p. 186.

que uno sentía."[7] De tal manera que "la palab*ra* me da el ser, pero me la da privado del ser. Es la ausencia del ser, su nada, lo que queda de él cuando ha perdido el ser, es decir el solo hecho de que no es." (Blanchot, 1981:43-44) ¿De qué manera es que esto se juega en la escritura, a partir de lo que por esta emerge? Me parece nuevamente que Robert Musil en su relato *La culminación del amor*, lo expresa admirablemente:

> "Como cuando se levanta una ligera brisa entre las nubes y las ordena en fila y luego se marcha de allí, así sentía ella que caía sobre su persona, que pasaba junto a ella, sin razón ninguna, en el suave e inmóvil nubarrón de sus sentimientos, el movimiento de aquel hacerse realidad...Y ella amaba, como no pocos seres sensibles, lo no-espiritual en el incomprensible pasar de los hechos, el *no* ser ella, la impotencia y la vergüenza la pena de su espíritu, cómo cuando uno pega a algo débil, a un niño, a una mujer, movido por la ternura, y luego se querría ser el vestido único que les cubra en la oscuridad sus heridas."[8]

Si esta experiencia de escritura se constituye entonces en los linderos de la construcción significante, lo es porque éste vértice es un lugar en donde la literatura se desenvuelve produciendo significantes a la deriva, ya que desde aquí "las palabras son viento exhalado, no son nada, si salen de un cuerpo con vida que, finalmente, exhalará también su último suspiro. (...) Y esos soplos, por su carácter inmaterial, por su ausencia de cuerpo, son vacuos e inapresables, hasta el punto de que es imposible evitar que se mezclen y se confundan uno con otro anulando mediante este movimiento su propia identidad porque esa identidad, en verdad, ya no existe." (García Ponce, 1981:16) Experiencia liminar la de esta escritura errante, que al producir estas prodigiosas construcciones imaginarias propone no obstante, una "línea de ficción" (Lacan, 1966:87) que abre un espacio de identificaciones para el lector, al que seduce y engaña, a la vez que por este mismo movimiento da lugar a una inscripción simbólica para el sujeto, en la medida en que es por la escritura y en lo escrito que éste es reconocido, no a partir de un simulacro de identidades, sino al interior de "un continuo de intensidades que no valen ya sino por sí

---

[7] Robert Musil, *Las tribulaciones del estudiante Troles*. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1983, p.83.
[8] Robert Musil, *Uniones*. Editorial Seix Barral, Biblioteca de Bolsillo. 1995, p. 32.

mismas, (la escritura en esta perspectiva, se desplegaría, en un juego de espejos y trastrocamientos, para en su desenvolvimiento) encontrar un mundo de intensidades puras en donde se deshacen todas las formas, y todas las significaciones, significantes y significados, para que pueda aparecer una materia no formada, flujos desterritorializados, signos asignificantes." (Deleuze, Guattari, 1975:24)

Esta forma de desterritorialización, será posible, justamente por esta forma de escritura errante, en deriva incesante, como de manera señalada ha construido Franz Kafka su literatura. En el libro que sobre éste autor han escrito Deleuze y Guattari dicen respecto de su escritura: "El enunciado no remite a un sujeto de la enunciación que sería su causa, ni a un sujeto del enunciado que sería su efecto (...) Ya no hay sentido propio, ni sentido figurado, sino distribución de estados en el abanico de la palabra. La cosa y las otras cosas ya no son sino intensidades recorridas por los sonidos o las palabras desterritorializadas que siguen su línea de fuga." (Deleuze, Guattari, 1975:30 y 37) Y es en este sentido que pensamos que este segundo vértice se articula de forma heterogénea, por "la húsqueda, la vocación por los bordes y las grietas" (Baz, 1998:125), una literatura del desvío, una escritura errante que producirá en su desviación, otro lugar de escritura sólo posible en los lindes de la significación y lo imaginable.

De tal forma que la relación del sujeto con la escritura se engarzará en tanto que ésta divide al sujeto, al tiempo que produce una bifurcación que produce una ilusión de unidad, que no obstante busca su dilución, no concediendo ningún asidero a las ilusiones de identidad y consistencia. De esta manera en el relato de Musil que hemos venido citando él escribe:

> "Miró a hurtadillas hacia donde estaba el desconocido. En ese momento encendía una cerilla; su barba, su ojo, se iluminaron: ella sintió de repente tan extrañamente incluso esta acción que no decía absolutamente nada, percibiendo súbitamente en este acontecer la firmeza y con que naturalidad una cosa entraba en conexión con otra estaba allí, tonta y tranquilamente y, no obstante, como una potencia sencilla, inmensa, pétreamente ensamblada. Ella pensó que, con toda certeza, no se trataba más que de un ser ordinario. Y, entonces, hizo presa en ella, poco a poco, un sentimiento de sí misma suave, disipado por el viento, inasible;

diluida y hecha jirones, creía flotar ante él como un descolorido copo de espuma en la oscuridad. (...) Examinaba con el alma inerte sus propias acciones y sentía en sí un gusto escindido entre el gozo y el padecimiento, como acurrucado en la concavidad interna, repentinamente ahondada, de un gran agotamiento."[9]

La precedente transcripción, ligeramente extensa, me parece que ilustra de manera precisa e incomparable, lo que queremos decir respecto de cierta forma de escritura situable desde el segundo vértice del campo de conocimiento donde ubicamos la construcción narrativa. En donde "la escritura –en palabras de Roland Barthes– me somete a una exclusión severa, no sólo porque me separa del lenguaje corriente (...) sino más esencialmente porque me impide 'expresarme': ¿a *quien* podría esto expresar? Al poner en vivo la inconsistencia del sujeto, su atopía, al dispersar las ilusiones del imaginario este hace insostenible todo lirismo (como dicción de una 'emoción' central). La escritura (así), es un goce, ascético, nada efusivo." (Barthes, 1975:93-94) O como en una carta dirigida a su hermana Otla, Kafka nos dice con estremecedora lucidez, algo de la turbiedad que el proceso de la escritura le comporta, impactante expresión de ese "goce ascético": "Escribo de modo distinto a como hablo, hablo de modo distinto a como pienso, pienso de modo distinto a como debiera pensar, y así hasta la más honda tiniebla."[10] Y será de esta forma, a partir de la errancia impuesta al sujeto en el espacio abierto por esta narrativa, que se urdirán por la escritura, la deriva de las afecciones y las intensidades del deseo, donde en palabras de Blanchot "reposa en silencio la misma interrogación dirigida al lenguaje, tras el hombre que escribe y lee, por el lenguaje hecho literatura." (Blanchot, 1981:10)

Dentro de la perspectiva abierta en este vértice, es necesario señalar que para Deleuze y Guattari, esta escritura en fuga o en deriva como lo hemos señalado, tendría un efecto importante en lo que ellos llaman desterritorialización, que a su vez por esto mismo, produciría una literatura *menor*. "Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor. De cualquier modo, su primera característica es que, en ese caso, el idioma se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización." (Deleuze, Guattari, 1978:28) Estos autores toman a

---

[9] Robert Musil, *Uniones*. Editorial Seix Barral, Biblioteca de Bolsillo. 1995, p. 35-36.
[10] Carta dirigida a su hermana Otla, citada en la introducción hecha por Erich Séller a la *Cartas a Felice*. Alianza Editorial, Alianza tres, 31,33 y 36. Madrid, 1977.

Franz Kafka, judío de Praga que escribe en lengua alemana, para desplegar esta noción. Pero esto nos lleva a preguntarnos si no toda escritura, desde la perspectiva de la errancia, produciría un efecto de desterritorialización pudiendo en este sentido, ser caracterizada como una literatura menor. Y en todo caso, si este coeficiente de desterritorialización no sería sino un efecto de la errancia, que la experiencia de la escritura literaria comportaría desde la perspectiva desarrollada desde éste vértice.

Lo que en la presente investigación nos hemos propuesto, al considerar el problema de la escritura literaria, a partir de un régimen de la experiencia como un detenimiento de la pulsión. Es poner en evidencia las condiciones y características del proceso creativo, vinculado a este goce Otro, que hemos ido caracterizando. Habrá que interrogar entonces esta forma de escritura desde la perspectiva aquí asumida, a partir de pensar otro lugar de escritura, por la manera en que los textos se constituyen por la trama de las pasiones y afecciones del cuerpo, "sustancia 'textual' que afecta al lector durante la lectura del texto." (Weisz, 1998:13) Cuerpo textual entonces, que se constituye por la cadencia de una escritura, en un espacio generador de representaciones a la vez imaginarias como simbólicas, que en relación con el lenguaje, se constituye en un espacio generador de modos de subjetivación, que a través de esa errancia producto de una alteridad radical, cierta escritura, tendencialmente, propenderá a la desterritorialización. Que en una literatura como la de Clarice Lispector, me parece se produce de manera admirable:

> "Juana se acordó de una vez, pocos meses después de casada, que se había dirigido a su marido para preguntarle algo. Estaban en la calle. Y antes incluso de terminar la frase, con gran sorpresa de parte de Octavio, se había detenido –con la cabeza inclinada y la mirada divertida–. Acababa de descubrir que su voz era como aquella que tantas veces había oído de soltera, siempre vagamente perpleja. Era la voz de una mujer joven junto a su hombre. Como la suya propia tal como había sonado en aquel momento para Octavio: aguda, vacía, lanzada hacia lo alto, con notas iguales y claras. Algo inacabado, extático, un poco saciado. Intentando gritar... Claros días, límpidos y secos, voz y días asexuados, monaguillos en una misa de campaña. Y alguna cosa perdida, encaminándose Hacia un blando

desespero... Aquel timbre de recién casada tenía una historia, una historia frágil que pasaba inadvertida a la mujer de la voz, pero no a ésta."[11]

Es por la polifonía que emerge de esta forma de escritura, ya sea la de Lispector, en este ejemplo, o en la de Musil, en el ejemplo anterior, que se produce una particular forma de errancia, que nos parece permite visibilizar lo que proponemos pensar como ese otro lugar de escritura vinculada a ese goce Otro, en la medida, en que por esta forma de escritura se produce un efecto de desterritorialización por una precisa estrategia de incrustación del término mujer en el gran Otro, en los dos casos. Otro lugar de escritura entonces, sólo posible a partir de una suerte de descentramiento respecto de la conciencia del yo del escritor, que en este sentido se vacía, ya que la escritura "en su continuidad, –como dice Barthes– avanza por una vía de dos movimientos, la *línea recta*; el encarecimiento, el acrecentamiento, la insistencia de una idea, una posición, un gusto, una imagen y el *zigzag*; lo contrapuesto, la contramarcha, la contrariedad, la energía reactiva, la negación, el vaivén, el movimiento de la Z, la letra de la desviación." (Barthes, 1975:99) Hemos querido traer estas dos referencias, la de un escritor y la de una escritora, a la vez cercanos y lejanos entre sí, ya que en ambos es posible el captar enteramente este efecto de desterritorialización, y los dos de este modo, con literaturas diversas aunque emparentadas en este punto, nos permiten acercarnos al sentido referido a las afecciones de la experiencia íntima que buscamos analizar, y que en los textos citados remiten por lo mismo a una estremecedora ajenidad. Y aunque en este punto, solamente se cita a guisa de ejemplo, nos interesa señalar la particular configuración de la relación del sujeto de una escritura con la literatura, que en dicha experiencia de escritura se produce, que es lo que propiamente se enuncia como objeto de esta investigación. Y que buscará situarse más adelante en el análisis de una obra cabal, a partir de los planos que hemos propuesto arriba y que empezamos a desarrollar, para que al final de este trabajo podamos cristalizar en una figura, una cierta aprehensión de la experiencia de la escritura literaria, que nos permita captar el proceso creativo en toda su complejidad.

La escritura desde esta posición habrá que entenderla como una experiencia particular que sólo podrá que ser definida de manera más precisa, a partir de su articulación con los otros planos que se derivarán de este primero, y a partir de los cuales, es que habrá

[11] *Cerca del corazón salvaje*. Ediciones Siruela. Madrid. 2002, p. 79.

que pensar con más pertinencia que es lo que deberemos de ubicar respecto de esta noción de desterritorialización. No obstante afirmamos desde ahora, que produce sus efectos en ese Otro lugar que es precisamente el que buscamos ir caracterizando con nuestro trabajo. Experiencia ésta entonces, que involucra a una persona, el escritor, pero que la trasciende de una particular manera, ya que partiendo de la disolución de las identidades no será adscribible a género alguno, aunque sin embargo, habremos de desmenuzar, a partir de su ubicación respecto de ese goce Otro inscribible en el lugar de lo femenino. Porque sólo será por la errancia misma por la escritura, en el "intento de crear una imagen de la totalidad (que) (...) nos entregue, como único recurso al alcance para expresarlo, una descripción del caos" (García Ponce, 1981:30), que en su derivar por la escritura, esta experiencia hará posible, la visibilidad de ese Otro lugar de escritura al que apuntamos, y que por ahora señalamos como en fuga en el goce, y que habremos de precisar más adelante. Concluyo el desarrollo de este vértice de la errancia, que es el punto ahora nos ocupa, tomando dos fragmentos más de la misma novela de Clarice Lispector:

> "¿Quién soy? Bien, eso ya está de más. Me acuerdo de un estudio cromático de Bach y pierdo la inteligencia. Es frío y puro como el hielo, pero se puede dormir sobre él. Pierdo la conciencia pero no importa, encuentro mi mayor serenidad en la alucinación. Es curioso cómo no sé decir quien soy. Es decir, lo se muy bien, pero no lo puedo decir. Sobre todo tengo miedo de decirlo, porque en el momento en que intento hablar, no sólo no expreso lo que siento, sino que lo que siento se transforma lentamente en lo que digo. O al menos lo que me hace actuar no es lo que siento, sino lo que digo. Siento quien soy y esta impresión está alojada en la parte superior del cerebro, en los labios –en la lengua principalmente–, en la superficie de los brazos y también penetrando dentro, muy dentro de mi cuerpo, pero dónde, dónde exactamente, no lo se decir. El gusto es ceniciento, un poco enrojecido, en los pedazos viejos un poco azulado, y se mueve como la gelatina, perezosamente. A veces se vuelve agudo y me hiere, golpea contra mí."[12]

[12] Ibidem, p. 30

Ya que la experiencia de escritura estaría respecto de su obra, en una cierta relación de exterioridad, como hemos dicho, y en la medida en que lo real de su escritura borra la identidad el escritor, al romper con esa imagen de totalidad queda abierto hacia lo externo, lo extraño y lo ajeno, en esa misma forma es que por su escritura, configura una posición ética respecto del proceso mismo de su escritura, frente al Otro. Haciendo de esta manera surgir una literatura perturbadora, al trastocar el sentido interpretativo habitual de las cosas.

De esta manera es que esta literatura intentará darle forma a aquello que no lo tiene, y ya que el escritor, para serlo, "presta su cuerpo. Todo escritor debe pasar por un ritual en el que sufre corporal y emocionalmente en los organismos de sus personajes." (Weisz, 1998:82) Así el escritor renuncia a sí mismo bajo el signo de una contradicción, ya que producirá una literatura a partir de una real intimidad con su escritura, pero la obra estaría en Otro lugar, el de una alteridad radical irreductible, ostentando por esto mismo, una desconcertante pluralidad y heterogeneidad. En este sentido es que podemos decir que la literatura hace al escritor que cree hacerla o que la escribe desde ese Otro lugar, que es aquel de una literatura desterritorializada. "En el flujo y reflujo de nuestras pasiones y quehaceres (escindidos siempre, siempre yo y mi doble y el doble de mi otro yo), hay un momento en que todo pacta." (Paz, 1956:24) Sigo leyendo en Clarice Lispector:

> "No podía dejar de notar su propio rostro, pequeño y encendido. Se distrajo un instante con él, olvidando su furia. Siempre acontecía algo mínimo que la desviaba del torrente principal. Era tan vulnerable. ¿Se odiaba por eso? No, se odiaría más si ya fuera un tronco inmutable hasta la muerte, sólo capaz de dar frutos pero no de crecer dentro de sí misma. Deseaba más todavía: renacer siempre, cortar con todo lo que había aprendido, lo que había visto, e inaugurarse en un nuevo terreno donde todo pequeño acto tuviera un significado, donde el aire fuera respirado por primera vez. Tenía la sensación de que la vida corría espesa y perezosamente dentro de ella, burbujeante como una caliente sábana de lavas. Tal vez si amara... Y si, pensó lejanamente, de repente un clarín cortase con su agudo sonido aquella manta de la noche y dejara la campiña libre, verde y extensa... Y entonces caballos blancos y nerviosos con rebeldes movimientos de cuello y patas, casi volando, atravesasen ríos, montañas y valles... Pensando en ellos sentía circular

el aire fresco dentro de sí como salido de alguna gruta oculta, húmeda y fresca en medio del desierto."[13]

La escritura así, desde esta radical alteridad que nos golpea, tiene como efecto el hacer aparecer identidades perturbadoras, al tiempo que hace desaparecer la identidad del escritor. El problema así de la identidad como deriva, no puede resolverse en la obra que nos la entrega desde fuera, sino que es en la pérdida de sí mismo, por la escritura de esa "memoria del olvido" que es la literaria, que nos permite *saber*, que sólo somos a partir de esa Otredad irreductible, que emerge en y por el proceso de una escritura.

[13] Íbidem, p. 86-87.

2.3. Tercer vértice: El umbral

El tercero de los vértices con los que hemos dibujado los límites del campo en donde ubicamos nuestro trabajo, y con el que pretendemos terminar de señalar sus fronteras, se desplegaría como es propio de todo vértice, en direcciones divergentes. Para iniciar su discernimiento empezaremos refiriéndonos a un texto espléndido: *Velos* de Jacques Derrida y Hélène Cixous. En el texto que lo antecede: *Una lectora des-velada (A manera de un prólogo a la traducción)* Mara Negrón nos advierte que "en *Voiles*, velas y velos de todo género se velan. (...) Así *Voiles* vela y devela el femenino y el masculino de los velos y de las velas. En el francés el sustantivo plural vela la diferencia de géneros. (...) Nada de pureza en ese juego. La escritura contamina la cultura y el juego velado de los velos y de las velas trama su trama en ella." (Derrida, Cixous, 1998:11-12) Es en este punto importante, partir de lo expuesto en el apartado anterior respecto a ese lugar de escritura caracterizado por ese goce Otro no adscribible a género alguno, para ahondar ahora en lo que se propone desde el cual vértice, respecto de lo que se alude como "juego velado". En este sentido es importante señalar como Lacan nos recuerda que el "velo, la cortina delante

de algo, permite igualmente la mejor ilustración de la situación fundamental del amor. Puede decirse incluso que al estar presente la cortina, lo que se encuentra más allá como falta tiende a realizarse como imagen. (...) La cortina cobra su valor, su ser y su consistencia porque sobre ella se proyecta y se imagina la ausencia." (Lacan, 1994:157) De esta forma es que velo cobra un valor como umbral del deseo, de la diferencia, la presencia y la ausencia. Pero, ¿qué se vela? Significativamente en el primero de nuestros vértices, la problemática se jugaba, por el secreto, alrededor del develamiento y la revelación, aquí no hay secreto y el *punctum* es el velo. "Pues *punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte (...) una especie de sutil más-allá-del-campo, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra." (Barthes, 1980:65 y 109) *Velos*, el libro esta constituido por un texto de Hélène Cixous y una amplia reflexión escrita por Jacques Derrida a incitación del primero, en efecto, el libro abre con un escrito de la pluma de Cixous no fácilmente clasificable, pero de una exquisita prosa poética, texto que utilizaremos ampliamente y del que iremos citando de forma un tanto arbitraria, para apoyándonos en él, construir lo que buscamos elaborar. Iniciamos por el comienzo mismo de este bello relato:

> "La miopía era su falta, su lazo, su velo natal imperceptible. Cosa extraña, ella veía que no veía, pero no veía bien. Cada día había rechazo, pero quién pudiera decir de dónde provenía el rechazo: ¿quién rechazaba, era el mundo o ella? Ella pertenecía a esa raza oscura subrepticia que, desamparada, pasa frente al gran lienzo del mundo, todo el día en postura de confesión: (...) no veo venir y soy yo quien no ve lo que debería de ver. (...) Se vio detenida en el regazo de lo invisible. Por todas partes veía esa nada pálida sin límites, era como si por un paso en falso ella hubiese entrado viva en la muerte. El aquí de la nada duraba, y nadie. Ella sobrecogida, cayó de pie en la extensión insondable de un velo, y eso fue todo lo que quedó de la ciudad y del tiempo. La catástrofe se había producido en silencio.
>
> ¿Y ahora quién era? Sola, Una brizna de través en el intervalo.
>
> (...)
>
> Un velo de bruma había vencido, ante sus pobres ojos crédulos, las existencias.

(...)

Ella había nacido con el velo sobre los ojos. Una miopía muy poderosa tendía entre ella y el mundo sus magias enloquecedoras. Había nacido con el velo en el alma. Los anteojos son tenedores flojos apenas buenos para atrapar pequeños trozos de realidad. Como lo sabe el pueblo de los miopes, la miopía tiene su sede oscilante en el juicio. Hace reinar una eterna incertidumbre que ninguna prótesis disipa.

En adelante, ella no sabía. La Duda y ella siempre fueron inseparables (...) Ver era un creer cojeante."[14]

La miopía como metáfora del velamiento, y que como todo velamiento, tendría como cualidad esencial el incitar a fantasías enloquecedoras, ya que es en el velo que oscila el pliegue por el que se proyecta e imagina aquello que falta, a la vez que se constituye su lazo. Nada hay por desvelar, todo queda expuesto en la bruma del velo, en su opacidad, en el pliegue que la escritura configura en el "regazo de lo invisible". Desde esta posición de nuestro campo entonces, es que podemos ahora pensar como es que en la experiencia de la escritura literaria se despliega esa extensión insondable del velo, en donde no hay secreto, aunque sí opacidad. Pero Mara Negrón en su prólogo nos advierte de que "todo esto también tiene que ver con una teoría de lo que ella (Hélène Cixous) ha llamado 'una escritura femenina'. La 'feminidad', es ella (H.C.) quien nos enseñó a escribirlo entre comillas, es *eso* que no se deja ver, si en ese ver se presupone un Saber." (Derrida, Cixous, 1998:12) Proposición fundamental para nosotros ya que propone un punto de entrecruzamiento, sólo en cierto sentido divergente, con lo que hemos venido desarrollando, ya que la feminidad desde esta perspectiva, de manera convergente con lo que apuntábamos en el parágrafo 2.1, tendría que ver con aquello que no se deja aprehender desde el lugar del conocimiento pero que no obstante se despliega en "una escritura femenina" desde lo propuesto por Cixous, pero que en nuestra perspectiva se liga en lo que se implica en lo que hemos llamado la experiencia de la escritura literaria, en la medida en que en ella se dibujarían los contornos de ese lugar en donde la ubicamos respecto de ese goce Otro. Siendo así que por esta particular experiencia, nos acercaríamos a ceñir *eso* que

[14] El texto de Cixous lleva por título Sa(v)er y se encuentra en Derrida, Cixous, 2001:23.

sólo así podría aprehenderse, en el umbral de ese más-allá-del-campo del conocimiento, umbral del deseo y borde de *eso* femenino. Ya que es "el mundo revelado del Arte (el que) reacciona sobre todos los demás, y principalmente sobre los signos sensibles. Los integra, los colorea de un sentido estético y penetra en la opacidad que todavía conservaban. Entonces comprendemos que los signos sensibles *ya* remitían a una esencia ideal que se encarnaba en su sentido material." (Deleuze, 1964:22)

Desde este vértice entonces, es que podemos pensar la escritura literaria como aquella experiencia que tendría lugar en los bordes de *eso*, que no podrá ser sino contorneado ya que elude todo saber. De tal forma que el trabajo de la escritura supondrá así una suerte de bordeamiento en el umbral de un vacío, que quedaría implicado en aquello aludido por Musil, como una "falla de las palabras" para dar cuenta de las cosas, porque *eso* apuntaría al registro de lo real. "Cada palabra real es en cierto modo una transgresión, que se efectúa en relación con la esencia pura, blanca, vacía, sagrada de la literatura, que en modo alguno hace de toda obra la realización plena de la literatura, sino su ruptura, su caída, su expoliación (...) palabras que nos conducen hasta el umbral de una perpetua ausencia, que será la literatura." (Foucault, 1994:67) Continúo leyendo a Cixous:

> "Las verdades se desenmascaraban un segundo antes del final. ¿Veo lo que veo? Lo que no estaba ahí quizás estaba ahí. Ser y no ser nunca se excluían.
>
> Para poder vivir, decidió creer, y eso frecuentemente terminaba en malos descubrimientos. Ella confiaba en una loca en la que desconfiaba, pero en vano. Hay un provecho en la confianza ciega de la cual estaba privada. La miopía estremecía hasta la propia paz, que la ceguera había establecido. Era la primera en acusarse. Aún con los ojos cerrados era miope.
>
> Miopía maestra de error y de inquietud.
>
> Pero ella reina también sobre el prójimo, ustedes no son miopes, y ustedes que son miopes, de ustedes también se burlaba, ustedes que nunca la vieron, ustedes que jamás supieron que ella extendía sus velos ambiguos entre la mujer y ustedes. Siempre estaba ahí, la invisible que separaba para siempre a la mujer. Como si fuera el genio mismo de la separación. Esa mujer era otra, y ustedes no lo sabían."[15]

[15] Ibidem, p.26.

Cixous nos plantea una serie de paradojas; que no está, está no obstante, ser y no ser no son excluyentes, ya que ese lugar tiene un modo de existencia en el velamiento, de ahí que se coloque *eso*, la invisible, separando "para siempre a la mujer". Emblema de la más radical separación separación, como lo Otro inaprehensible, a partir la más radical ajenidad. "No conozco otra separación en el mundo, o que pueda ser conmensurable con ésta, análoga, comparable a ella, –escribe Derrida– que da a pensar, no obstante, cualquier otra separación, y primero que nada la separación que separa del otro totalmente." (Derrida, Cixous, 1998:41-42) Umbral entonces, separación, pero es en el borde, en el velo, donde se despliega la diferencia, en el linde donde se trama la escritura, los contornos, las imágenes, lo radicalmente Otro. "Lo imaginario, (es decir, lo que de la imagen proyectada en el velo se despliega) no es una extraña región situada más allá del mundo, es el propio mundo, pero el mundo en conjunto como un todo. Por eso no está en el mundo, aprehendido y realizado en su totalidad por la negación global de todas las realidades particulares que se hallan en él, por ser puestas fuera de juego, por su ausencia, por la realización de esa propia ausencia, con la que empieza la creación literaria que, cuando insiste en cada cosa y cada ser, se hace la ilusión de que los crea, porque ahora los ve y los nombra a partir *del* todo, a partir de la ausencia *de* todo, es decir de nada." (Blanchot, 1981:34) Es de esta manera que la experiencia de la escritura literaria implicará una particular insistencia entre la nominación y la ausencia, "un cierto juego de espejo y de irrealidad."[16] Cada palabra escrita, al tiempo que enuncia algo intenta silenciar otra cosa, pero esta siempre queda inscrita en el hueco que forjan las palabras, que es aquél en el que se aloja la literatura.

> "¿Cuál es el equivalente de lo inaudito? ¿Lo invisto? Nunca antes invisto. Era una invención.
>
> (...)
>
> Siempre hubo un umbral, cruzar nadando el estrecho entre el continente ciego y el continente vidente, entre dos mundos, un paso marcado, venir del afuera,

[16] Marcel Proust. *En busca del tiempo perdido. Por el camino d Swam*. Madrid, Alianza Editorial, 1983. Tomo I, p. 13.

un todavía, una imperfección, abría los ojos y veía el todavía, había que ejecutar ese movimiento de puerta para acceder al mundo visible.

No-ver es defecto penuria sed, pero no-verse-vista es virginidad fuerza independencia. (...) La gran libertad de la borradura de sí. (...) Además no-verse-a-sí-mismo es algo de paz.

(...)

Pronto habrán desaparecido la imprecisión, el caos antes del génesis, el intervalo, la etapa, la amortiguación, el pertenecer a la no-videncia, la silenciosa gravedad, el paso cotidiano de frontera, la errancia en los limbos.

(...)

(...) –la que se iba, la que se retiraba de la mujer como una lenta mar interior–, percibía las dos orillas. Puesto que no se permite a los mortales estar de los dos lados."[17]

Desde la perspectiva abierta desde este vértice, no hay aprehensión del mundo sino por su ausencia, y por "la gran libertad de la borradura de sí" del escritor y... ¿de la mujer?, todo se juega en el despliegue que de esa ausencia se hace posible en el proceso de la creación literaria, por el que se visibiliza cada ser y cada cosa sobre un fondo de ausencia, sobre una nada, que es en última instancia, la del ser. "Pensar esa inquietud, fue también atravesarla, entumecerla con la verdad, ir hacia otra cosa y acabar olvidándola. Nunca un saber absoluto se conformará con esa única separación, a saber que en el lugar velado del Totalmente Otro, nada se presente, que no haya ahí nada que sea, nada que esté presente, nada que esté en presente." (Derrida, Cixous, 1998:42-43) La experiencia de la escritura literaria está implicada de esta forma, en el enfrentarse a esa ausencia en el borde del abismo, en el umbral de lo existente, para producir en su recorrido, una "figura infigurable (...) el secreto de un rostro que ya no es ni siquiera un rostro" (Derrida, Cixous, 1998:43), sino un semblante del ser.

Para pensar ahora las cosas, en cierta manera de forma más precisa, desde nuestro horizonte conceptual, nos es preciso en este punto, remitirnos al texto del *El inconsciente y su escriba*, en donde Moustapha Safouan señala que "es pues en torno de la relación del

[17] Ibidem, pp. 28-32.

sujeto con el significante donde se establece el verdadero desmarcaje: o bien se parte del sujeto que *se* representa, y por lo tanto se conoce, con el riesgo de dar a este conocimiento el viático de 'inconsciente', o bien se parte del significante en tanto que él divide al sujeto, dejando que se perfile una unidad que siempre se escabulle. Se parte de la unidad y la identidad; o se parte de lo que el significante determina como pérdida de la una y de la otra. Pérdida que no obstante se indica (...) en lo que Freud llama *Wunschvorstellung*, término que se traduce en forma corriente como 'representación de deseo'. (Mas) todavía es necesario señalar que esta representación no representa ningún objeto: más bien es la *falta de ser* lo que se inscribe en esta 'representación'." (Safouan, 1982:87) Es así que desde nuestra perspectiva, la escritura literaria se produce en torno al bordeamiento de lo que *hace* falta, es decir, aquello que en el sujeto falta y por lo que se constituye como sujeto del inconsciente, por lo que a la escritura literaria habrá que pensarla como un detenimiento de la pulsión en una técnica del lenguaje, lo que hace que la experiencia de la escritura literaria se de en una dimensión inaudita y atroz, la del vacío y la nada, por la cual es que el escritor se verá suspendido entre la creación y la locura, en la insistencia del absoluto del arte. Transcribo, para mejor expresarlo, un breve relato de Kafka:

> "Elevarse de un estado miserable debe de ser fácil aplicando la propia energía. Me desprendo del sillón, rodeo la mesa, muevo la cabeza y el cuello, pongo fuego en mis ojos, tenso los músculos a su alrededor, hago frente a todo sentimiento, saludo a A de un modo tempestuoso cuando llega, tolero a B con amabilidad en mi habitación, interiorizo en casa de C con largos impulsos todo lo que se dice a pesar del dolor y del esfuerzo.
>
> Pero aun en el caso que todo funcione, con cada fallo, que no puede dejar de producirse, el todo, tanto lo fácil como lo difícil, quedará obstaculizado, y tendré que dar vueltas en torno a mí mismo.
>
> Así, el mejor consejo es soportarlo todo, comportarse como una masa pesada y sentirse desaparecido; no dejarse sonsacar ni un paso innecesario; mirar al otro con mirada animal; no sentir arrepentimiento alguno; en suma, aplastar con la propia mano lo que queda de la vida como espectro, es decir aumentar la última tranquilidad sepulcral y no dejar nada excepto eso.

Un movimiento característico de un estado semejante es el desplazamiento del dedo meñique sobre las cejas."[18]

La brumosa lucidez de este breve texto es deslumbrante por la impactante descripción de lo que en éste queda implicado respecto del proceso creativo, *eso*, para lo cual es que Kafka esta aquí, como lo ha dejado escrito. En la experiencia de la escritura literaria implicada en el relato, todo se pliega y se despliega en el velamiento que por lo escrito se produce, y no cabe elusión alguna de la angustia, ya que así mismo, el lugar en donde se constituye la falla. Al inicio del relato la descripción es minuciosa y nos permite observar el preciso mecanismo por el que el narrador se apresta a enfrentar la realidad, pero la falla "no puede dejar de producirse," y es por lo escrito que se despliega el proceso de su disolución, o como lo expresa Kafka, su desaparición, borramiento del yo que permite la experiencia de la vida como *espectro*, y a partir del todo que por la escritura se produce, a partir de la ausencia de todo que el fallo se hace presente, se hace posible su aplastamiento, de donde surge "la última tranquilidad sepulcral", que es lo que permite hacer aparecer *eso*, que emerge en y por lo escrito. Y en este sentido es importante subrayar como es que se produce a la vez, una suerte de atravesamiento, en donde el yo desaparece quedando sólo *eso*. *Eso*, que no se deja ver y que refiere a la feminidad como lo sugiere Cixous, o lo femenino, como preferimos ubicarlo nosotros en relación a lo que más adelante desarrollaremos en relación al proceso de la creación.

"Avanzaba tan rápido que se veía ver. Veía la vista venir. Frente a ella flotaban los títulos de los libros aún invisibles sirenas, y luego se desprendían de la piel vaporosa y he aquí: surgían, las facciones dibujadas. Lo que no era es. La presencia sale de la ausencia, veía eso, las facciones del rostro del mundo se alzan por la ventana, emergiendo de la borradura, veía el amanecer del mundo.

(...)

¿Es *Ver* el goce supremo? O bien sea: ¿cesar de no ver?

[18] *Decisiones*. Franz Kafka, Cuentos completos. Valdemar / Clásicos no. 4 España, 2000, p. 75.

¡Pájaros visibles pasaron de derecha a izquierda en el cielo grupos de nubes enfilaron de izquierda a derecha, era lo invisto! ¡Ven futuro, ven tú que no cesas de venir, no llegando nunca, ven, viniendo!

No cesaba de venir, de aparicionar. El aparicionamiento seguía. Es lo que la arrebataba: el paso de la Aparición. La venida a Ver. ¿Y quién viene? ¿tú o yo?

Era *ver-a-ojo-desnudo*, el milagro.

Esto era lo que la arrebataba.[19]

Porque es de la borradura que emerge *eso*, la experiencia de la escritura que se despliega en el arrebato de ese goce Otro. Punto éste en relación a la creación que será preciso abordar más en extenso en el siguiente capítulo, ya que será esencial a nuestra concepción de la experiencia de la escritura literaria. Ya que para poder crear, el colocarse en ese lugar es inexcusable, por lo que "arrastrados (...) por una pasión, los grandes creadores testimonian con altura que, para crear, no hay que ceder en cuanto a lo absoluto. Se debe sacrificar mucho a éste, e incluso morir por ello." (Anne Juranville, 1993:24) O como lo ha expresado Deleuze: "El esfuerzo de la inteligencia no se ve suscitado ya por una exaltación que es preciso calmar, sino por los sufrimientos de la sensibilidad que hay que transmutar en goce." (Deleuze, 1964:101) Ya que la escritura literaria emerge, como lo que expresa Cixous, justamente de una borradura, que es la del sujeto, por lo que aquella se juega en torno a un vacío que producirá su sentido en la búsqueda inconmensurable de dar sentido a lo que no lo tiene, esa *falta de ser* por la que el sujeto se constituye, y por la que no cesa de estar viniendo, y que lo somete, de tal forma, a la experiencia del bordeamiento en el umbral de... ¿nada?

Entre la lucidez y la locura, entre el no Saber y el goce, hay literalmente borde, y este bordeamiento de los límites se significará por la escritura, literalmente. Así es que "la escritura es en primer lugar despliegue de la *letra*: Lacan dice que lo literal (lo que tiene que ver con la letra) es lo litoral, el borde del agujero que la letra contornea en su trazado como el trayecto de la pulsión alrededor del vacío del objeto α". (Citado por Anne Juranville, 1994:73) La escritura literaria de esta manera, desde la perspectiva abierta en el

[19] Cixous. Op. cit. p.27.

tercero de nuestros vértices, tendrá que ver fundamentalmente con el semblante que tintinea en el velo, con la nada que el velo vela y en donde la escritura literaria como proceso destinado a la producción de objeto es, como todo objeto de deseo, "un instrumento destinado a enmascarar, a modo de protección, el fondo fundamental de angustia que caracteriza a la relación del sujeto con el mundo". (Lacan, 1994:22) Por lo que la experiencia de la escritura literaria se juega desde esta posición, de tal forma que a la vez que al Goce, hay que referir a un sufrimiento. Por lo que aquí "el sujeto, el objeto y ese más allá que es nada, o bien el símbolo (...) Pero una vez colocada la cortina, sobre ella puede dibujarse algo que dice —el objeto está más allá. El objeto puede ocupar entonces el lugar de la falta y ser también propiamente el soporte del amor, pero en cuanto que no es precisamente el punto donde se prende el deseo. En cierto modo, el deseo aparece aquí como metáfora del amor, pero lo que lo cautiva, o sea el objeto, se muestra como ilusorio, y valorado como ilusorio." (Lacan, 1994:158) Entonces, si lo que se produce es ilusorio, si no hay nada por desvelar, si no hay una verdad por revelar, si la experiencia de la escritura literaria lo que produce es una rasgadura, un surco, "lo que se cava, es el ser del sujeto." (Saettele, 2004:161)

> "El piragüista ha caído en aguas desconocidas. No quiere admitir conscientemente dónde ha ido a parar y jamás lo admitirá ante terceros. Qué quiere de mí esta mujer, se pregunta atemorizado. ¿Ha entendido bien?, o sea que, aun siendo su amo, ¿se le escapará y jamás llegará a dominarla? Porque, puesto que es ella la que determina qué le ha de hacer, conserva un último reducto inescrutable. Con cuanta facilidad se había imaginado el amante que había penetrado en lo más profundo y ya no quedaba ningún misterio por desvelar. Erika cree que ha su edad aún puede elegir, pero él es mucho más joven y por ello es el primero en elegir, y de hecho ha sido elegido el primero. Erika le pide por escrito que la tome como su esclava y le imponga tareas. Él piensa: si no es más que eso... pero jamás la castigará, eso le resultaría imposible a este joven de buen corazón. En sus nobles costumbres hay un punto que él no rebasa jamás. Uno tiene que conocer sus propios límites, y los límites están donde comienza el dolor. No se trata de no atreverse. No quiere. Ella le señala por carta que siempre se dirigirá a él de forma escrita o por

teléfono, nunca personalmente. ¡Pero ni siquiera se atreve a decirlo en voz alta! Al menos no mirándolo a sus ojos azules."[20]

Lo que por la experiencia de la escritura literaria emerge y que no es algo que se pueda conocer propiamente, sino que es precisamente por su propia opacidad *inescrutable*, que el objeto puede ocupar el lugar de lo que falta, y velar el fondo fundamental de angustia, de goce, que implica ese atravesamiento de los límites de lo que no puede decirse, pero que surge en el proceso de la escritura literaria, como rasgadura. No es el yo quien esta en ese lugar, por lo que en el texto citado, ella no se atrever a decírselo a los ojos, desde el lugar del yo no podría sostener su demanda, que le pone al piragüista, al borde del abismo de la angustia, y él, que contempla ese vacío inescrutable, parece decirle; si tu no eres *eso* que yo pueda conocer y dominar, yo no soy, y esto le atemoriza al plantearle un límite infranqueable a ese joven de buen corazón. "No se permite a los mortales estar de los dos lados." Y es *eso* justamente lo que se produce como franqueamiento, en el límite de la vivible, en el texto de Kafka, porque no es algo que se pueda conocer sino como atravesamiento, en y por la experiencia de la escritura literaria, del saber al goce. Y es precisamente en relación a este, no Saber de *eso*, que pretendo ubicar el problema que nos ocupa.

[20] Elfriede Jelinek. *La pianista*. Op. cit. p.220.

"Existe una meta, pero no un camino;
lo que llamamos camino son vacilaciones."

Franz Kafka

3. Diseño metodológico.

Una vez desarrollada la noción que será central para nosotros, la de la experiencia de la escritura literaria a partir de su ubicación en el campo de lo literario, y que hemos configurado por tres vértices que se construyen desde los ámbitos donde aquel ha sido pensado por quienes consideramos, se han acercado al problema de la escritura de forma destacada. Trabajaremos en este capitulo las coordenadas metodológicas que nos permitirán avanzar en la comprensión de una cuestión social, la de la experiencia de la escritura literaria desde el espacio de lo subjetivo, a partir del lugar donde desde en el sujeto se escribe, que es de lo que aquí nos ocupamos. El lugar en el sujeto desde el cual se produce dicha experiencia de escritura, y lo haremos, articulando a nuestras tres posiciones problemáticas iniciales, otros tres lugares nocionales: el primero será la noción del no-saber como concepto operativo, el segundo la problemática de la sexuación y el goce; y el último, el del lugar de la escritura en la producción de objeto pulsional.

Una vez que clarifiquemos de esta manera la forma de nuestra concepción analítica, tomaremos en el siguiente capítulo, la novela de Nélida Piñon *Voces del desierto*, en la que

la trama de lo contado está en relación con un relato que figuradamente estaría pensado para desarrollarse al infinito, el de Scherezade, y que pretendemos ubicar a partir de una posición subjetiva, la que se construye respecto de la experiencia "de una mujer entregada al arte de enhebrar historias en las que perder el hilo es perder la vida",[21] con el propósito de avanzar, por una parte, en la conceptualización del goce de la mujer en relación con el absoluto del arte, y por otra parte, este desarrollo respecto del goce de la mujer en la sexuación, buscaremos articularlo, estructuralmente, al proceso sublimatorio de la creación. Éste trabajo de construcción teórica nos permitirá así, acercarnos al discernimiento del lugar subjetivo donde emerge toda creación, lugar este, pensado a partir de la imbricación del entramado de los registros simbólico e imaginario por la escritura, con ese lugar de excedencia, el absoluto del arte y el goce. Lo que nos permitirá especificar algunas consideraciones generales respecto del lugar, desde donde en el sujeto, se escribe.

Y ya que "no se descubre ninguna verdad ni se aprende nada a no ser por desciframiento o interpretación". (Deleuze, 1964:13) Intentaremos avanzar en la comprensión de la experiencia de la creación, en principio inconmensurable, ya que esta experiencia consiste precisamente en "la pluralidad de los mundos (que se construyen con) (...)signos (que) no son del mismo género, (y) no aparecen de la misma forma, (ni) (...) se dejan descifrar del mismo modo y no tienen una relación idéntica con su sentido" (Deleuze, 1964:13), en relación con aquello que ha sido señalado, eludiendo con ello el problema, como el "enigma" de la feminidad. Esa "oscura pasión de sí misma que encuentra acogida en una mujer" (Assoun, 1989:16), y que desde nuestra perspectiva refiere, al enigma del goce en la experiencia del absoluto, que por el proceso de la creación se alcanza y padece. En síntesis, en el presente capítulo ubicaremos el proceso sublimatorio de la creación en relación con el lugar de lo femenino en la sexuación. Y con tal propósito, se parte de conceptualizar el acto de la escritura a partir de tres coordenadas que constituyen la manera específica de nuestro abordaje analítico, y que en éste capitulo, se especificarán respecto al procedimiento que se sigue en la presente investigación:

a) La experiencia de la escritura literaria se ubica como excéntrica al sujeto, es decir, que no se analizará en relación a la noción de autor o desde la posición del

[21] Texto de la contraportada del libro aludido.

yo del escritor, sino como un proceso que siendo indiscernible de lo vivido, da lugar a la emergencia de un sujeto otro, en y por lo escritura, que descubre "lo que emerge, casi oculto, por debajo de las palabras, estampado allí sin la menor intención o conciencia por parte del autor". (Valenzuela, 2002:28) En este punto, será esencial "la distinción y la complementariedad de un sujeto de enunciación, en relación con el sentido; y de un sujeto de enunciado, en relación con la cosa designada, o directamente o por metáfora." (Deleuze, Guattari, 1975:34)

b) Se trabajará el proceso de la escritura como una experiencia que implica un goce, como tensión entre lo inefable y lo absoluto del goce del Otro. Se trabaja esta dimensión a partir de la posición expresiva, es decir, de considerar cómo, por la escritura literaria, se produce una suerte de "desterritorialización" por un "lenguaje arrancado al sentido (corriente), (y por esto,) conquistado al sentido que realiza una neutralización activa del sentido, ya (que) no encuentra su dirección sino en un acento de la palabra, una inflexión." (Deleuze, Guattari, 1975:35) De esta manera es que tomamos aquella literatura en donde "se escribe para tratar de empujar el muro de lo inefable" (Valenzuela, 2002:28), pero desde la asunción de que lo inefable existe.

c) Finalmente se trabajará la noción de la experiencia de la escritura literaria vinculada a la noción de otredad, de lo radicalmente ajeno, de lo Otro irreductible, para hacer emerger una experiencia de escritura "*otra*, extranjera respecto de sí misma, para expresar lo Dicho rebasado por el Decir." (Levinas, 1967:19) Se trata de una lectura que quiebre la noción de identidad para hacer emerger al otro irreductible, y lo otro del cuerpo, en sus rumores y humores, lo radicalmente ajeno que se presenta bajo la forma del enigma, para descifrar la emergencia de una experiencia de escritura, articulada "*de otro modo* que la presencia y la representación." (Levinas, 1967:35)

2.1. La noción de no saber como concepto operativo.

Si en nuestro primer vértice del campo de conocimiento en donde nos ubicamos, la problemática en torno a lo implicado por la escritura se articulaba en torno a la noción de secreto. Lo que en esta investigación se propone desde la primera de sus coordenadas metodológicas, es interpretar ahora, la emergencia de la escritura literaria en relación con la noción del no-saber. ¿Qué es aquello de lo que la experiencia de la escritura literaria da cuenta? ¿Qué es lo que se piensa por la escritura y desde donde? Si se ha propuesto pensar el proceso de la escritura en esta primera coordenada, como excéntrico al sujeto, es porque tal como lo hemos definido, la experiencia de la escritura estaría dada en relación con el fantasma inconsciente, pero en donde "el inconsciente *no es que el ser piense*, como lo implica, sin embargo, cuanto de él se dice en la ciencia tradicional, (sino que) *el inconsciente es que el ser, hablando, goce y* (...), *no quiera saber nada más de eso.* (...) Esto quiere decir: *no saber absolutamente nada.*" (Lacan, 1975:128) Es decir que desde esta noción de inconsciente, el ser queda asido a la vez, por el goce, y por un radical desconocimiento de eso. Y al plantear así, la emergencia de una escritura en relación con el

fantasma inconsciente, es preciso entonces conceptualizar un abordaje que implique el ubicar este proceso no desde una perspectiva que focalice los procesos del pensamiento consciente, sino desde éste sujeto-otro que hemos referido, y que no es por lo tanto un sujeto idéntico a sí mismo, que Sabe lo que escribe. "No se trata (...) de un inconsciente pleno de significaciones sino que aparece lo imposible de decir, lo no dialectizable del significante, lo inasimilable al metabolismo de la metáfora y la metonimia." (Tendlarz, 2002:142) Esto quiere decir que por un lado, al inconsciente no habrá que presuponerle un saber, por lo que "habrá que abandonar el sentido, habrá que subtenderlo, habrá que retener de él sólo un esqueleto o una silueta de papel." (Deleuze, Guattari, 1975:35) Y si entonces, a la experiencia de la escritura literaria hay que concebirla en relación al fantasma como lo proponemos, tendremos que pensar un estatuto para esta experiencia de escritura diferente al del significado.

Ahora bien, en la medida en que hemos definido el ser del sujeto a partir de la *falta de ser*, éste estatuto será el del goce, que implicará el no saber y en la medida en que el goce por la escritura estará implicado en los límites de la significación, esta se ubicará en los bordes de eso que sólo puede ser contorneado, como lo hemos visto. "Lacan afirma –escribe Miller– que *el sujeto del inconsciente no toca al alma más que a través del cuerpo, introduciendo el pensamiento.* (...) El pensamiento inconsciente llega primero al cuerpo (...) lo que va a llamar *goce*, en la medida en que *goce* tiene que ver con un significante y, al mismo tiempo, está ligado a los bordes del cuerpo." (Miller, 2000:46) Pero ese goce implica el no querer saber, en tanto que esta experiencia se juega en los límites del sujeto, y que por lo mismo se vive no sin displacer ya que implica un choque con lo inefable, con lo Real. Es por esto que a éste goce lo proponemos en relación con lo femenino, ya hemos visto que Hélène Cixous ubica la "feminidad", con "*eso* que no se deja ver, si en ese ver se presupone un saber". Y es en esta misma perspectiva, que cuando Freud señala no saber que "demanda una mujer", "designa el 'querer' de la mujer como aquello contra lo que viene a chocar el psicoanálisis" (Assoun, 1989:16), es decir, que refiere esta misma situación, solamente que por su negativo. Y si como bien sabemos, la orientación del deseo para los humanos es regulada por la interdicción, en donde la sexualidad se articula por la castración, por la insatisfacción, por el objeto que *hace* falta, en suma por "la falla, la falta que está siempre en el corazón de lo Simbólico humano" (Lebrun, 2003:58), será esto

precisamente, lo que nos permitirá pensar el no-saber en relación al goce dentro de una *lógica* del cuerpo, en donde el goce resultaría de un defecto, de una carencia propia de lo simbólico humano, que no obstante es subtendido por los significantes. Por lo que podemos afirmar ahora, que tanto el deseo, como el goce y la sexualidad, quedarán imbricados en el proceso de emergencia de la escritura literaria. "La literatura actual –propone Luisa Valenzuela– (...) recorta y escarba en el no-saber-nada, a sabiendas de que ahí, dentro del mismo no-saber, late eso que empuja hacia delante la narración." (Valenzuela, 2002:18)

Es precisamente desde esta perspectiva que construimos ahora nuestro abordaje analítico a partir de la noción de un no-saber. Derrida, en el texto que hemos abordado, escribe: "Renunciaremos tanto a tocar como a ver, e incluso a decir. Disminución interminable. Ya que desde ahora debes saberlo: tocar 'eso' que llamamos 'velo', es tocar todo. (...) Mientras que en la *disminución*, si entiendo bien, no se deshace el tejido... (...) siempre se puede hablar de disminución *disminuyendo*. Y por medio de ese tejido en lo sucesivo inexpugnable, otra vez dejar que la retórica se apropie lo verdadero del veredicto. (...) En virtud de ese veredicto extraño, sin verdad, sin veracidad, sin veridicidad, no se alcanzaría nunca más la cosa en sí, sobre todo no se la tocaría. Ni siquiera el velo detrás del cual una cosa supuestamente debe mantenerse, ni siquiera el velo frente al cual ambos suspiramos, ambos nos encontramos juntos suspirando. (...) ¡Ah, qué fatiga, como quisiera tocar 'velo', la palabra y la cosa que así se nombra, la cosa misma y el vocablo! No solamente quisiera verlos, ver en ellos, hacia ellos o a través de ellos, la palabra y la cosa, sino tener un discurso sobre ellos que toque por fin, en una sola palabra, un discurso 'pertinente' que los diga propiamente, aunque ya no dé a ver nada." (Derrida, Cixous, 1998:36) En la trama tejida por la escritura literaria no se trata de un saber, no hay en este una relación unívoca de la palabra a cosa alguna, hay corte, la palabra lanza el deseo más allá de ella misma, por lo que para la experiencia de la escritura literaria proponemos un estatuto diferente, estructurado a partir de la noción de Goce, lo que implica necesariamente este no-saber. "Se escribe para tratar de empujar el muro de lo inefable, pero lo inefable existe y a mayor explicación mayor pérdida del filo narrativo (...) que nos sirve para cortar a través" (Valenzuela, 2002:28) del velo, velo que se teje con un hilo delgadísimo, que es el del relato, frágil filamento con el que se trama lo narrado para recubrir el secreto que entreveo, y del que no quiero saber. No más entonces un discurso *verdadero*, sino otra cosa

que propiamente constituye a lo literario. Un no-saber entonces como condición de visibilidad, en donde sólo será posible, en y por la trama urdida por la palabra producir esa visibilidad, a través de la construcción de una cierta mirada, una mirada que escruta, que espía, que hurta un saber inexistente, no una mirada de "cortina levantada", de "tela rasgada", sino una mirada inquisitiva, que se incrusta. En novela: *La pianista*, Elfriede Jelinek escruta, precisamente lo inconmensurable del deseo, de donde tomo el pasaje que transcribo ahora ya que describe, de forma contundente, esta relación entre una mirada incrustada en lo imposible de decir, la verdad de aquello que el que espía pretende hurtar. Habrá que citarlo en extenso, pero sin duda vale la pena:

> "La tierra es negra. Apenas se diferencia del cielo, un poco más claro, justo lo necesario para distinguir uno de otro. En el horizonte, las delicadas siluetas de los árboles. Erika toma todo tipo de precauciones. Se transforma en un ser silencioso y ligero. Suave e ingrávido. Casi invisible. Está a punto de disolverse en el aire. Es toda ojos y oídos. La prolongación de sus ojos son los prismáticos. Evita los senderos por donde van los otros paseantes. Busca los lugares donde los demás se divierten; siempre de a dos.
>
> (...)
>
> Y así llega a su destino. Como el gran fuego de un vivac crece el griterío de una pareja que hace el amor delante de Erika Kohut. Al fin un remanso para los que quieren mirar. Está tan cerca que ni siquiera le hacen falta los prismáticos. Los prismáticos especiales para la noche. Como en Heimat Haus, la pareja folla y folla desde el fondo de la vega en provecho de las pupilas de Erika. Jadeando en algún idioma extranjero, el hombre se ensarta en la mujer. La mujer no echa las campanas al vuelo, sino que más bien emite a media voz instrucciones y órdenes con un tono casi malhumorado; el hombre probablemente no la entiende, porque sigue dando gritos de júbilo en turco o en algún otro idioma extraño sin atender a los gritos de la mujer. La mujer da un par de campanadas guturales, como un perro a punto de saltar, para que el cliente cierre de una vez el hocico. Pero el turco sigue con su música primaveral a más y más volumen. Emite gritos que salen como a golpes, prolongados, de largo aliento, que a Erika le sirven como un buen punto de

referencia para poder acercarse aún más, aunque ya está muy cerca. Los mismos matorrales que dan albergue a la pareja de amantes ocultan también a Erika. El turco o lo que fuera que parece turco, parece disfrutar con lo que hace. De acuerdo con lo que oye, la mujer también parece disfrutar. Pero en ella la emoción es más mesurada. La mujer señala al hombre en que dirección seguir. No es posible constatar si obedece; él sigue sus propias órdenes interiores y así resulta inevitable que en uno u otro momento disienta de los deseos de su pareja. Erika es testigo de cómo se desarrollan las cosas. La mujer dice so, el hombre, arre. La mujer parece molestarse porque el hombre no le cede el paso, tal como corresponde. Ella dice: más lento; él procede rápido y hacia atrás. Quizá esta no sea una profesional, sino simplemente una mujer ebria común y corriente que ha sido arrastrada hasta acá. Al final quizá no obtenga nada a cambio de sus esfuerzos. Erika se pone de cuclillas. Se acomoda. Aunque llegara taconeando con zapatos de clavos, estos dos no habrían oído nada, tan fuertes son los gritos que emiten uno u otro o los dos a la vez. Erika no siempre tiene tanta suerte en su búsqueda de un espectáculo. Ahora la mujer dice al hombre que espere un pelín. Erika no consigue descubrir si el hombre le obedece. En su idioma dice una frase que suena bastante tranquila. La mujer lo regaña de una forma que nadie entiende. Esperar, ¿te enteras? ¡Esperar! Nada de esperar. Erika alcanza a oír lo que sucede. Se introduce en la mujer como si en tiempo récord debiera ponerle suela a un par de zapatos o soldar la carrocería de un coche. Con cada empellón la mujer se estremece hasta sus fundamentos. Con mayor estridencia de la que merece el instante suelta con fiereza un espumarajo: ¡¡más despacio!! No tan fuerte por favor. Por lo visto ha pasado a la etapa de los ruegos. El resultado es igual a cero. El turco posee una energía increíble y tiene muchísima prisa. Incluso pone una marcha más rápida a su motor interior con el fin de dar la mayor cantidad posible de empujones por unidad de tiempo y quizá también de dinero. La mujer se resigna a que ella no logrará llegar a buen puerto y despotrica a viva voz, que cuando acabará y si acaso seguirá hasta pasado mañana. Sin aliento y de lo más profundo de sí mismo, el hombre da rienda suelta a las fanfarrias en turco. Dispara para todos lados. El lenguaje y las sensaciones parecen irse acercando. En alemán dice: ¡mujer!, ¡mujer! La mujer lo intenta por última vez: ¡más lento! En su

escondite, Erika hace un cálculo elemental y decide; no es una puta del Prater, porque una de esas más bien intentaría acelerar al hombre, no detenerlo. Ella debería acabar con la mayor cantidad posible de clientes en rápida secuencia, a diferencia del hombre, que desea lo contrario si quiere sacar el mayor provecho. Quizá llegue el día en que ya no pueda y entonces no le quedará más que el recuerdo.

Uno y otro sexo quieren siempre algo radicalmente opuesto."[22]

La cita, si bien algo larga, resulta imprescindible ya que en ella podemos apreciar, de forma magistral, varios elementos de lo que buscamos construir aquí. ¿Qué es lo que busca ver Erika? ¿Qué sería lo que con la mirada, pretendería descubrir o incluso disfrutar? Al final pareciera solamente poder saber que la mujer en cuestión, no es una puta. En todo caso pareciera que no es algo, aquello que persigue, que se pueda conocer a través incluso de esa minuciosa y atenta observación, a pesar de que *es toda ojos y oídos* y de que *Erika es testigo de cómo se desarrollan las cosas*. Pero otra cosa sucede en esta disparidad de posiciones, la de "La mujer" y la de "el hombre". En donde la primera pareciera no existir para el segundo y donde progresivamente, a medida que copulan, pareciera que van ahondando su distancia, peculiarmente significada por la imposibilidad de entenderse en una lengua común. En torno al ayuntamiento, la escena, lejos de resultar excitante, termina siendo grotescamente cómica. Pero algo distinto se juega por la mirada, ya que es la mirada, la que se incrusta en la experiencia, cada vez más cercanamente, pero no se excita, cavila sobre el acontecimiento, ya que "lo insoportable de esta pasión, anudada (a los cuerpos) (...) como su culpabilidad y su deseo del Otro, es justamente no poder decirla al Otro" (Assoun, 1989:54), y todo lo que de erótico puede tener la escena se juega precisamente en la manera en como la mirada se incrusta en ella, llevándonos con ella, y el goce de que se trata, no se juega en lo que tiene lugar entre la pareja, sino en la manera en que por la cadencia del relato, se nos incrusta en la experiencia, ya que más que poder saber algo respecto de lo que ahí sucede, cava en la experiencia de la que es testigo, en el sentido en que si bien no se deja conocer, *no consigue descubrir* nada esencial de lo que ahí

[22] Elfriede Jelinek. *La pianista*. Literatura Mondadori, 252. Primera edición en esta colección, 2004. pp. 142-144.

acontece, si penetra por su mirada profundamente, introduciéndonos en la experiencia. ¿De que orden entonces, es la experiencia de lo que se nos muestra? En lo que penetra profundamente, es en algo del orden de la existencia humana, o más precisamente, de la inexistencia de la complementariedad sexual, experimentada y concebida dentro del horizonte del lenguaje.

¿Es *Ver* el goce supremo? Porque es justamente a partir de la noción de goce, del que hemos hecho referencia continua pero que desarrollaremos sólo hasta el siguiente parágrafo, que ubicamos la experiencia de la escritura literaria. Ya que el goce aquí no está contenido en la escena, no surge de lo que ahí tiene lugar, podemos decir que es excéntrico al des-acoplamiento observado, que sólo ex-siste, en y por la escritura. La escena relatada esconde lo que expresa, lo hurta a la mirada que observa tan afanosamente, se vela a la visión. En donde "el veneno que secreta aquello que se oculta, más aún sobre quienes ni siquiera saben que existe algo oculto, enferma a los humanos y alienta a la literatura." (Valenzuela, 2002:21) Ya que es por la experiencia de la escritura literaria que se producirá "esta potencialidad de distanciamiento (que) introduce un goce nuevo, (...) que implicará que el objeto de satisfacción valga más por su ausencia que por su presencia, o aún, que todo objeto de satisfacción sólo aparecerá sobre el fondo de indisponibilidad del objeto enteramente satisfactorio (...), doble movimiento del lenguaje: él es lo que causa el goce y al mismo tiempo lo que lo coarta." (Lebrun, 1997:164) Entre la imponente descripción que hemos transcrito y la que sigue enseguida y que copiaremos también, Jelinek escribe: "Uno y otro sexo quieren siempre algo radicalmente opuesto." Chocante y hasta monstruoso discurso amoroso, pero éste enunciado, que retomaremos más adelante, ¿qué nos dice? Pareciera un comentario algo cómico pero después de lo relatado resulta al menos incomodo, o más precisamente ominoso, pero por la fuerza que le confiere el estar al margen de la narración, es decir que no describe sino que comenta lo ya descrito, podría ser un poco excesivo como colofón de la escena que acaba de ser contada, no obstante nos parece que es otro su sentido, que será por el que volveremos a él.

> "Erika se queda como una brisa imperceptible, apenas expele la respiración, pero tiene los ojos bien abiertos. Los ojos siguen la pista, como un animal salvaje que husmea; sus órganos olfativos poseen una gran sensibilidad y se mueven como

una veleta. Erika se empeña en no ser excluida. Unas veces hace una visita aquí, otras allí. Está en su mano decidir dónde desea participar y dónde no. No quiere tomar parte, pero nada ha de realizarse sin su presencia. En la música a veces participa como miembro activo, otras como espectadora y oyente. Así pasa su tiempo. Erika entra y sale como en el vagón de un tranvía de los de antes, aquellos que aún no tenían puertas neumáticas. En los vagones modernos, el que sube está condenado a quedarse adentro. Hasta la próxima parada."[23]

Y si en este relato el goce pareciera velado a la mirada escrutadora de Erika, tanto como excéntrico a los personajes de la escena, no lo es para el lector, ya que a través de la lectura, se participa de lo que la experiencia de la escritura literaria comporta, el "gozar del mismo bajo la forma exclusiva de las palabras." (Tubert, 1988:149) Y "a partir de ahí, ese lenguaje se esclarece sin duda por postularse como aparato del goce. Pero a la inversa, quizás el goce a su vez muestra que está en falta" (Lacan, 1975:70), porque "hay siempre algo que adivinar, que interpretar, que anticipar detrás de la palabra del Otro (de la literatura), (ya) que justamente detrás de ella no hay sino la verdad del deseo del sujeto." (Assoun, 1989:68) Verdad sin embargo que falta, que no se deja conocer ya que se ordena según una lógica secreta, porque lo que está escrito y "que el Otro ha escuchado, es el discurso amoroso que se dirigía a él en el inconsciente." (Assoun, 1989:55) Sendero por el cual es que buscamos introducir una erótica en la teoría de la verdad producida en la literatura. ¿Pero cómo se imbrica esta experiencia de la escritura, entre el lenguaje y el goce? Luisa Valenzuela, en su libro *Escritura y secreto*, del que hemos venido citando, nos dice que "la gran literatura ofrece como al descuido muchos de estos orificios que pueden pasar inadvertidos pero que, si estamos atentos, nos ofrecen atisbos de algo que ocurre más allá de la escena –de la escena relatada–." (Valenzuela, 2002:24) Ya que la subjetividad emergente se produce entre la sustancia textual, que hemos dicho es del orden del goce, y el cuerpo del texto subtendido por los significantes que lo articulan. Es precisamente a *eso*, a lo que buscamos acercarnos en este trabajo, que es lo que nos lleva a la segunda de nuestras coordenadas metodológicas, el comprender el proceso de la escritura, como una experiencia

[23] Op. cit., pp. 144-145.

por la que el escritor padece, ya que de esta forma "se convierte en escritura, en cosa escrita." (García Alonso, 1995:89)

2.2. La sexuación y el goce.

Si recordamos que el segundo vértice de nuestro campo de conocimiento se constituía alrededor de la noción de errancia, como consecuencia de la dilución de la identidad del escritor por el proceso de la escritura, ahora habremos de considerar lo que esta deriva del sujeto por la escritura, supone como desplazamiento hacia otro lugar, que es lo que propiamente habremos de desarrollar en este punto. Ya que si hemos partido en nuestra metodología, de la noción de no Saber respecto de *eso* femenino, esto significará que es por la experiencia de la escritura literaria, que el sujeto producirá "un posicionamiento ante lo que ES inexorablemente oculto. (En donde) el Secreto (...) se encuentra del otro lado de la frontera del lenguaje, (mas) la poesía lo sabe y hacia ella suele avanzar a tientas, aproximándose con enorme respeto, sabiéndolo inasible." (Valenzuela, 2002:62) No obstante lo cual, es por el atravesamiento producido por esa experiencia de escritura, que tiene efecto la emergencia de una verdad, por lo que en "donde sea que el sujeto encuentre su verdad, lo que encuentra, lo cambia en objeto α". (Porge, 2005:87-92)

En este punto, conviene ahora pensar el lugar de la relación entre verdad y saber, desde ese goce Otro, que en un segundo momento, habremos de trabajar a partir del discernimiento del proceso de sublimación como producción de objeto pulsional. Corresponde en este momento el abordar, en esta nuestra segunda coordenada metodológica, la explicitación de la manera en que estamos conceptualizando ese lugar de la mujer, en donde hemos dicho ese goce se ubica. Partimos entonces del señalamiento que Freud hiciera en el último de sus escritos consagrados a esta problemática, y que lleva por título *La feminidad*. En donde escribe: "Ahora ya están ustedes preparados para que tampoco la psicología resuelva el enigma de la feminidad. Ese esclarecimiento, en efecto, tiene que venir de otro lado". (Freud, 1933:108) ¿De qué otro lado? Pensamos aquí, que del lado donde *eso*, el Goce, no cesa de advenir, *viniendo*. Veamos con detenimiento que es lo que queremos decir con esto, tanto en lo que corresponde al lugar de lo femenino, como a lo que se implica en la experiencia de escritura.

Si bien al final de ese texto, Freud señala que si buscamos saber más sobre la feminidad habremos de dirigirnos a los poètas, por otra parte, enseguida de la anterior cita, él habría señalado que ese esclarecimiento, no obstante, "no se obtendrá hasta que no averigüemos cómo ha nacido, en general, la diferenciación del ser vivo en dos sexos." (Íbidem) Respecto de lo cual, Silvia Tubert escribe: "Esto significa, a mi juicio, que el 'enigma de la feminidad' remite directamente al enigma de la diferencia sexual; se trataría de un hecho *real* que aún no podemos comprender, y del que la feminidad, en tanto enigma, es un significante." (Tubert, 1988:40) Pero si el significante lo consideramos como el elemento diferencial último dentro del orden simbólico, o como lo define Lacan, "lo que representa a un sujeto para otro significante", querría esto decir que la feminidad se inscribiría como un enigma. ¿Qué puede esto querer decir? En el mismo texto de Freud, más adelante, él añade: "Una parte de lo que nosotros los varones llamamos el 'enigma femenino' acaso derive de esa expresión de bisexualidad en la vida de la mujer." (Freud, op. cit. p.121) Sabemos que Freud parte de considerar tanto para varones como para las mujeres una misma disposición bisexual, de origen, pero aquí se refiere a algo que en específico, sería en la vida de las mujeres en donde se expresaría, lo que por una parte, señalaría una suerte de partición de la sexualidad en las mujeres, pero por otra parte, en su

referencia a la manera en como los varones abordamos la cuestión, remitiría a lo reprimido, por lo cual, el "enigma" referiría al síntoma, es decir, al no querer saber nada de eso.

De cualquier forma, si como afirma Silvia Elena Tendlarz, "el deseo de la mujer está dirigido por su pregunta acerca de su goce. El hacerse mujer toma así su especificidad con relación al goce puesto que ellas están más cerca del goce que el hombre, y alojan un goce enigmático, insituable." (Tendlarz, 2002:120) A lo que sin embargo, hay que añadir lo dicho por Tubert, respecto de "que lo propio del psicoanálisis no es describir *lo que la mujer es*, lo que sería para (Freud) una tarea casi insoluble. (...) Sí lo es en cambio, el proceso de *llegar a ser*, el desarrollo de mujer como sujeto sexuado a partir del niño de disposición bisexual o, más bien polimorfa, indiferenciada." (Tubert, op. cit. p.41) Por lo que podemos decir que se trataría entonces, de un saber que habría que pensar desde otro orden, saber de un devenir, de un derivar, saber del goce desde el goce, desde lo inefable del goce. Y si en este punto añadimos que "ya que el sujeto nunca puede localizarse en el punto de la mirada, el campo (...) deja de ser un espejo y se convierte en una pantalla" (Wright, 2000:63), donde hemos dicho, se traman relatos en donde, algo, se encuentra en continua deriva, *llegando a ser*. Se trataría en suma de un saber más allá de la razón, "he aquí la puesta en cuestión de la conciencia y su ingreso en una coyuntura de relaciones que contrastan con el develamiento." (Levinas, 1967:64)

Y es en este punto y con esta perspectiva, que nos parece pertinente, el discutir la forma en que Lacan propone articular la relación de cada sexo con el goce a partir de lo que él formula como sexuación, es decir, la manera en que el sujeto se inscribe en relación al falo y la castración. Veamos esto con detenimiento, Lacan ha establecido cuatro fórmulas proposicionales para comprender la sexuación humana, "bajo la forma de un cuadrante en el que cada uno de los sectores está ocupado por una función lógica que representa cuatro casos ejemplares posibles de interpretación de la función fálica" (Dor, 1994:253-4), importa por lo tanto conservar su formulación lógica pese a que en una primera aproximación pudieran aparecer como excesivamente complejas, ya que en nuestra lectura buscaremos ahondar en las consecuencias posibles de su interpretación. Lo que está del lado en que se coloca el hombre, se articula por la conjugación de dos proposiciones que Lacan formula con la siguiente escritura lógica: $\exists x\ \Phi x$ la primera y $\forall x\ \Phi x$ la segunda, que habrá que leer empezando por la segunda, como: para toda x phi(x), lo que significaría que

todo ser que se ubica en este lado se inscribe mediante la función fálica, phi(x), es decir que queda implicada por la castración, esto es que todos los hombres estarían igualmente marcados por la castración, lo que constituye una proposición universal por la que todos los x que cumplan esa función *son* hombres .

Pero en la primera fórmula se afirma que existe un x tal que no phi(x), es decir que existe uno al menos, que colocado en este lado, no se articula mediante dicha función. Habría uno que no estaría castrado, y que por consiguiente podría gozar de todas las mujeres, y aunque Lacan subraya que colocarse ahí es "en suma electivo, y las mujeres pueden hacerlo si les place" (Lacan, 1975:88), ¿qué consecuencias tendría esto? Que este lado se constituye sostenido por una suerte de excepción, excepción a través de la cual es que es posible formular lo que se conoce como función paterna, es decir que habría uno que estaría al margen de la castración, el padre primordial postulado por Freud, que gozaba de todas las mujeres, y que es por quien se inscribe lo universal de la castración precisamente por la excepción que el representa, "de ahí surge la ley que funciona como prohibición de las mujeres," (Tendlarz, 2002:124) de "ese x sustraído a la función fálica (que) impone a todos los otros que sean confrontados con la castración: éste es el valor princeps de la *función paterna* como soporte de la Ley." (Dor, 1994:257) Y ya que el hombre por lo tanto "se inscribe mediante la función fálica, (...) (y) funda así el ejercicio de lo que, con la castración, suple la relación sexual, en tanto ésta no puede inscribirse de ningún modo" (Lacan, 1975:96), recordemos que Freud había señalado que "el complejo de castración produce en cada caso efectos en el sentido de su contenido: inhibidores y limitadores de la masculinidad y promotores de la feminidad" (Freud, 1925:275), por lo que este lado aparece entonces marcado por un conflicto insoluble, ya que "para el hombre, a menos que haya castración, es decir, algo que dice no a la función fálica, no existe ninguna posibilidad de que goce el cuerpo de la mujer, en otras palabras, de que haga el amor." (Lacan, 1975:88)

De esta manera es que por estas "funciones lógicas", es que el mito freudiano de *Tótem y tabú* es traducido a una lógica de funciones proposicionales, "mostrando que la certeza delirante de la omnipotencia (fálica) se limita desde dentro por la represión que sufre: (y ya que) en lo inconsciente subsiste la idea de que al menos uno no está castrado, (...) (esto) permite aceptar que los hombres lo están efectivamente, es decir que lo que los

hace hombres esté marcado por la falta." (David-Ménard, 1997:123) Lo que representa el goce que le está vedado, y por lo que la mujer para el hombre, sería síntoma de ese goce abismal, absoluto y amenazante, ese Otro, insondable. Y "en la medida en que existe el padre mítico se puede armar un universo posible del lado masculino: todos los hombres tienen acceso a la castración y al falo. (...) De esta manera, lo posible queda del lado de los hombres y la categoría de lo imposible queda del lado de lo femenino." (Tendlarz, 2002:125) Quedando así el lado de lo masculino constituido por un conjunto definido por un rasgo, el falo, que la mujer busca y que podría provocar decepción, (Sciacchitano)[24] ya que el lado de lo masculino estará marcado precisamente por la falta de aquello, de lo que no obstante, deberá de hacer semblante, por lo cual es que puede decir Lacan, que "un hombre no es otra cosa que un significante. (Y que) una mujer busca a un hombre a título de significante." (Lacan, 1975:44)

De esta forma ahora podemos comprender que la excepción significa el "pasaje de un padre consistente, imaginariamente poderoso, a un 'al —menos— uno' que no vale sino porque ocupa un lugar de excepción (...) lugar de excepción que no es más que un rasgo de diferencia" (Lebrun, 1997:75-76), ningún atributo puede sostenerse en esto, sino sólo diferencia, ya que "desde el punto de vista simbólico, hombre y mujer se definen por su posición con respecto al otro. (En donde) el falo es el significante característico del deseo y de la sexuación. (Ya que) la función simbólica de la castración establece la diferencia sexual: asumir la masculinidad implica aceptar la castración; asumir la feminidad no implica necesariamente aceptar la castración." (Tubert, 1988:118-119) Cuestión ésta de la mayor importancia, ya que sería algo que en la mujer, apuntaría a lo absoluto. Lo crucial entonces es que de este lado tendremos, un lugar de inscripción, en cierto sentido, vaciado precisamente por el falo, "falo que preciso diciendo –señala Lacan– que es el significante que no tiene significado". (Lacan, 1975:98) Significante vaciado de significado entonces por la castración, pero significante al fin. En suma, el lado en donde se coloca el hombre, "sugiere por lo tanto que la solidaridad regulada entre una (proposición) universal afirmativa (todos los hombres), y la particular negativa (al menos uno) que la contradice, tiene en cuenta lo que el pensamiento debe al proceso de la castración. (...) No se trata únicamente (...) que se pueda poner en fórmulas lógicas la castración en cuanto determina

[24] *Lo infinito y el sujeto*, texto revisado en seminario con Hans Saettele.

la identidad sexual; (sino) también de mostrar que la lógica lleva la marca de las paradojas de la sexuación. (Lo que determinaría un cierto modo de pensamiento del lado donde se coloca el hombre, signado por lo posible, pero a la vez,) se trata de demostrar que toda realización de deseos está en un hombre del lado de lo que viola 'excepcionalmente' una ley, (ya que es éste, el) único medio de asegurar su validez general." (David-Ménard, 1997:124)

La discusión precedente respecto a lo que es posible interpretar a partir de las funciones lógicas que ordenan el campo de la sexuación aquí, según lo formula Lacan, nos propone por un lado, que si el ámbito de lo masculino se constituye por un significante como marca de una diferencia , por otro lado, estaría el hecho de que toda realización de deseo implicaría "necesariamente" una suerte de transgresión, ya que desde aquí se propone para todos los hombres sujetos a la castración, el fantasma de un goce absoluto, el gozar de todas las mujeres, y "a cambio, el goce de todos los hombres será exclusivamente el *goce fálico* marcado por el límite de la castración." (Dor, 1994:258) Y ya que aquello que posibilita el lazo que por el fantasma se constituye, por que entre el sujeto y el objeto no es sino por el fantasma que algo puede anudarse, "el fantasma en que esta cautivo el sujeto, y que como tal es soporte de lo que se llama expresamente en la teoría freudiana el principio de realidad" (Lacan 1975:97), es a partir de lo cual podemos pensar el acto de la escritura. Éste fantasma, fundamental en la sexuación, incitador de toda suerte de fantasías, resulta a la vez insostenible y abrumador. Y si la escritura literaria se constituye como un régimen particular de la experiencia por la vía del fantasma ($<>α), por la que el escritor queda cogido según lo hemos desarrollando en este trabajo. Lo es por que para todo sujeto aquello que constituye su realidad, aquella que por la literatura se construye, está sostenida por el fantasma, que es aquello mismo por lo que es compelido a la escritura, es decir que lo que lo pulsiona a aquella experiencia particular y de la que no podrá apartarse a costa aún del sufrimiento, y que hemos llamado la experiencia de la escritura literaria, no podría constituirse entonces sino en relación a ese goce absoluto e intolerable. Y para buscar captar de mejor manera lo que intentamos decir, esta relación del deseo al fantasma, que es lo que ejerce en el psiquismo una actividad pulsional, vamos a utilizar aquí un texto escrito por un hombre, Eloy Urroz, que escribe desde el lugar de una mujer, que es el personaje desde el que se narra, en su novela *Un siglo tras de mí*:

"... en esta ocasión lo que cambiaba era justamente lo que la visión de Néstor despertaba en mí: una falta de pudor, una necesidad de exhibición que sin embargo debía ocultar a partir de entonces, una especie de malicia con aire de candor, algo inusual que me excitaba. Era como si ahora todos mis movimientos, mis acciones, mis hábitos, estuvieran encaminados a probarme a mi misma la capacidad de mi cuerpo, sus dotes, lo mucho o poco que podía incitar una mirada, un gesto mío, un roce. Antes no era así; los hombres (los jóvenes de mi edad) eran un adorno, algo accesorio que se llevaba y se lucía: en ese sentido, quienes importaban realmente eran las *otras*, mis compañeras: las mujeres. Ahora no, y en ello residía la diferencia. Ahora eran *ellos* los importantes, los misteriosos seres por develar, y esto era en sí mucho más interesante, muchísimo más excitante que lucirme frente a mis compañeras de clase.

(...)

- ¿Me ayudas, Néstor?

- Sí –contestó él.

Me acuclillé cerca del ropero y saqué mis zapatos favoritos, los blancos. Sin decir una palabra, fui a sentarme al borde de la cama. Ahí, mientras le enseñaba las pantorrillas, fui cambiándome los tenis por esos tacones altos y cuajados de estampitas. Una vez me hube puesto los zapatos, me levanté al mismo tiempo que entregaba a Néstor la estampita con uno de los Aristogatos. Él la tomó mientras yo le decía socarronamente:

-Bueno, sonso, ponla donde más te guste.

Néstor, con sus doce años, sintió otra vez esa felicidad que apenas estaba acostumbrado a sentir: una fuerte erección que hacía que su pene se rozara con el cierre de su pantalón. Se arrodilló frente a una prima más alta que él, al mismo tiempo que iba buscando un sitio vacío en uno de los tacones para poner la estampita, y es que no había espacio.

-Agáchate más, Néstor, a ver si encuentras donde ponerla – le dije desenvuelta, sabiendo que estábamos solos, mientras acercaba las piernas a su rostro y hacía remolinar la falda con denuedo: Néstor pudo entonces ver las braguitas

azules de su prima mayor. No podía más, algo se iba a desparramar dentro del él. Vi su rostro congestionado, su cabeza completamente reclinada en la alfombra, observando cómo se sacaba un ojo por mirarme los calzones. Finalmente puse un pie sobre una de las mejillas de Néstor y jugueteé con él, aplastándole suavemente la piel. Entonces le dije:

-¿Te gustan? ¿Te gustan mis zapatos?

Néstor, súbitamente, enrojecido, sudoroso, sintiendo que tenía no sólo los calzones mojados sino también el pantalón. Sólo me dijo:

-Me voy al palomar con los demás prima.

-Pero en realidad se dirigía al baño."[25]

El tono de la inflexión narrativa es ambiguo, ya que primordialmente el goce en la escena narrada está en relación a lo inaccesible y prohibido, a la transgresión, que hemos visto ordena la realización de deseo del lado de lo masculino, y es importante hacer notar además, que aquí el objeto *es* la mirada que se incrusta en el cuerpo, que es a la vez lo que sostiene el goce de ella, que es sin embargo un goce indefinido, misterioso, que por lo mismo se muestra en esa oscilación entre lo ingenuo y lo perverso, en ese sentido también vinculado a la transgresión. Y aunque en la novela quien narra es una mujer, el goce en escena es eminentemente fálico, el goce de que se trata se articulan a la erección y la eyaculación de Néstor, pero el goce de ella, aunque esté de lleno ahí, también se escapa, se nos hurta, aunque esté totalmente articulada a esa mirada que resulta "muchísimo más excitante". El goce entonces de la mujer, en esta escena, aparece velado, ya que "el goce que falta debe traducirse el goce que hace falta que no haya." (Lacan, 1975:74) Todo se juega por lo tanto en relación a esa mirada articulada por una fantasía masculina. "Lo que llamamos realidad es una fantasía. La cual es una mueca (...) (un) modo de obtener *plus de goce*." (Miller, 2000:51)

Emprendamos ahora la discusión respecto del otro lado, el de la mujer, Lacan también escribe dos fórmulas: $\exists x\ \Phi x$, la primera y $\forall x\ \Phi x$, la segunda, que debemos leer empezando ahora por la primera como: no existe x tal que no phi(x), lo que quiere decir, que de este lado no existe ser alguno que no esté castrado, no se puede hacer valer de este

[25] *Un siglo tras de mí*, Eloy Urroz. Editorial Joaquín Mortiz. México, 2004. pp. 46 y 60.

lado la excepción que garantizaba la universalidad, es decir que "no existe ninguna que no asuma la castración, (...) (esto es que) no hay ninguna que pueda desconocer la ley" (Tubert, 1988:120), lo que en sentido inverso equivale a decir que "no existe ninguna mujer que no tenga relación con la función fálica" (David-Ménard, 1997:124), las mujeres de tal forma, se encuentran implicadas por el falo. A lo que Lacan añade aún que "el falo, o su hombre, como ella lo llama, no le es indiferente, (...) sin embargo, la mujer tiene distintos modos de abordar ese falo, y allí reside todo el asunto" (Lacan, 1975:90), mas fuera de la buscada ambigüedad expresiva de Lacan, este asunto reviste gran importancia, por lo cual es que Joel Dor, en la lectura que él hace de esta función, dice "que para las mujeres, la función fálica no está limitada como para los hombres." (Dor, 1994:259) Asunto entonces de la mayor relevancia.

Pero esta primera función hay que conjugarla necesariamente con la segunda, de la cual podemos leer, si nos atenemos a nuestra forma de lectura de la primera, como no es para toda x que se aplica phi(x), de donde se desprendería una suerte de proposición universal negativa, lo cual en lógica no se puede escribir, ya que resultaría en una suerte de absurdo, o si se nos permite, una proposición enigma. Pero de esta segunda función Lacan nos advierte, que es una "función inédita en que la negación (...) ha de leerse *no-todo*" (Lacan, 1975:89), por lo que se puede decir que "en una mujer, no todo está ligado a esta función" (David-Ménard, 1997:124), lo cual no deja de resultar un tanto enigmático. Pero aún subraya Lacan: "No es verdad que no esté del todo. Está de lleno allí. Pero hay algo de más." (Lacan, 1975:90) Por lo que en este campo, continúa; "cuando cualquier ser que habla cierra filas con las mujeres se funda por ello como no-todo, al ubicarse en la función fálica. Eso define a la... ¿a la qué? –a la mujer justamente, con tal de no olvidar que *La* mujer sólo puede escribirse tachando *La*. No hay *La* mujer, artículo definido para designar el universal. No hay *La* mujer puesto que (...) por esencia ella no toda es." (Lacan, 1975:89) Lo que significaría que lo permanente e invariable en ellas sería una paradoja: "no toda es". Respecto de lo cual Silvia Elena Tendlarz comenta que "en el orden lógico de la deducción del lado de los hombre se puede afirmar 'todos los hombre'; en cambio, del lado de las mujeres, es imposible decir 'todas las mujeres', es imposible construir un universal de todas las mujeres porque falta un significante que pueda nombrar a La Mujer." (Tendlarz, 2002:125) Por lo que Sciacchitano dirá que las mujeres, al no estar definidas por

un universal, están comprendidas en una clase, y no un conjunto, porque no hay nada que unifique, de ese lado, no han universales.[26] Por lo cual "en lugar de hacer acceder a un 'todo' de la universal (...), le abre la vía de una *existencia sin esencia*" (Le Gaufey, 2005:34), lo cual resultaría muy interesante, ya que por una parte no habría nada que hubiera que pensar como permanente e invariable en ellas, o como lo señalamos, solamente la paradoja de que *no toda es*. Lo que sería distintivo de una condición difícilmente definible, y por lo mismo, orientada a lo diverso y a lo abierto, o quizás, como lo ha propuesto Francisco Pérez Cortés, "la mujer es una singularidad que aparece por vez primera, luego de una explosión inicial de mundos anteriores. Mundos ya incapaces de garantizar su existencia y que además le impiden afirmarse como sujeto (...) (por lo cual es que) la mujer irrumpe bajo la forma de un estallido inaugural" (Pérez Cortés, 2001:143), y sin embargo sería esa condición, la concreta realidad de la existencia de este lado. Y nos parece que "esto corresponde también –como lo señala Monique David-Ménard– (al hecho) (...) de que las mujeres no están marcadas en todos los aspectos por la castración; (recordemos que si bien ésta es promotora de la feminidad, por lo mismo, es que) algo de lo que las hace mujeres se juega en el exceso con respecto a esta determinación phi(x), que sin embargo también las concierne." (David-Ménard, 1987:124-125)

Todo esto viene a configurar el lado de lo femenino, de una forma particularmente sugerente a la vez que inquietante, ya que "la mujer (al estar) 'no toda' identificada con la función fálica; ella le dice (a la vez) sí *y* no, (o también) sí *o* no (a la función fálica). (Por lo que) la fórmula femenina demuestra (entonces, algo muy especial); la indecidibilidad y la imposibilidad de totalizar a la mujer." (Wright, 2000:41) Lo que querría decir en un sistema lógico, que de una proposición no es posible demostrar que sea verdadera o falsa, lo que nos parece apunta otra vez al enigma, o bien, que lo esencial es algo que se hurta a la mirada, algo en la mujer como lo lee Elizabeth Wright, no sería aprehensible. Es decir que al no haber "excepción del lado femenino que asegure el universal, falta el límite que permita hablar de 'todas las mujeres', (y) en su lugar se las deberá contar una por una en una serie infinita. El imposible, como causa de que la mujer no esté esencialmente ligada a la castración permite que el acceso a la mujer (sólo) sea posible en su indeterminación." (Tendlarz, 2002:134) Lo que tendrá enormes consecuencias, ya que de esta forma "la

[26] *Lo infinito y el sujeto*. Revisado en el seminario de Hans Saettele.

construcción de las categorías de mujer y feminidad, (...) estaría mediatizada por el fantasma del sujeto cognoscente, sea hombre o mujer." (Tubert, 1988:120) Todo lo cual coloca el lugar de lo femenino en una posición incierta, o mejor dicho, en tanto que puesta en relación al fantasma inconsciente, indecidible desde el saber. Y esta situación, límite respecto de lo simbólico, impedirá toda forma de conocimiento positivo, ya que está en este sentido, colocada en los bordes en donde hemos pensado la escritura literaria como aquella experiencia que tendría lugar contorneando algo que elude todo saber. Y ya que no hay frontera de lo Simbólico, porque es en y por el lenguaje como nos constituimos como sujetos, y porque el solo lenguaje funda *su* realidad (Benveniste, 1958:180) es que hay que apelar necesariamente a lo imaginario, ya que "ser uno mismo (...) (será entonces) narrarse (...), hacer de la existencia una escritura." (Pérez Cortés, 2001:55) Por lo que al intentar dar cuenta de la incompletud de lo simbólico y del exceso en las mujeres respecto de lo simbólico hay que apelar a las "unidades narrativas (...) (que permiten) construir una realidad distinta." (Pérez Cortés, 2001:56) Porque ya sea "que se alabe este exceso –como lo expresa Monique David-Menard– que instala lo femenino en un borde próximo a una posición mística o se le deplore, porque implica que las mujeres no pueden pensarse a sí mismas, no deja de ser cierto que entre ellas y lo universal Lacan instaura una no relación." (David-Menard, 1987:125) Ya que si la mujer no toda es, esto es así, precisamente porque "la mujer tiene un goce adicional, suplementario respecto a lo que designa como goce la función fálica, (...) (y añade aún Lacan), las mujeres se atienen al goce de que se trata, y ninguna aguanta ser no toda". (Lacan, 1975:89-90)

Lugar éste entonces precariamente sostenible, que en relación a la creación que es lo que aquí interesa, dibuja a la experiencia de la escritura literaria en un lugar "que amenaza tanto el arte mismo como la propia integridad personal, en el sentido del saber y del saber prohibido, no como prohibición explícita, sino como imposibilidad ontológica." (Valenzuela, 2002:64) Lo que coloca el lugar de *lo femenino*, en relación por un lado, con este Goce que, "mientras dure este giro se podría tal vez vislumbrar algo en lo tocante al Otro, (como) (...) ser de la significancia, (...) ya que con eso tiene que vérselas la mujer" (Lacan, 1975:93 y 104), y por esto mismo, es decir, por dar lugar al atisbo de lo que Lacan llama el ser de la significancia, es que este giro nos permite conjeturar, lo que estaría implicado directamente en el proceso creativo como destino sublimatorio de la pulsión. Por

lo que aquí nos proponemos trabajar la relación entre la creación y lo femenino, o más precisamente, a la experiencia de la escritura literaria, que desde nuestra perspectiva se articula estructuralmente al Goce, en correspondencia a lo que desde el proceso de la creación hemos puesto en relación al vacío de lo absoluto en el arte.

De forma correspondiente, todo esto también obliga a pensar la feminidad desde otra perspectiva, precisamente desde ese otro lugar que hemos denominado del no-saber, ya que "la negación discordancial de la no toda no concierne a la vacilación del sujeto del inconsciente sino a la división interna del goce femenino entre el goce fálico y el Otro goce." (Tendlarz, 2002:133) Lacan señala que de ese goce la mujer nada sabe, pero si tal como lo proponemos, se inscribe no obstante en el trazado de la pulsión que se deposita en el objeto que es su recorrido, algo se escribe, no todo, en y por la experiencia de la escritura. Sería entonces en el trayecto trazado por el sujeto en el proceso creativo, que podríamos acercarnos a *eso*, vislumbrar el enigma, embelesar el velo, a condición que nos ubiquemos en el lado de lo femenino, "puesto que no se trata de desgarrar el velo (...), el velo siempre caerá en otra parte haciéndonos notar –sin develarla– otra zona oscura del misterio" (Valenzuela 2002:27) Y respecto del objeto "hay que *saber*, y primero que nada, que la cosa misma siempre se anuncia como lo que puede estar detrás del velo transparente, translúcido y opaco: la cosa misma *detrás* del velo o la cosa misma cuyo fantasma es en sí mismo efecto de velo, mejor decir, la *cosa* envelada como *causa velada* –de la desnudez, del pudor, de la vergüenza, de la reserva de la ley, de todo lo que esconde y muestra el sexo, del origen de la cultura y de la susodicha humanidad en general, en suma de lo que une el mal, el mal radical, al *saber*, y el saber a la confesión, el saber-confesar al saber confesado." (Derrida, Cixous, 2001:50) Por lo que es por el objeto producido en la experiencia de la escritura literaria, que se da testimonio del misterio, sin develarlo, sino como traza de lo invisible es que en la escritura como acto se rinde testimonio de lo inconfesable, ya que de este lado, "la verdad se entrega en una discontinuidad original, esencial, y ello conlleva la idea de una verdad no-toda, (...) (y así, cada relato y cada novela sería) una especie de epifanía, pero una epifanía del no-todo. Epifanía no-toda del no-todo de la verdad." (Wajcman, 2000:49)

Es precisamente en este sentido que pensamos se hace posible la no-obturación de lo femenino como lo no-masculino, pensándola desde la diferencia, desde la alteridad,

como lo radicalmente Otro que habría que pensar como "efecto de velo", como *cosa* envelada, es decir, sin presuponer un Saber. Sciacchitano propone que las clases verdaderas no tienen un lugar sino dan un lugar, tienen una función de dar a luz, en tanto existen poco. La debilidad de existencia de las clases verdaderas se deriva de la ausencia del uno, por que tradicionalmente la existencia fue deducida del uno. Se existe cuando se es uno como enseña la ontología clásica. Pero ¿a qué se da lugar cuando se piensa desde lo otro? Se da a luz. Otro lugar, otro lugar de escritura, que es aquel que pretendemos, hemos ido desarrollando en este trabajo. "Puesto que se trata para nosotros de tomar el lenguaje como lo que funciona para suplir la ausencia de la única parte de lo real que no puede llegar a formarse del ser, esto es, la relación sexual." (Lacan, 1975:62) Y ya que por ser la mujer "en la relación sexual radicalmente Otra, en cuanto a lo que puede decirse del inconsciente, la mujer es lo que tiene relación con ese Otro. (...) La mujer tiene relación con el significante de ese Otro, (...) el Otro, ese lugar donde viene a inscribirse todo lo que puede articularse del significante." (Lacan, 1975:98) Y es ente sentido que lo pensamos como un lugar de escritura. Vayamos ahora a un texto de Elfriede Jelinek para intentar pensar esto desde la experiencia de lo literario:

> "Da manotazos en el aire y vuelve a hacer incursiones en territorio prohibido, por si ella le permite abrir el negro monte de su festival. Él profetiza que ella, en verdad, que los dos la pasarían mucho mejor, y ya se pone en campaña. Su miembro hinchado da sacudidas. Da golpes para uno y otro lado. Por un instante se ve obligado a ocuparse más de su apéndice y descuida a Erika. Ella le ordena que se calle y que por ningún motivo la toque. De lo contrario se irá. El alumno está de pie frente a la profesora, con las piernas ligeramente abiertas, y aún no vislumbra el final. Perturbado se entrega a la voluntad ajena, como si se tratara de indicaciones referentes al *Carnaval* de Schumann o a la sonata de Prokofiev, que ha estado estudiando precisamente esos días. En actitud de desamparo pone las manos junto a la costura del pantalón porque no se le ocurre otro lugar. Su silueta aparece deformada por el pene que sobresale como un buen chico, esta protuberancia que parece querer echar raíces en el aire. Fuera, oscurece. Por suerte, Erika está junto al interruptor de la luz. La enciende. Estudia el color y la textura de la polla de

Klemmer . Introduce las uñas debajo del prepucio y le prohíbe a Klemmer que emita cualquier sonido, sea de placer o de dolor. El alumno busca una posición más tensa para poder resistir más tiempo. Junta los muslos y contrae los músculos de las nalgas hasta sentirlos duros como piedras.

¡Por favor, que no acabe en este preciso momento! Poco a poco Klemmer comienza a disfrutar tanto de la situación como de la sensación de su cuerpo. A falta de actividad, dice frases amorosas, hasta que ella le hace callar. La profesora le prohíbe al alumno, por última vez, que diga cualquier cosa, da igual si tiene que ver con el asunto o no. ¿Acaso no ha entendido? Klemmer se queja porque ella trata sin cuidado su bello órgano amoroso en toda su longitud. Ella le hace daño intencionadamente. En la parte superior se abre un orificio que conduce al interior de Klemmer, el cual es alimentado por diversos conductos. El orificio inspira y está a la espera de la explosión. Este parece haber llegado, ya que Klemmer emite los habituales gritos de alarma sin poder retenerse. Insiste en que hace todo lo que puede pero que ya no resiste más. Erika le hinca los dientes sobre la cabeza de la polla, que no por eso va a perder su corona, pero el propietario grita como un salvaje. Ella le llama la atención y lo hace callar. Él susurra como en el teatro, ¡ya!, ¡ahora! Erika se saca el instrumento de la boca y le hace saber que en el futuro le dará por escrito las instrucciones de lo que puede hacer con ella. Escribiré mis deseos y usted podrá consultarlos cuando desee. Así es el individuo en medio de sus contradicciones. Como un libro abierto. ¡Desde ahora puede empezar a gozar!"[27]

La "escena" puesta en juego en el texto, resulta muy interesante, ya que la posición de ella frente al goce es por completo extravagante, y radicalmente ajena a la de él. El goce de él, ni hay que decirlo, se articula por completo al falo, pero el de ella es más enigmático, es de otro orden, aunque también participa del goce fálico. En principio ella exige que no se le toque, le ordena que no emita sonido alguno, e incluso le hace saber que le hará llegar sus instrucciones por escrito. Su goce en este sentido, denota el seguimiento de un guión, está en otra parte. "Escribiré mis deseos", le anuncia, de tal manera que la forma de existencia de su deseo aparece inextricablemente anudada a la escritura, que sería,

[27] *La pianista*. Mondadori. Barcelona, 2004. pp. 182-183.

pensamos aquí, lo que marcaría, o más precisamente, sería el lugar por donde inevitablemente, ese Goce Otro habría de desfilar para constituirse. Y es en alusión a esa escritura, que se afirma que "así es el individuo en medio de sus contradicciones. Como un libro abierto." A partir de lo cual es que se proclama: "¡Desde ahora puede empezar a gozar!" Lacan señala al respecto: "Hay un goce de *ella* que no existe y nada significa. Hay un goce suyo del cual quizá nada sabe ella misma, a no ser que lo siente: eso si lo sabe. (...) Ese goce que se siente y del que nada se sabe ¿no es acaso lo que nos encamina hacia la ex-sistencia?" (Lacan, 1989:90 y 93) Este goce decíamos tiene lugar en otra parte, porque tiene lugar en otra escena, en una escritura fuera del ser, y en este sentido, podemos decir que se constituye sin esencia, porque el núcleo de la experiencia es radicalmente Otro, extravagante, ya que de lo que se habla es de ese Goce Otro. Y como es la existencia de este otro goce, lo que se instaura e impone en la escena narrada en este texto, se produce por su desenvolvimiento, una destitución sujetiva en Klemmer, él está pero no está como actor en la escena, "en el lugar del sujeto idéntico a sí mismo que condiciona la experiencia dialéctica, (aparece) el sujeto barrado." (Miller, 2000:65) En el lugar del saber entonces, aparece el vacío, la angustia, ese Goce Otro. Y es en ese espacio precisamente, que proponemos se despliega la experiencia de la escritura literaria, en la fractura del saber es en donde, desde la literatura, "hay que inventar lo que vendrá a rellenar ese vacío humano, inventar toda especie de realidades que le faltan a la vida." (Piñon, 2006:46)

Es esto lo que se impone a quien escribe desde ese Otro lugar, lo que hemos designado como una errancia y un despliegue por los bordes, en tanto que es en relación a un no Saber que desde aquí se escribe. Y es desde el lado de lo femenino, en el que nos encontramos, que ha escrito Nélida Piñon: "Ese esfuerzo imaginativo de parte de la mujer produjo en la psique femenina su memoria narrativa, una experiencia estimulante y frustrante a la vez, pues resultó que hasta su secreta vida imaginativa había fabricado en su memoria, en su espíritu, una especie de tejido básico y una urdidura romanesca. La mujer es una novela ambulante." (Piñon, 2006:46) Ya que es "el mundo revelado del Arte (el que) reacciona sobre todos los demás, y principalmente sobre los signos sensibles (...) y penetra en la opacidad." (Deleuze, 1972:22)

Por lo que concluimos este parágrafo subrayando; que desde lo que aquí hemos desarrollado proponemos tomar el texto literario, por un lado, desde la dimensión

determinada por la cultura en el espacio de lo pensable, que es la dimensión en que se articula la trama de lo contado en la narración, para lo cual, "más allá del problema de la estructura o del sentido, (habrá que interrogar) el de la referencia o el de la pretensión a la verdad" (Ricoeur, 1995:33), dicho esto respecto de la referencia no empírica de la creación literaria, ya que se trata desde nuestra perspectiva de "una 'verdad' que nunca tuvo equivalente en lo real." (Deleuze, 1972:69) Verdad entonces, que por otro lado y por el sesgo de la sexuación, busca introducir "el amor en la teoría de la verdad. (Ya que) una teoría de la verdad como la que se busca en la filosofía de la lógica fracasa siempre por falta de una erótica." (Miller, 200:70) Por lo cual es que en el tercer y último parágrafo de esta segunda parte, abordaremos la experiencia de la escritura literaria como destino sublimatorio de la pulsión, desde la implicación del sujeto producida en la dimensión del deseo y del fantasma, lo que implica, el restituir al proceso de creación literaria su carácter de producción de objeto, que es lo que propiamente será desarrollado en el punto siguiente. Pero desde una posición en donde, desde la perspectiva abierta por el lado de lo femenino, aquello a que esto abre es que "la prenda se destina aquí de otra manera: más allá de toda verdad como revelación onto-lógica. Esa prenda se destina a aquellos y aquellas que sabrán leer, claro. Pero aquí saber leer, ése es el círculo, solamente se aprende desde la prenda dada, y en primer lugar dada a lo que se trata de *leer por fin*, (...) ese corpus (...) no es corpus por fin de-velado, sino ese corpus que se deshizo del velo, ese corpus que supo, desde la operación del otro, deshacerse tanto del velar como del develar." (Derrida, Cixous, 2001:80) Ya que solamente de esta forma es que será posible acercarnos, a través de este trabajo de lectura y análisis, al proceso de la creación literaria y al enigma del Otro de la creación.

2.3. La escritura como producción de objeto pulsional

Otra noción esencial en este trabajo, con la cual se estructuran las dos anteriores coordenadas metodológicas y se completa el segundo plano de nuestra construcción analítica en la que sustentamos la presente investigación, será construida a partir de conceptualizar el proceso de la escritura literaria como producción de objeto pulsional, esto es, el concebir el proceso sublimatorio de la creación como un detenimiento de la pulsión en un régimen especial de la experiencia en una técnica del lenguaje. Por lo que la experiencia de la escritura aquí, tendrá que ser abordada desde otros parámetros que las convenciones narrativas, que habrían de ser considerados desde el punto de vista de su construcción literaria. "Se trata (aquí, de tomar a la escritura como) (...) un devenir que comprende el máximo de diferencia como diferencia de intensidad, rebasamiento de un umbral, levantamiento o caída, recaída o elevación, acento de palabra." (Deleuze, Guattari, 1975:37) Es necesario entonces partir del señalamiento que hace Freud cuando explora el vínculo entre la pulsión sexual y la fantasía, y señala al respecto de la segunda, que es "este es el lugar más lábil de nuestra organización psíquica; es el que puede ser aprovechado para

llevar de nuevo bajo el imperio del principio de placer procesos de pensamiento" (Freud, 1911 b:228), lo que subraya, el estrecho vínculo entre pulsión y creación. Se trata en suma, de discernir como es que en el proceso sublimatorio la pulsión se convierte en lenguaje, y en consecuencia, como es que por el proceso de la escritura se lleva al cabo un trabajo, desde el fantasma inconsciente, que requiere de la mayor lucidez., que es el que nos interesa desplegar.

Hemos anotado más arriba que por este proeeso el escritor se convierte en cosa escrita, "lo cual hace surgir una división entre el yo de sentido y el yo de existencia" (Porge, 2005:87-92), suceso que tiene lugar precisamente en lo que hemos denominamos la experiencia de la escritura literaria, ya que es por el acto de la escritura literaria que se produce esta escisión en el sujeto, por lo cual es que el escritor "antes de su obra no sólo ignora quién es sino que no es nada. Sólo existe a partir de la obra." (Blanchot, 1991:14) Y es necesario añadir, que esto, implica un sufrimiento, ya que si como se apuntó el inconsciente no es que el ser piense sino que goce, éste goce implica lo no simbolizable, el agujero que es el nudo del goce, ya que "el lenguaje se muestra fragmentario, con lagunas, nos dice siempre algo *menos* respecto a la totalidad de lo experimentable." (Calvino, 1988:83) Se trata entonces, en este régimen de la experiencia, "de cierta toma de posición del sujeto con respecto a la problemática del Otro, que es, o bien ese Otro absoluto, ese inconsciente cerrado, esa mujer impenetrable, o bien, detrás de ella, la figura de la muerte, el último Otro absoluto." (Lacan, 1994:453) Y en esto, el escritor no puede ceder frente al absoluto del arte, ya que en ese "movimiento hacia el Otro no se recupera en la identificación, no regresa a su punto de partida" (Levinas, 1967:53), y sin embargo, es únicamente por este movimiento que puede ser abordado "el Secreto del ser al que nunca accederemos de frente, de ahí los puentes de palabras (...) como umbrales que podrían permitirnos –si nos atreviéramos a cruzarlos– el acceso a lo Otro (...) (ya que) las palabras, en tanto máscaras de lo irrepresentable, velan al tiempo que develan." (Valenzuela, 2002:30)

Esta experiencia frente a lo absoluto, que excluye cualquier relación de identidad como hemos visto, implica entonces una exclusión radical de sí mismo frente a lo que por el acto de escritura enfrenta, por lo cual es que la experiencia de la escritura se produce en un espacio que podríamos llamar de extimidad, término con el que pretendemos desleír la

oposición entre lo interno y lo externo, lo que sometería al escritor a una experiencia desgarrada que es a la que la escritura literaria empuja al escritor. "Podríamos decir que desdoblando la categoría de lo Real, distinguiendo de lo Real que pretende alcanzar la ciencia, lo Real inherente a lo simbólico, (que de lo que hablamos aquí, esto) permanece irreductiblemente rebelde a lo Simbólico, 'imposible de decir', siempre inaccesible, y, si llega a dar un estatuto de límite interno al poder de la actividad simbólica, es porque (se trata) (...) de la incapacidad propia de lo Simbólico para reducir el agujero del que es autor." (Lebrun, 1997:174-175) Por lo que al pensar el lugar de este goce, de éste bordeamiento en torno a lo absoluto que por la escritura literaria se produce, nos remitimos necesariamente al no-saber, pero también a su atravesamiento, por esa experiencia heterónoma sólo posible por el proceso de sublimación.

Si en el primer parágrafo de esta segunda parte de nuestro trabajo de investigación, partiendo de la forma en que por el inconsciente, el ser queda a la vez asido por el goce y por un radical desconocimiento de eso, estableciamos una relación fundamental para nosotros, entre el goce y el no Saber sobre lo femenino. En el segundo parágrafo, era esto lo que nos permitía construir esta noción de goce, en relación al lugar de lo femenino, tal como puede ser pensado a partir de las fórmulas de la sexuación propuestas por Lacan. Por lo que en este parágrafo lo que buscamos hacer, es el vincular estructuralmente el goce así entendido, al proceso de la creación, ya que ese goce "*no cesa de no escribirse* es su articulación" (Lacan, 1975:74), según lo propone Lacan. Y es esto lo que habremos de demostrar con el trabajo de interpretación sobre el texto que analizaremos en el siguiente capítulo, precisamente porque "a 'el inconsciente, eso habla', como es sabido Lacan unió progresivamente la idea de que el inconsciente, eso se escribe. Eso escribe cadenas donde 'el sentido se goza'. El inconsciente escribe la posición singular del ser de goce del sujeto" (Vinciguerra, 2000:9)

Pero antes debemos de precisar como es que en el cuerpo textual producido por la experiencia de la escritura literaria, el objeto que se crea en el trayecto de esa escritura, produce algo que *hace* falta, es decir, que paradójicamente la traza de la escritura provoca la emergencia de un hueco, que es al lo que apunta en nuestra opinión, Clarice Lispector cuando escribe; "para escribir tengo que instalarme en un vacío." (Valenzuela, 2002:48) Pero dentro de nuestra perspectiva, esta experiencia por la que se produce un vacío, "donde

se ve que lo espantoso y lo inconcebible no es el vacío infinito, sino la existencia (Calvino, 1988:77), no puede concebirse si no es en términos eróticos, ya que es del movimiento de la pulsión a través de un régimen especial de la experiencia, en una técnica del lenguaje, de lo que hablamos, en donde "el sujeto se encuentra en una posición surgida de (...) (una) hiancia (...), en cierto modo extraída de su relación de implicación con el objeto (...) (por la que) el sujeto se capta como sufriente (...), es decir como sujeto del deseo." (Lacan, 1998:321) Y esto, se enlaza con que el escritor debe de sufrir una suerte de desdoblamiento para poder ser soporte de eso otro que por su escritura emerge, y así, recorriendo esa distancia del otro que en el escribe, al Otro de la literatura, se desplaza y se transforma "como si la plenitud misma de su alteridad desbordara el misterio que lo encubre, para producirse." (Levinas, 1967:48) Y es precisamente a consecuencia de ese desdoblamiento, que se produce aquello que concebimos como un atravesamiento por la deriva del goce, en "una experiencia cuyos efectos, por muy conscientemente que se produzcan, –señala Blanchot– se me escapan, experiencia frente a la cual no podré volver a verme idéntico, por (...) que en presencia de otra cosa soy otro, (...) (porque) esa otra cosa –el libro–, de la que apenas tenía una idea (...), precisamente soy yo mismo hecho otro." (Blanchot, 1981:31)

Lo que buscamos sostener entonces, es que el goce del que hablamos se entrama en el lugar de *eso* femenino, que desde lo que aquí desarrollamos estaría implicado en el proceso sublimatorio, y es esto precisamente lo que buscaré comprender a través de una lectura analítica de la novela *Voces del desierto* de Nélida Piñon, en el tercer capítulo de este trabajo. Por ahora hemos de precisar que este proceso arraiga en la experiencia de escritura, por el "el hecho de que se trate verdaderamente de una satisfacción (pulsional) (...) en la facultad de sentir placer y pesar, (...) (lo que) indica al mismo tiempo que nuestros deseos, en ese placer, conocen una transformación." (David-Ménard, 1997:89) Proceso de transformación, implicado en la experiencia de la escritura por la que se produce un objeto pulsional, ya que "la escritura, no significa más que una cosa: (...) que la enunciación y el deseo son una y la misma cosa." (Deleuze y Guattari, 1975:65) Experiencia de escritura entonces, por la que el sujeto goza de su deseo, experiencia ésta que comporta una transformación, o como lo hemos precisado aquí, un desplazamiento, en donde "lo que cuenta no es que se cierre en una figura armoniosa, sino la fuerza centrífuga que se libera, la pluralidad de lenguajes como garantía de una verdad no parcial." (Calvino,

1988:118) Por lo que al objeto pulsional así producido, habrá que comprenderlo como "la forma en que determinada experiencia compone algo con este término último de la relación humana, cómo (es, que por esta especial experiencia que comporta la escritura literaria, se) reintroduce en su interior toda la vida de los intercambios imaginarios, (...) (y) desplaza la relación radical y última con una alteridad esencial para hacerla habitar por (...) (el goce), esto es lo que (en este trabajo) se llama la sublimación." (Lacan, 1994:435)

Pero como hemos visto, ese Otro absoluto que supone ese término último de la relación humana implica un agujero, lo que impone un riesgoso y siempre precario trayecto de bordeamiento, o más precisamente como proponemos, de atravesamiento, que entraña por esto mismo, la angustia y el goce, ya que "el silencio, la nada, es precisamente la esencia de la literatura, 'la Cosa misma'." (Blanchot, 1981:22) ¿Pero que es esta nada de la que hablamos? Italo Calvino lo expresa de forma admirable, lo que nos permite en este diálogo que mantenemos con la literatura, abordar desde la perspectiva estricta del lenguaje el problema del sentido último de lo literario: "Hay quien cree que la palabra es el medio para alcanzar la sustancia del mundo, la sustancia última, única, absoluta; más que representar esta sustancia, la palabra se identifica con ella (...) hay la palabra que sólo se conoce a sí misma, y no es posible ningún otro conocimiento del mundo." (Calvino, 1988:84-85) Es en este sentido que hablamos de detenimiento de la pulsión en una técnica del lenguaje, ya que "sublimar es un destino de la pulsión, y como tal un hacer, una producción suscitada por un deseo." (David-Ménard, 1997:91) Y ya que como ha sido referido, el proceso de la escritura supone "esta hiancia, (ese vacío del que habla Lispector, o esa nada a la que refiere Blanchot, esta se encuentra) inscrita en el estatuto mismo del goce (tal como lo desarrollamos), (...) en el ser que habla, es algo que brota de nuevo a través de (...) la existencia de la palabra. (Ya que) donde eso habla, goza" (Lacan, 1975:139) Y ya que "la sublimación no implica ninguna 'facultad superior de experimentar placer o pesar' y no distingue facultad de desear y facultad de sentir deseos y pesares" (David-Ménard, op. cit.), buscaremos precisar, como es que este trayecto se produce a través de la renuncia y el sacrificio.

Deberemos de interpretar así la escritura literaria, "a ras del cuerpo del texto" (Derrida, Cixous, 2001:47) y precisamente desde ese no Saber de lo femenino, que desde nuestra posición teórica, implica el pensarla desde el sujeto dividido por el inconsciente, ya

que "el sujeto no satisface simplemente un deseo, sino goza de desear, y ésta es una dimensión esencial de su goce." (Lacan, 1998:321) Con este propósito emprendemos este trabajo de investigación, trabajo interpretativo no para nosotros decir, sino para hacer emerger de los textos, eso no visto, *eso* que se ha invisibilizado, ya que "en verdad, existe una actividad, un puro *interpretar*, puro escoger, que no tiene ni sujeto, puesto que no escoge ni el intérprete ni la cosa por interpretar, el signo y el yo que lo descifra. Éste es el 'nosotros' de la interpretación". (Deleuze, 1972:134) Para lo que será fundamental tensar este trabajo interpretativo en relación con el lugar de la mujer, o más específicamente, con lo femenino, en tanto "la mujer es lo que tiene relación con ese Otro (...) ese lugar donde viene a inscribirse todo lo que puede articularse del significante." (Lacan, 1975:98)

Para lo cual habremos de considerar "lo que hace que, en una pulsión sublimada, la satisfacción sexual directa pueda ser indefinidamente rechazada y reemplazada por otro placer, (ya que) es el proceso mismo de esas sustituciones de objetos cuyo trazado puede seguirse, porque las obras son su traza, (lo que constituye la experiencia de la escritura literaria). A fin de cuentas, ya ni siquiera hay que saber exactamente de qué pulsión sexual parte la serie de las sustituciones, porque el objeto se convierte en lo que se deposita en el recorrido mismo." (David-Menard, 1997:114-115) Y es esto lo que nos permitirá dar cuenta de ese otro lugar, el de la creación, en relación con *eso* femenino, ya que "si tenemos la valentía de permitirle al lenguaje hacer libremente su labor, podremos contornear el Secreto (el enigma), sin violentarlo (...). Porque detrás de (...) (ese enigma) de índole existencial, (siguiendo un hilo muy sutil, frágil y precioso, un hilo de goce que conduce hasta el lugar de la creación), veremos proyectarse una variedad de sombras que irán dibujando su silueta en negativo." (Valenzuela, 2002:26)

Y ya que hemos afirmado que la forma literaria esta organizada a partir de la lógica del fantasma, por lo que el deseo se significará a la letra, quedando de esta forma la escritura como marca de una escisión que es la del sujeto, nuestro trabajo "no tiene nada que ver con la revelación o el develamiento. Este evento pertenece a otro espacio, sucede según un orden diferente, ese orden al que también pertenece eso que (...) (Derrida llama) el *veredicto*. No es ni tela rasgada, ni una cortina levantada, ni un velo hendido..." (Derrida, Cixous, 2001:48), sino literatura, en donde lo imaginario adherirá a una construcción irreal, en lo que tiene de real –fantasmática–, la realidad contada por el

escritor y lo simbólico, adherirá a lo real de la irrealidad de sus personajes y situaciones, que a través de la palabra, dará lugar a la narración. (Montes de Oca, 2001:55) Así, es posible encontrar en la experiencia de la escritura literaria, más allá de las identificaciones imaginarias, más cercanamente a la letra del texto, en la cadencia de lo narrado y los ritmos de la sintaxis, en "el estallido de la palabra, un objeto absoluto." (Barthes, 1973:55) Una forma que se suspende en el texto y que arrastra a la escritura a otros espacios del lenguaje y del sujeto. "Esta fórmula explica por qué el ideal de la literatura pudo ser el siguiente: no decir nada, hablar para no decir nada" (Blanchot, 1981:46-47), ya que de lo que en última instancia se trata es de ese objeto absoluto, del goce. Por lo que "escribir no deja de ser una forma de corporizar la nada de la creación, que carecería de armazón y de sustancia de no ser por el inmanente y a la vez sólido Secreto: el misterio, el enigma que lo sostiene y le insufla existencia", (Valenzuela, 2002:63) y del que debemos dar cuanta en la narración misma, en lo narrado y por lo narrado en la experiencia de la escritura literaria, lo que no quiere decir, por otra parte, que no haya construcción de sentido, no cabe ni dudarlo, pero aquí apuntamos a lo irrepresentable de las representaciones de deseo, que sin embargo no dejan de no escribirse. Por lo que ahora tomo para intentar ilustrar lo anterior, un pasaje de Elfriede Jelinek en su novela *Deseo*, para con él, intentar dibujar de mejor manera, algunos de nuestros planteamientos:

> "El padre ha descargado un montón de esperma, la madre ha de limpiar y dejarlo todo en condiciones. Lo que no lame, tiene que recogerlo con un trapo. El director le quita los restos del vestido y la observa mientras limpia y trenza, mientras teje y cose los trozos. Primero sus pechos caen hacia delante, después oscilan ante la mujer, mientras ella pule y restaura. Él pellizca sus pezones entre el pulgar, el índice y el corazón, y los retuerce como si quisiera enroscar una bombilla de un microcosmos. Golpea con su iracundo y pesado mondongo, que por delante aparece, una clara ventana al cielo, en la abertura de sus pantalones, y por detrás contra los muslos de ella. Cuando ella se inclina, tiene que abrir las piernas. Ahora él puede coger con su mano toda su higuera, y hacer de sus dedos furiosos paseantes. Por lo demás, cuando ella mantiene cerradas las piernas él puede situarse encima de ella y orinarle en la boca. Qué, ¿que no puede? Le golpeamos la rodilla

hacia arriba y damos una palmada (¡aplausos, aplausos!) en los suaves labios de su coño, que enseguida se abrirán, chasqueando levemente, y nosotros, los hombres, tendremos que dar enseguida con la jarra encima de la mesa. Si aún no puede humedecerse, tiraremos con fuerza para debajo de todo su sexo femenino cogiéndolo del pelo, hasta que ella doble las rodillas y, abierta al máximo, se hunda sobre la caja toráxico del señor director. Como un bolso de mano abierto sujeta él su coño por el pelo, y se lo pasa por el rostro para poder chuparlo burdamente, un buey junto a un bloque de sal maduro, y la montaña emerge inflamada. La carga del fracaso descansa sobre los hombres. Su orina murmura algo incomprensible, y las mujeres la limpian con sus trapos absorbentes e incluso con Ajax."[28]

Texto impactante y fuerte, como todo lo que escribe Jelinek, y por lo mismo complejo y desafiante. Cómo es que el deseo aparece en la traza de esas sustituciones de objeto, en donde la satisfacción sexual se eclipsa, y sólo queda la grotesca mecánica del ayuntamiento, que se carga finalmente, como fracaso. Qué es entonces lo que se deposita en el objeto que en el trayecto de la escritura emerge. En este engarce que por la experiencia de la escritura se produce, en este caso una mujer que escribe desde el lugar de "nosotros, los hombres", se describe de manera admirable la mejor ilustración de aquello que Lacan refiere cuando dice que no hay relación sexual, no existe complementariedad que es en el sentido que él lo dice, sino una desigual disputa, en donde el placer sexual es inexistente, aunque del fragor de la lid algo surge de las formas convulsas del goce, en donde "los amores intersexuales son sólo la apariencia que recubre (el objeto de la pulsión), escondiendo el fondo maldito en el que todo se elabora." (Deleuze, 1964:19) En tanto que el sujeto, "no se reproduce sino errando lo que quiere decir, (...) (en donde) su sentido es su goce efectivo." (Lacan, 1975:146) O como también queda plasmado, de muy diferente forma, en un texto de Musil admirable:

"Sólo una vez, en un momento cualquier, resbaló por su conciencia, en alguna parte de ella, algo oscuro, procedente de aquel horizonte sin límites, un pensamiento, una ocurrencia, ...y cuando pasaba junto a ella reconoció en su

[28] *Deseo*, Jelinek, Elfriede. Ediciones Destino. Barcelona, 2004. pp. 38-39.

contenido el recuerdo de sueños de su vida de antaño, sumergidos hacia ya mucho tiempo –se creía presa de enemigos y era obligada a hacer bajos servicios–; y, mientras tanto, aquello comenzaba ya a desvanecerse y encogerse, y se alzó por última vez de la vaporosa vaguedad de la lejanía, como un fantástico y claro trenzado primero de varas y después de cuerdas, más allá del más allá, y le vino a las mientes, cómo no había podido defenderse nunca de ello, cómo había gritado en sueños, cómo había luchado contra ello pesada y sordamente hasta que la fuerza y los sentidos se desvanecían, ¿aquella total, descomunal miseria sin forma de vida!, ...y luego pasaba y en el sosiego que volvía a confluir de nuevo sólo quedaba un resplandor, una ola que se alisaba expirando, como si todo hubiera sido indecible; ...y, de súbito, desde aquella lejanía –como antaño, la horrible imposibilidad de defenderse en que se encontraba su ser tras de los sueños volvía a vivir por segunda vez, lejana, inasible, en lo imaginario– le venía ahora una promesa, un destello de deseo ardiente, una suavidad nunca sentida, una sensación del propio yo, que –desnudado por la horrible irrevocabilidad de su destino, despojado de sí mismo– la trastornaba extrañamente, ansiando vertiginosamente extenuaciones cada vez más hondas, como la porción, que se había extraviado en su persona, de un amor que buscaba su culminación con una ternura sin rumbo, un amor para el que no había todavía una expresión en la lengua cotidiana y de la dura marcha erecta."[29]

Texto en donde la desposesión y el abismarse casi abruman, y en donde pareciera no hablarse de nada, mas que de lo irrepresentable de las representaciones de deseo, en una deriva en donde no deja de bordearse el enigma, y en donde es pertinente subrayar que quien escribe es un hombre desde el lugar de una mujer. Porque no se trata que tenga que ver con el género del escritor, sino del lugar desde donde se escribe, de eso, del misterio, del enigma del lugar de la creación en la experiencia de la escritura literaria. Y si tal como lo hemos planteado, la literatura se constituye en el cruce de lo imaginario y lo simbólico, entre el lugar desde donde la literatura se trama en el "fantasma", ese espacio de ocurrencia de una realidad ficcional, en donde se prefiguran, configuran y refiguran, las formas de subjetivación trazadas por las diversas unidades narrativas en el lugar del circuito

[29] *La culminación del amor*, en Musil, Robert, "Uniones". Editorial Seix Barral, Barcelona, 1995. pp. 40-41.

retornante del discurso, estructurado por la compulsión de repetición alrededor de lo que falla en lo que se dice. En donde la relación del sujeto, con el objeto que *hace falta*, "no es ya deseo sino *pulsión*: repetición, reversibilidad, machacar en torno al vacío de la Cosa, siempre faltante. De modo tal que en su fondo la pulsión ligada al objeto es pulsión de muerte como encuentro del vacío" (Juranville, 1994:51), por lo cual es que la experiencia de la escritura literaria, entraña que "se escribe con el cuerpo, (...) (en donde) todo el ser está implicado en el acto de la escritura. De ahí la noción de peligro que puede surgir de un hecho tan simple y cotidiano como podría ser esto de dibujar una palabra después de otra. Porque el peligro no reside en el hecho en sí, sino en el hilo sutil que se genera entre la mano material que va asentando letra tras letra y todo lo abismal que acecha por detrás, (...) (ya que por la trama de lo relatado, se teje en el engarce de lo imaginario y lo simbólico, un velo, que es decir que se producen) veladuras (...) de una realidad otra en la que también habitamos sin cabal noción y por la cual, a la vez, somos habitados." (Valenzuela, 2002:36-37)

Y es precisamente a ese Otro lugar, lugar de creación, de sublimación, al que apuntamos al referirlo al lado de lo femenino del goce, lo que abre otra vía, ya que desde aquí "la erotización transforma y sublima la pulsión de muerte; propiamente hablando, sin reprimirla, vale decir, sin recurrir al argumento imaginario de la falta y la castración que construye a ciertos seres humanos a los que llamamos hombres, por la correlación entre la 'desvalorización' del sufrimiento experimentado y la universalización de la culpa. Es indudable que Kant cometía un error –señala David-Menard– al decir que las mujeres ignoran la culpa, pero no al sentir que la viven de otra manera que los hombres: por una desposesión de sí mismas que no tiene otro recurso que ese retorno a situaciones típicas de la espera de lo peor" (David-Menard, 1999:22). Y es desde aquí precisamente, desde este otro lugar velado por el enigma, donde justamente ubicamos ese Otro lugar en donde situamos lo que hemos llamado la experiencia de la escritura literaria, que como lugar de creación estaría, desde la perspectiva abierta en este trabajo, en relación a *eso* femenino. Y nada mejor para intentar ilustrar lo que queremos decir respecto de ese Otro lugar que la literatura de Clarice Lispector:

"Era inútil haber sido feliz o infeliz. E incluso haber amado. Ninguna felicidad o infelicidad había sido tan fuerte coma para transformar los elementos de su materia, dándole un camino único, como debe ser el verdadero camino. Continúo siempre iniciándome, abriendo y cerrando círculos de vida, arrojándolos a un lado, mustios, llenos de pasado. ¿Por qué tan independientes, por qué no se funden en un solo bloque, sirviéndome de lastre? Es que eran demasiado integrales. Momentos tan intensos, rojos, condensados en ellos mismos, que no precisaban del pasado ni del futuro para existir. Traían un conocimiento que no servía como experiencia – un conocimiento directo, más como sensación que como percepción. La verdad entonces descubierta era tan verdad que no podía subsistir sino un su recipiente, en el propio hecho que la había provocado. Tan verdadero, tan fatal, que sólo vive en función de su matriz. Una vez terminado el momento de vida, la verdad correspondiente también se agota. No puedo moldearla, hacerle inspirar otros instantes iguales. Nada, pues, me compromete.

Sin embargo, la justificación de su corta gloria tal vez no tuviera otro valor sino el de darle cierto placer de raciocinio, así como: si una piedra cae, esa piedra existe, esa piedra cayó en un lugar, esa piedra... Se engañaba."[30]

Con estas líneas cierra Lispector la primer parte de su novela *Cerca del corazón salvaje*. Y me parece, que si de algo no puede uno desprenderse con su lectura, es de una impactante forma de ajenidad que por su escritura construye en torno a esos *círculos de vida* como enajenados del transcurrir de su propia vida, de donde surge ese extrañamiento para sí misma, urdido en la forma en como va dando cuenta de esa suerte de desprendimiento, o quizás mejor desposesión, de aquello que no obstante se desprende de ella y se corporeiza en *su recipiente*, en *su matriz*, siendo así que el sentido de la experiencia pareciera serle ajena, pero en donde por su escritura, Clarice Lispector construye en la insistencia de una experiencia en la que las sensaciones, de ese otro lado, tienen una cualidad diferente, radicalmente diversa, inconmensurable, en donde cualquier clase de complacencia o condescendencia derrumbaría su apuesta ética. Y en donde el raciocinio es solo un equívoco, una apariencia, en donde la materia sólo son palabras. Por

[30] Clarice Lispector. Op. cit. pp. 103-104.

lo cual es que en su escritura, se "pluraliza algo que es unívoco, el centro, la que abre aquella otra letra *a* que debió permanecer cerrada y acogedora como un vientre, como un antro materno, escribe también la ausencia de la mujer." (Valenzuela, 2002:46) En ese Otro lugar nimbado por el misterio, mas en ese hueco forjado en la huella dejada por el lenguaje en el encadenamiento de las palabras, siguiendo ese sutil hilo en su movimiento, el sujeto atraviesa, por la experiencia de la escritura literaria, del campo del saber al goce, "hasta tocar un punto secreto del alma humana que es en este caso el alma de la escritura." (Valenzuela, 2002:47)

Además tendré que escribir muchas cosas sobre las cuales sé poco; y hasta me parece que la impenetrabilidad es una cualidad intrínseca de ellas; tal vez cuando creemos saberlas, dejamos de saber que las ignoramos; porque la existencia de ellas es, acaso, fatalmente oscura; y esa debe ser una de sus cualidades.

Felisberto Hernández

3. La traza de lo invisible. La experiencia de la escritura de Scherezade en las *Voces del desierto* de Nélida Piñon.

Preludio

Nélida Piñon, en el libro publicado bajo el título de *La seducción de la memoria* que recoge las cinco conferencias impartidas en el marco de la Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey, y del cual tomaremos algunos de sus planteamientos para contrapuntear el diálogo que intentaremos establecer con ella, para contrastar algunas de sus ideas con nuestro propio análisis, refiere: "Una memoria narrativa que incluya a la mujer como protagonista, como narradora, y que la incluya en el arte como heroína, no ha llegado de verdad. No hay una memoria que pueda legitimar social e intelectualmente a esa mujer." (Piñon, 2006:34) Nosotros por nuestra parte hemos sostenido en éste trabajo de investigación, que la emergencia de la creación en la experiencia de la escritura literaria

estaría en relación con el lugar de lo femenino y específicamente, con ese Goce Otro propio de ese lugar, que estaría en relación con el absoluto que por el arte se persigue y que implica, para todo creador, un goce a la vez que un sufrimiento frente al que éste no puede ceder. En la tercera parte de nuestra investigación nos ubicaremos en el personaje de Scherezade en *Voces del desierto*, con el propósito de establecer un parangón entre el sufrimiento y goce que al personaje le implica su particular lugar como narradora y contraparte sexual del Califa, con lo que aquí hemos desarrollado respecto del proceso de la escritura pensado como proceso sublimatorio desde lo que se implica en la sexuación. Con el fin de explicitar en relación con el lugar de la narradora por antonomasia, lo que hemos propuesto y comprobar de esta manera, lo que hemos venido desarrollando respecto de las relaciones que hemos discernido, entre el proceso de la creación y la experiencia de la escritura literaria en el sujeto. Y aunque en estas conferencias Piñon no se ocupe de la novela que aquí trabajaremos parcialmente, –sí de otras de su propia producción–, es en relación con el lugar de la mujer como narradora, la memoria y la creación, que pensamos nos es posible establecer una suerte de diálogo con algunas de las ideas vertidas magistralmente por Nélida Piñon, con el único fin de nutrir nuestra investigación con sus planteamientos en un ejercicio de confrontación, entre la manera en como nosotros nos aproximamos a la experiencia de la creación, y la forma en que ella concibe su poética.

4.1. La creación y lo femenino.

La novela *Voces del desierto* comienza diciendo: "Scherezade no teme a la muerte. No cree que el poder del mundo, representado por el Califa, a quien su padre sirve, consiga decretar mediante la muerte el exterminio de su imaginación." [31] De tal forma inicia Nélida Piñon su novela con una afirmación por demás contundente, que referida a otra mujer constituye, por lo mismo, tanto un posicionamiento de la escritora como un desdoblamiento como sujeto en su escritura. Hemos visto que la experiencia de la escritura literaria se produce por otro, que no es otro que él mismo, que escribe en él, y que es en y por la escritura como acto que el Otro de la literatura emerge, por una "capacidad del (escritor) de dejar de ser *él mismo* y de asumir *otro*". (Piñon, 2006:154) Desde un principio, colocada frente a la muerte, Scherezade afirma la prevalencia absoluta de la imaginación, y de esta manera, atestigua "el carácter absoluto de la creación, en cuanto que distinta de la creatividad, más ampliamente distribuida." (Juranville, 1993:11) Hemos dicho arriba, que

[31] Todas las citas de la novela: *Voces del silencio* de Nélida Piñon, serán de la primera edición en México, de Alfaguara, de marzo de 2006. En ésta ocasión es de la página 9.

la experiencia de la escritura implica un goce como tensión entre lo inefable y lo absoluto del goce del Otro, Scherezade "no soporta ver el triunfo del mal que se imprime en el rostro del Califa. Ofreciéndose al soberano en sedicioso holocausto, quiere oponerse a la desdicha que afecta a los hogares de Bagdad y alrededores"[32], de donde resulta que lo que a primera vista sería un absurdo, como es el que la muerte no habría de exterminar su imaginación, es algo que se despliega en realidad en la dimensión de ese goce, ya que es precisamente en y por la narración que Scherezade ha de desplegar frente al Califa, que se hará evidente cómo es que el escritor padece frente a esta búsqueda de lo absoluto ante la que no puede ceder, ya que en ella la va la vida en más de un sentido. Y de esta manera es que en la escritura literaria, por medio de un discurso referido desdoblado en Scherezade, se nos permite observar aquello relativo a lo inefable de la creación, precisamente en esta desmesura rotunda de la imaginación de Scherezade puesta en relación al goce del Otro representado aquí por el poder del Califa, y que constituye desde nuestra perspectiva, parte fundamental de la estructura subjetiva de lo que denominamos la experiencia de la escritura literaria, ya que siempre se escribe para otro, aún en la mayor soledad, o más precisamente como lo hemos señalado, para el Otro de la literatura. Ya que como nos dice Piñon, "cada uno de los textos literarios (...) guarda consigo el enigma no resuelto, que es la existencia humana experimentada y concebida dentro del horizonte de una lengua." (Piñon, 2006:26)

De esta forma, desde el inicio de la novela se toma partido de una forma categórica por la creación, frente al *poder del mundo*, a la realidad del poder, ella opone el poder de la imaginación, es decir, el absoluto del arte. Pero dando lugar a un segundo nivel en la narración, en el siguiente desdoblamiento es Scherezade quien refiere su discurso a la imaginación de otra mujer desdoblando así su experiencia narrativa en Otro, ya que líneas más abajo se nos relata como además de otras muchas cosas recibidas por Scherezade de su padre, "le había brindado también a Fátima, el ama que, tras la muerte prematura de su madre, le enseñó a contar historias."[33] Testimonio éste de la *memoria narrativa* en la que toda literatura se recrea, y que cobra una dimensión especial, ya que si por un lado resulta que el poder del mundo tal cual es, está *representado por el Califa* e incluso por el visir su padre, no podría ser de otra manera, del otro lado, del lado de la imaginación, algo va

[32] Ibidem
[33] Ibidem.

siendo tejido del lado de las mujeres, ya que "la mujer es quizás el ser más simbólico, el que pide prestado el lenguaje de quien sea para definirse a sí misma." (Piñon, 2006:42)

En la novela se nos relata como es que Scherezade cree en el poder absoluto de su imaginación, referida ésta veíamos, en un tercer nivel a Fátima, que es quien le enseñó a contar historias. Ya hemos dicho que las categorías de mujer y feminidad están mediatizadas por el fantasma del sujeto cognoscente, sea éste hombre o mujer, lo que coloca el lugar de la mujer en una posición límite respecto de lo simbólico, que por lo mismo, es puesto en los bordes donde la literatura se produce. "Ese esfuerzo imaginativo de parte de la mujer produjo en la psique femenina su memoria narrativa, –nos dice Nélida Piñon– una experiencia estimulante y frustrante a la vez, pues resultó que hasta su secreta visa imaginativa había fabricado en su memoria, en su espíritu, una especie de tejido básico y una urdidura romanesca. La mujer es una novela ambulante." (Piñon, 2006:46) Y hemos apuntado arriba que ya que no hay frontera de lo Simbólico, al intentar dar cuenta de la incompletud de lo simbólico y del exceso en las mujeres respecto de lo simbólico, es que hay que apelar necesariamente a lo imaginario literario, y que es esto justamente lo que permite vislumbrar algo relativo al Otro, como ser de la significancia. Y "sólo en este extremo puede reencontrarse la pureza abstracta de lo masculino y lo femenino." (Juranville, 1993:11)

Cómo se nos refiere en *Voces del desierto*; en el lado ocupado por los hombres se encuentra el poder, ya sea ejercido de forma brutal por el Califa o de manera suave por el Visir, lo que implica la sujeción, el control y la deuda. Por lo que la rebelión de Scherezade implica un desplazamiento, un atravesamiento hacia otro lugar, el lugar de la imaginación y la creación, que es una posición y un lugar que no están naturalmente dados.

> "Su padre reacciona al escuchar la propuesta (de Scherezade). Le suplica que desista, sin poder alterar la decisión de su hija. Vuelve a insistir; esta vez, hiriendo la pureza de la lengua árabe, pide prestadas las imprecaciones, las palabras espurias, bastardas, escatológicas, que los beduinos usaban indistintamente en medio de la ira y de las juergas. Sin avergonzarse, echa mano de todos los recursos para convencerla. Al fin y al cabo, su hija le debía, además de la vida, el lujo, la nobleza, la educación refinada. Había puesto a su disposición maestros en medicina,

filosofía, historia, arte y religión, que despertaron la atención de Scherezade sobre aspectos sagrados y profanos de la vida cotidiana que jamás habría aprendido si no hubiese sido por la influencia de su padre" [34]

Pero del otro lado, el de las mujeres, es en donde ese algo de más que de este lado se encuentra, refiere al lugar de *lo femenino*, entendido esto como aquello que estaría en relación con ese Goce inefable, y que por lo mismo permite vislumbrar algo en lo tocante al Otro, hacia donde este Goce apunta. Y esto pensamos, esta implicado directamente en el proceso creativo de la escritura literaria, como destino sublimatorio de la pulsión, en donde la trama de lo contado se teje, por un lado en relación con el Absoluto del arte y por el otro, de tal manera mezclada por una sublevación de las pasiones.

"A pesar de las protestas del Visir, bajo la amenaza de perder a su amada hija, Scherezade insistía en una decisión que implicaba a los familiares en el drama.

También Dinazarda, la hermana mayor, había intentado disuadirla. La preveía incapaz de doblegar la voluntad del soberano. Siendo así, ¿por qué acompañarla al palacio imperial, como le había pedido, y participar de un acto que ahora le llevaba a las lágrimas, manifestaciones de un duelo anticipado?"

El debate había traspasado los límites de los aposentos, de las dependencias de los servidores, para circular por el submundo de Bagdad, constituido por mendigos, encantadores de serpientes, charlatanes, mentirosos, que en el bazar adoptaban formas obscenas y jocosas, mientras propagaban la noticia de la hija del Visir, la princesa más brillante de la corte que, con la mira de salvar a las jóvenes de las garras del Califa, había decidido casarse con él.

La noticia del sacrificio, frente al cual nadie se mantenía indiferente, se difundió por el califato. No habiendo ya cómo sofocar la red de intrigas que generó la información, se comentaba que el Visir, después de amenazar a su hija menor con el exilio a Egipto, para que ella viviese allí, donde un príncipe de ese reino la tomaría como esposa, se vio de nuevo contrariado en sus planes. Desobedecido por Scherezade, atentó contra su propia vida, cortándose las muñecas. No se desangró

[34] Ibidem.

gracias a la aparición providencial de sus dos hijas, que cogiendo la cimitarra con la que el había cometido tal desatino, amenazaron con arrancar sus propias vidas con la misma hoja si su padre insistía en inmolarse. No soportaban de ninguna manera el disgusto de enterrarlo. Temiendo el descabellado gesto de las hijas, expresión, no obstante, de amor filial, el Visir se recogió en sus aposentos, resignado a su suerte.[35]

De tal forma que "si la masculinidad procura en ella el pasaje obligado para realizarse, la feminidad entra según una lógica de doble coacción: ese lugar de liberación absoluta es al mismo tiempo para una mujer un lugar de amenaza vital." (Juranville, 1993:11) Habíamos dicho que el lado de lo femenino respecto de la sexuación, se configura de una forma particularmente inquietante y sugerente a la vez, ya que la mujer al estar no toda identificada con la función fálica, se juega en esta lógica de doble coacción, es decir que está y no está a la vez, sujeta a esta función. Por lo que *lo femenino* entonces, queda por esta circunstancia en relación a lo excedente, algo excede esta función, un *plus* de goce, que resulta por otra parte indecidible, y ya que por esto mismo es imposible totalizar a la mujer, es que se requiere de la metáfora, este Goce Otro solamente puede ser articulado en la metáfora, "las metáforas son parte de nuestra naturaleza profunda" (Piñon, 2006:42), escribe Nélida Piñon. Pero por otro lado, si éste goce es inefable, este vacío cavado por el Goce, conduce a "buscar apasionadamente y por doquier en las cosas lo que éstas no poseen, (ya que este Goce) reclama lo absoluto." (Juranville, 1993:17) Y si hemos dicho que el proceso de la escritura literaria se articula estructuralmente al Goce, es porque la creación pone al escritor en relación al vacío de lo absoluto en el arte, en el intento de producir un objeto cogido entre aquello que *hace* falta y la incompletud de lo simbólico. Por lo que ese Goce, ubicado estructuralmente en relación a *lo femenino*, nos dice Piñon "se torna, por así decirlo, en un género, y gana invisibilidad delante de la sociedad. Y ese género, para ser identificado, requiere un desciframiento poético, una lectura poética, una tradición poética. Es un género que se torna oscuro y peligroso, pero aun así, objeto del deseo masculino, de la lujuria del hombre." (Piñon, 2006:43)

[35] Op. cit. pp 9-10.

"El día previsto, Scherezade se preparó, indiferente al sufrimiento de su padre. A su vez, él se había negado a acompañarla hasta la puerta, ni siquiera para despedirse. La hija dejó la casa del Visir sin mirar atrás, arrastrando a Dinazarda, que formaba parte de su proyecto de salvación. Al presentarse ante el Califa, después de ser anunciada, él la escucha sin dirigirle la palabra. Rápidamente la conducen a los aposentos reales, sin una sola contracción facial. Aunque acostumbrada al deslizarse continuo de los esclavos sobre el mármol translúcido, llevando y trayendo manjares, la intimida el confinamiento al que se enfrenta en aquel escenario lujoso. Por primera vez salida de su hogar, se ve ocupando por un tiempo indeterminado el centro de una trama que podría fácilmente escapar a su control.

Observados de paso, los cortesanos murmuran viéndola camino de los aposentos, con la expectativa que ha de ser la próxima víctima del Califa. Sus semblantes pálidos evocan máscaras procedentes de la gris luminosidad de Babilonia en el mes de enero.

Entre aquellas paredes, las hijas del Visir se alimentan frugalmente. Testigos de la realidad fastuosa, se abrazan entristecidas, evitando mencionar entre sí la palabra fatídica que al amanecer llevaría a Scherezade al cadalso. Próxima víctima de la tiranía del Califa, se abstrae de tan grave amenaza. Ayudada por Dinazarda, ameniza la convivencia de duración efímera, quizá de no más de una noche, con historias graciosas. Y cuando finalmente les es anunciado el Califa, los rajes de las jóvenes, de tono pastel, sin ningún adorno, palidecen en acentuado contraste con los suntuosos aderezos del Califa, en medio de los cuales se destaca su turbante blanco. Asi como las joyas que integran el tesoro abasí, exhibidas por él sin embarazo, y que reverberan a la luz del sol.

Como parte del cortejo de su hermana, Dinazarda se ajusta al ceremonial que precede a cada movimiento. Próxima a Scherezade y al Califa, forman un trío que actúa con gestos casi mecánicos. Cada cual sigue las notas de una balada a la sordina, con la expectativa de que el triángulo carnal se deshaga cuando Scherezade sea llevada a copular con el soberano.

(...)

Dinazarda anda sin rumbo por los aposentos, lugar de su disgusto. Busca en la memoria algún recitado que exprese la agonía de ver a su hermana tan cerca de la muerte. Lamenta al mismo tiempo, estar encadenada a alguien que se ilusiona contando historias que rediman a los hombres. Y que la hace reír y llorar, encantada por un talento con el don de transportarla tan lejos que tiene a veces dificultad para volver al punto de partida."[36]

Scherezade se sumerge así, arrastrando a su hermana, en el abismo abierto entre un deseo de absoluto que es a la vez un objeto inasible, contar historias que rediman a los hombres. "Es en ese intervalo, en esa hiancia que se sitúa la experiencia que es deseo, aprehensible primero como siendo del deseo del Otro y en cuyo interior el sujeto ha de situar su propio deseo." (Lacan, 1958:18) Scherezade se encuentra así implicada en una apuesta inaudita, se trata para ella de que la imaginación, hecha lenguaje por el relato, quiebre el goce mítico del Califa, y ya "que la situación del deseo está profundamente marcada, unida a una cierta función del lenguaje, a una cierta relación del sujeto al significante" (Lacan, 1958:4), se trata de que bajo la incidencia de la experiencia de la escritura literaria, –que en este caso es una narración oral que en nada modifica el carácter de la experiencia tal como la hemos propuesto–, se enfrente el Califa con su insuficiencia, y de esta forma, surja en y por la narración un Goce Otro, que detenga la matazón y opere un desplazamiento en la polaridad: mujer-objeto de la creación, mujer-sujeto de la creación.

"Enlazadas por el mismo destino, ambas hermanas esperan a que caiga la noche. Reunidas en los aposentos, Scherezade disimula a duras penas la náusea. El miedo que siente le acentúa el malestar debido a la convivencia forzada con las esclavas que la rodean. En breve el Califa vendrá a reclamar su cuerpo."[37]

---

[36] Op. cit. pp. 11-13.
[37] Ibidem. p. 14.

4.2. Los cuerpos y el goce.

Si en el primer capítulo de la novela *Voces del desierto*, el drama se sitúa en un escenario tensado entre el poder de la imaginación, es decir tal como lo leemos nosotros, el absoluto del arte por un lado, y por el otro el poder del Califa representado por el acceso irrestricto a todas las mujeres, ya que el Califa gozaría de una en una de todas las doncellas del imperio, una cada noche y luego decretaría su muerte mostrando así la certeza delirante de la omnipotencia, ya que como hemos visto del lado de los hombres subsiste en lo inconsciente la idea de que al menos uno no está castrado, por lo que el Califa encarnaría en el gran gozador y le permitiría representar el poder absoluto. En el segundo y tercer capítulos se desplegará, de forma igualmente sugerente, el lugar de los cuerpos, o más precisamente, la diferente ubicación de los cuerpos en relación al goce, o mejor, la diversa distribución del goce en los cuerpos, y si tal como afirma Hans Saettele; "el cuerpo, en tanto cuerpo sensible, es sólo una representación fallida de mí en tanto soy 'substancia gozante'. Lo que se me sustrae continuamente es mi propio cuerpo y el cuerpo del Otro (...) (lo que hace indispensable) la idea de un metabolismo fantasmático, (...) en tanto es la

capacidad fundamental de un sujeto para poder tomar, incluir al Otro, cuerpo presente, en un proceso de goce." (Saettele, 2005:52) Es entonces en los dos siguientes capítulos podremos ahondar en la noción de éste Goce Otro, que hemos venido desarrollando, por una parte en relación al cuerpo del Otro, a partir de ese metabolismo fantasmático que permite incluir al Otro en un proceso de goce, pero por otra parte, podremos empezar a desdoblar ese Goce Otro que se produce en la experiencia de la escritura literaria.

Si para hablar del poder absoluto de la imaginación que hemos ubicado en relación al absoluto de la creación, Nélida Piñon refiere su discurso a Scherezade, y en un tercer nivel a Fátima, para hablar de los cuerpos en tanto "substancia gozante", recurre a una derivación distinta, y nos narra ahora refiriéndose a otra mujer, Dinazarda. Ya que la narradora "no pone en labios del personaje, literalmente, los dichos, sino que se interpone entre el personaje y su dicho; no permite que el personaje *diga* lo que piensa, sino que ella misma *dice* lo que el personaje *dijo* antes." (Beristáin, 1985:356) El segundo capítulo de *Voces del desierto* comienza diciendo:

> "Al nacer la noche, Dinazarda anima a su hermana a resistir al Califa, que pronto vendrá a tomar posesión de su cuerpo. Ocupando el mismo aposento, Dinazarda no sabe cómo proceder a la llegada del soberano. Si debe, por propia iniciativa, abandonar la habitación antes de los preludios amorosos entre su hermana y el soberano, o aguardar a que él la eche.
>
> Prevé el dolor de la despedida. No sabe si tendrá tiempo de abrazarla si el Califa, negándose a escuchar su primera historia, condena a su hermana a la muerte. Quiere eludir los gestos preliminares a la cópula. A pesar de la curiosidad por el ayuntamiento de las carnes desnudas, una penetrando a la otra sin pudor, enlazadas como animales hinchados, Dinazarda no soporta que su hermana se someta a la concupiscencia del Califa. Prefiere no ver el desenlace de aquella unión.
>
> La serenidad de Scherezade la impresiona. Acomodada en el lecho, su rostro, impenetrable, no traduce lo que piensa ni transmite aprensión. Enfrentada a aquel cuerpo que se había vaciado para el cumplimiento de su deber, Dinazarda rechaza la visión del Califa blandiendo el miembro como instrumento de conquista. Para aliviarse, atribuye naturalidad a lo que está a punto de ocurrir, cuando los

avances del Califa, tendido al lado de Scherezade, pongan en su mira la consumación final. Y cada escena que va anticipando se integra a las muchas que se suceden en su imaginación perturbada.

El lecho, adornado con cojines y tejidos bordados, aguarda a los amantes. Entre estos magníficos brocados, Scherezade revive el escenario de las historias amorosas y concupiscentes que se había acostumbrado a contar a su ama Fátima, con la diferencia de que es ella ahora quien fornica, sustituyendo a sus personajes."[38]

Scherezade, comprometida a entregar su cuerpo al Califa, pareciera ajena al goce que ha de experimentar con el ayuntamiento, no así Dinazarda, a quien la inminencia de la cópula despierta su curiosidad y perturba su imaginación. Scherezade en cambio ha vaciado su cuerpo, no hay fantasía alguna que la mueva, por lo que se sustrae al goce y lo sustrae del cuerpo del otro, al ofrecer un cuerpo vacío en donde el acoplamiento que ha de realizarse cumple otro expediente, ya que es un deber que ha de cumplir para poder contar su primera historia, ella sólo ofrece un cuerpo inerte, y frente a la inminencia de la fornicación Scherezade experimenta náusea. Así la escritura literaria busca quebrar la emoción en relación al cuerpo en Scherezade, pero no así respecto de Dinazarda, quien es quien toma a su cargo la fantasmatización concupiscente, la de las carnes desnudas y el miembro hinchado penetrando sin pudor, es ella por lo tanto, quien se juega en la lógica de la primera coacción, la del goce fálico, demostrando que "un cuerpo es un todo, un continente, una geografía que supera con mucho los límites anatómicos para ser territorio de la fantasía, del deseo." (Piñon, 2006:51) Y en esto, es observada por la narradora de la escena, pero si como hemos señalamos arriba, el arte de narrar resultaba de la referencia en un tercer nivel a otra mujer de quien procedía el Goce del absoluto del arte, el ama Fátima, el goce de los cuerpos también resulta referido por otra mujer, en este caso su hermana Dinazarda. Y es en este sentido que esta estructura referencial indirecta, remite progresivamente a una constelación de mujeres, dando expresión a lo que en su momento Hélène Cixous enunciara como emblema de una *escritura femenina*: "La mujer debe escribirse: ha de escribir sobre mujeres y traer mujeres a la escritura." (Weisz, 1998:16)

[38] Ibidem, pp. 15-16

Tenemos de esta manera una estructura de remisiones de mujer a mujer en varios niveles, a través de la cual es que el poder narrativo hará surgir "una relación de verdad oscura, enigmática, dual, dialéctica y susceptible, entre creador y criatura." (Piñon, 2006:164-165) Y continuando con el relato, en éste se escribe:

> "Había empezado a oscurecer, Dinazarda hace ademán de acariciarla antes del duelo amoroso, pero refrena el gesto. Es tarde para añadir o sustraer detalles al drama a punto de desencadenarse frente a ella. Las farolas mortecinas reparten sombras por donde el Califa transita, después de aparecer en los aposentos precedido de fanfarrias. A cada paso él se agiganta, anunciando la intención de reclamar el cuerpo de la joven, sin reivindicar su alma. Queda claro a los súbditos, entre ellos las favoritas, que prescinde de la carga de la intimidad. Él cumple la rutina del sexo, seguro de que no le causará daño alguno ni le dejará secuelas indelebles.
>
> Por primera vez, Dinazarda lo ve de cerca. Avanzado en años, con una barba espesa, corpulento, el Califa esconde su mirada opaca frunciendo los ojos. Aunque él encarne el califato de Bagdad, ella no controla su rechazo hacia aquel hombre en la inminencia de invadir la vulva de su hermana con actitud de amo. Se previene, sin embargo, evita demostrar complicidad con su hermana en presencia del invasor, revelar sus planes, que las imagine dispuestas a asestarle el golpe mortal. No sería buen camino hostilizar al regente de una realidad que prevalecía por encima de la justicia común.
>
> Amedrentada quiere regresar al palacio de su padre. Se arrepiente de la promesa hecha a su hermana, pero no puede fallar en la misión de despertar a la somnolienta Scherezade después de la cópula y convencer al soberano de la necesidad de escuchar la historia que ella le contará antes de ordenar su decapitación.
>
> Con indolencia cautelosa, el Califa se mueve sin disipar energía. Esparce a su alrededor una rara fragancia cítrica. Su traje, imponente, trae por delante un bordado de inspiración extranjera, cuyos detalles meticulosos registran la evolución de la caza del ciervo. Evita cruzar la mirada con Dinazarda, la intrusa. Al acercarse

a Scherezade, que se recuesta en los cojines del lecho, él no trasluce emoción, se extiende a su lado evitando rodeos. Y, sin más aviso, comienza las lides sexuales.

Disciplinado en la cuestión carnal, el Califa no altera su conducta en el lecho. Hace mucho que sus concubinas, afectas a sus convenciones, abandonan los aposentos al acabar el coito, pues no aprueba él ninguna manifestación ostensible de aprecio, tales como enviarle señales amorosas mediante misivas, pañuelos bordados, flores secas. Los caprichos femeninos no lo conmueven." [39]

De este lado, el del Califa, hay un ritual de posesión, para él el sexo es una rutina que no lo perturba, prescinde de la carga de la intimidad y evita rodeos ya que los caprichos femeninos no lo conmueven, por que de lo que se trata es de un ritual de dominio en donde el instrumento de conquista es el "falo que preciso diciendo que es el significante que no tiene significado, aquel cuyo soporte es, en el hombre, el goce fálico. ¿Qué es? Nada más que lo que subraya la importancia de la masturbación en nuestra práctica: el goce del idiota." (Lacan, 1975:98-99) Aquí no hay referencia a otro lugar, el acto se consuma con una indolencia cautelosa, para no disipar energía, en un ensimismamiento solitario, consumación de su poder y su venganza. De tal forma que lo que se subjetiva es la falta de goce y de toda emoción, el objeto que se posee aparece así desustancializado, por lo que se opera de esta manera, una suerte de destitución subjetiva de la mujer como objeto de deseo. Pero mientras esto tiene lugar del lado de lo que le ocurre al hombre en cuestión, del otro lado:

"La ausencia de caricias por parte del Califa impulsa a Dinazarda a retroceder en busca de un refugio donde esconderse. Apresurada, atraviesa los módulos que forman los aposentos reales hasta encontrar un rincón donde pasar la noche. El biombo, que lo separa con su extremo puntiagudo del resto de los aposentos, le sirve de tapia contra la realidad amenazadora. De laca, compuesto de innumerables hojas, sus dibujos, que enaltecen la dinastía abasí, la distraen, así como las paredes decoradas con motivos florales y expresivos trazos caligráficos.

[39] Ibidem, pp.16-17.

En el trayecto hasta el otro lado de los aposentos sobresale en su retina la imagen de los amantes, que se esfuerza por borrar. Una angustia que combate, no obstante, con raciocinio simplista. ¿Qué podría ocurrir entre el Califa y su hermana Scherezade que ésta no haya previsto? Antes de abandonar el palacio de su padre había sonsacado a un auxiliar del Visir la afirmación de que no había en la vida del soberano registro de conducta que hiriese la ley islámica. Su comportamiento presuponía las prácticas comunes a su estirpe, salvo el decreto reciente que ordenaba la ejecución de las jóvenes esposas después de la noche nupcial.

Aún así, ¿cómo aliviarse si tenía razones para creer que Scherezade, a la llegada del Califa, se despediría de ella para siempre? ¿Y que, al llegar el alba, su hermana tendría la misma suerte de sus predecesoras, no valiendo de nada, por tanto, su sacrificio?

No le llega ningún ruido. Bajo el amparo del biombo, Dinazarda se esfuerza por no mirar hacia el lecho. Pero la imaginación, huyendo a su control, engendra por todas partes falos deformes, menudos, algunos con alas, otros con aletas. Todos en igual posición eréctil, dispuestos a rasgar el himen con el mensaje del deseo desencajado. Como reacción al miembro que la persigue, su vulva late ante la inminencia de una penetración dolorosa. Atribuye al macho invisible actitudes que preceden a la cópula, irritándola que descuide la anatomía femenina, los pequeños labios ahora turgentes. Al mismo tiempo que, subyugada por la fantasía, le parece ver, al otro lado de los aposentos, al Califa arrancando las ropas de su hermana, susurrándole palabras torpes, que lo excitan; los amantes han perdido el recato hasta tal punto que son capaces de disfrutar a cielo abierto del mismo sexo que practican los miserables de Bagdad.

Dinazarda lamenta el destino de Scherezade. Duda de que el Califa, al abrirle las puertas del amor, la transporte al goce, la baga perdonarle sus acciones crueles. Espera al menos que él sea paciente con Scherezade, pues no debería suponer a su hermana ducha en las artes eróticas.

En medio de divagaciones febriles, sin advertir lo que ocurre en el lecho de la pareja imperial, Dinazarda medita sobre la reacción de su hermana ante el pétreo miembro del Califa forzando la entrada en su sexo, sin tomar en consideración que

aún tiene las paredes secas, infringiendo él. Con tal precipitación, el precepto religioso que sólo permite acceder al órgano femenino si éste se ha mostrado dispuesto al coito, lubricado con el benéfico óleo del deseo.

Tal vez el Califa, motivado por este transitorio sinsabor, se abstenga de entrar en el sexo de Scherezade, consolándose con llevar la mano de la joven a su pecho para que, bajo su dictado, roce la maraña de sus pelos y se deslice enseguida hacia el falo, en los últimos tiempos susceptible de fallar, hasta endurecerlo y hacerlo feliz."[40]

Es Dinazarda, como vemos, quien metaboliza fantasmáticamente la escena, y por lo tanto, es ella quien goza por el imperio de su imaginación febril, y es precisamente por medio de ésta que puede incluirse imaginariamente al Otro, en esos falos deformes o alados, y es este proceso de fantasmatización lo que hace surgir un deseo desencajado que subyuga su fantasía y la transporta al goce, es ella entonces quien a través de su imaginación desbocada se hace cargo del goce de los cuerpos, ella encarna así el plus de goce, por que está en otro lugar, en el texto referido por su imaginación, y que por lo mismo comporta un carácter absoluto. Toma cuerpo en el cuerpo del texto, por lo cual, es que se produce en y por la experiencia de la escritura literaria, y ya que "los estragos que produce en una mujer la relación con el hombre obedecen al entrecruzamiento del amor con una zona donde el goce queda fuera del circuito fálico." (Tendlarz, 2002:142) Nuestra lectura entonces, apunta hacia las afecciones y las intensidades del deseo, ya que "la relación sexual no revela por sí misma ninguna determinación, pero la escritura de la relación de los sexos con el falo (que determina la distribución de los goces, según la ubicación de los sexos respecto de la sexuación, como lo hemos anotado), suple esta imposibilidad teórica que es el efecto, en el pensamiento, del malentendido en que consiste la sexualidad humana" (David-Ménard, 1997:130), por lo que se abordan los textos por la forma en que se constituyen por la trama de las pasiones y afecciones del cuerpo, sustancia textual, cuerpo textual, que se constituye por la cadencia de una escritura. "Esa ilusión, al servicio de la novela, (que) pretende duplicar la realidad, darle nuevas configuraciones e interpretaciones." (Piñon, 2006:93)

[40] Ibidem, pp. 17-19.

"Aún en casa de su padre, en vísperas de la partida, Scherezade se había imaginado desnuda en la cama, con el soberano cabalgando jadeante sobre su cuerpo. Anticipando el horror que la escena le inspiraba, había cerrado los ojos para impedir el desenlace de aquella cópula que proseguía en el sueño, a despecho de sus planes de combatir el sexo descomedido de aquel dictador a cuya presencia sería conducida a la mañana siguiente. Y a quien le correspondía saber que, aun viviendo en el palacio imperial, no asumiría el papel de alguna celebre meretriz de Bagdad, preparada para reparar el cuerpo gastado del amante con recetas mágicas, pociones milenarias. Aunque en su bagaje de saberes hubiese fórmulas y rituales capaces de prodigarse sexualmente de manera excepcional. Como bálsamos, linimentos, la ingestión, en la penumbra de la noche, de alimentos raros. O la receta que aconsejaba frotar en los pliegues del falo a la deriva pelos de la cola y trozos de cerebro de animales portentosos, tales como el tigre, el oso, el propio asno,

Su destino no era vencerlo en la cama, sino superarlo al iniciar la primera historia. Sujeta a este recordatorio, Scherezade siguió el gesto del Califa al desnudarla de la cintura para abajo, con visible menosprecio de los senos. Una escena cuya evolución, manteniéndola fría a pesar de que el Califa le arañaba el vientre con las uñas, la llevó a pensar en Dinazarda, del otro lado de los aposentos, en la tentativa de adivinar como su temperamento, atrevido en la cuestión sexual, reaccionaría ante las llamadas que ahora emanaban del lecho del Califa. Pues aunque su hermana se hubiese tapado los oídos con cera de miel traída del mercado para no participar de aquel interludio sexual, tanta cautela no protegía su cuerpo, que ahora ardía de deseo. En estas circunstancias, entonces, sería natural que los muslos de Dinazarda se mojasen con el líquido que se escurría de su vulva, fuente inagotable de placer, y que, en el curso de tal escena, friccionase el sexo con la expectativa de que le aflorasen estremecimientos, descargas eléctricas. Y que, transida de ansiedad, temiendo frustrarse, clamase por quien frotase su sexo, rascase la región delicada, le arrancase pelos, masticase su carne, a fin de precipitar el goce.

Aunque le interesase el éxtasis atribuido a Dinazarda, Scherezade volvió al Califa justo en el instante en que él, arrancándole la prenda intima, exponía, a la luz

del candil, su pubis oscuro, en cuya raja cerrada introdujo, de un solo golpe, el miembro autoritario."[41]

Todo esto se desarrolla a partir del breve tercer capítulo, que leemos aquí como formando una unidad con el segundo ya que es en estos dos capítulos que se despliegan los dos momentos del acto sexual entre el Califa y Scherezade, en el primero desde la experiencia del goce en Dinazarda, como lo hemos visto, y en el segundo desde el goce en Scherezade. En donde el goce para Scherezade es un goce del que nada sabe, ante todo ella ha de cumplir con un deber, ya que su deseo esta encadenado por el flujo narrativo por el cual se configuran las historias que rediman a los hombres, y que es precisamente el lugar de la experiencia de la escritura literaria que Piñon describe diciendo: "soy la narradora, alguien que se proclama hija del lenguaje, (...) hija de la imaginación que articula un mundo suplementario." (Piñon, 2006:51) Lugar éste entonces de articulación del deseo, en donde "el deseo inconsciente se convierte en el significado de la cadena significante pulsional" (Miller, 2000:130), espacio entonces de derivación por la escritura, de imaginación y de memoria. Hemos dicho que el escritor cuenta en tanto que escribe, ya que se construye a partir del espacio imaginario que se constituye en esta deriva memoriosa de su escritura, por la errancia que le es impuesta al sujeto en el espacio abierto por la narrativa, en donde éste se urdirá en la deriva de las afecciones y las intensidades del deseo. "Es lo que trae como el goce de la palabra, la Otra satisfacción, la que se soporta del lenguaje y que es distinta de lo sería el puro goce del cuerpo no hablante." (Miller, 2000:112) Y ya hemos visto como es que Dinazarda se hace cargo de este puro goce del cuerpo. Pero para Scherezade, el deseo y el goce, son del orden de lo contado, es por la experiencia de urdir historias que el amor y la concupiscencia emergen en ella, mas enfrentada al Califa, ofrece un cuerpo vaciado. ¿Qué acontece del otro lado?

"El Califa teme sucumbir al esfuerzo de agitarse hacia arriba y hacia abajo, dispuesto a dar fin a un espectáculo seguido a distancia por las mujeres que dormían en el extremo de los aposentos. Y cuya presencia no le pesa, pues hace mucho que ha perdido el sentido de la intimidad, la noción de que el cuerpo le pertenece a él y a

[41] Ibidem, pp. 20-21.

nadie más. Así, desde la adolescencia, al adueñarse la corte de cada acto suyo, se había vuelto, en consecuencia, sujeto principal de la maledicencia de Bagdad. Cualquier iniciativa suya se divulga inmediatamente por los salones, adquiriendo versiones contradictorias.

Niño aún, le bastaba con requerir que una favorita acudiese a su lecho para que se divulgara cuántas veces había entrado él, afanoso, en el vientre de la hembra. Incluso hasta el instante en que, después de alcanzar el orgasmo, había caído exhausto al lado de la compañera.

El férreo control de los cortesanos había accionado su instinto de defensa, dándole el pretexto para no revelar jamás, fuese quien fuese, la naturaleza de sus emociones. Y era con esta decisión en mente como montaba sobre el cuerpo de la concubina, apresurado por correrse, por librarse de su compañía y devolver luego ala mujer al harén sin una sola prueba de cariño. Desconsiderando, además, en sus travesuras sexuales, si ella tenía dueño, hasta el punto de usurpar, en cierta ocasión, a la favorita de su tío sin pedirle al menos permiso o disculparse posteriormente. Un hurto que no le había ocasionado problemas, porque el tío no deseaba criticar al heredero abasí, cuyos actos predadores estaban endureciendo visiblemente su sensibilidad, dañando las cuerdas susceptibles del amor.

(...)

Ya le daba igual que las mujeres se extrañasen de sus tropiezos viriles, de su retraimiento continuo. Con ellas en los brazos bregaba por el placer instantáneo, aunque le pasase ahora por la cabeza el deseo de susurrar al oído de Scherezade, desnuda y paralizada, a manera de orientación, que diese nuevo vigor a la zona de sus genitales, sensibilizando su piel con las uñas, preparándolo para trabar la batalla del amor, antes de que se perdiese el vigor de su vara."[42]

Resulta incluso un tanto lastimosa, en este relato, la imagen del Califa en la cópula, que sin embargo nos resulta de gran importancia, porque nos da ocasión de contemplar en que sentido es que "el goce fálico es el obstáculo por el cual el hombre no llega a gozar del cuerpo de la mujer." (Tendlarz, 20002:140) Hemos visto que el hombre está situado del

[42] Ibidem, 21-22.

lado del goce fálico, es decir que entra en la relación sexual como castrado, lo que marca todo el dilema en relación *al vigor de su vara*, y en ese sentido, la mujer como tal no existe, ya que lo que está en su lugar es el fantasma, en donde la mujer es síntoma:

> "Antes de que Scherezade se instalase en el palacio, el Califa, sumido en los últimos años en una prolongada melancolía, iba de visita al harén, de preferencia al caer la tarde. Carente de impulso erótico, transponía los umbrales en silencio, yendo siempre a ocupar la misma silla. Rodeado por las concubinas, que celebraban su presencia con alaridos confusos, él jamás retribuía la falsa alegría. Nada tenía que añadir a lo que les había dicho. Incluso porque el júbilo de las mujeres le recordaba la advertencia del Profeta, cuando se refería a los indicios de la malicia femenina. Después de detenerse largamente a las puerta del infierno, Mahoma había comprobado que la mayoría de los que allí ingresaban estaba formada por mujeres. Insinuando, así, que la hembra era más propicia al pecado. El califa se acordaba igualmente, enfrentado con el tumulto a su alrededor, de cierta voz que, a propósito de la naturaleza sagaz de la mujer, había proclamado rencorosa: 'Oh, vulva, ¿con cuántas muertes de hombres cargas?'. Y evocaba también la metáfora creada por poetas árabes que, en su afán de describir el órgano sexual de la mujer, asociaron su forma a la cabeza de un león famélico e insaciable.
>
> En los últimos tiempos, el Califa permanecía en el serrallo sin solicitar sexo de las favoritas. Aceptando que danzasen a la espera de despertar su concupiscencia, seguía atento la danza del vientre, que otorgaba a la mujer un malabarismo sinuoso mientras movía las caderas. Atraía su atención que la mujer, desprendiéndose de cada velo de la cintura, se despojara lentamente de tal protección. Sueltos en el aire, estos velos, en oposición al la gravedad, permanecían durante unos segundos en la región sutil hasta rozar, camino de la caída, partes de la silueta femenina.
>
> Al ofrecerse lascivas, el Califa se sentía tragado por la violencia de una vulva que quería arrastrarlo hacia sus honduras sin dejar vestigio de su paradero. Cuando intuía, regido por el demonio, que no había salvación para el falo, a pesar de nutrir, aunque momentáneamente, la ilusión de captar la poesía del mal y de la

carne. De aproximarse a un misterio encerrado tras aquellos velos tremolante, dispuestos a condenarlo para siempre."[43]

Transitoriamente podríamos utilizar como síntesis conceptual en los términos de la escritura de las fórmulas, lo que Miller propone como conclusión del recorrido por el espacio del Goce: "que la escritura de la pareja síntoma del lado del hombre se escriba ($a \rightarrow S$), que acentúa la escritura del fantasma; mientras que del lado femenino se escriba ($A \rightarrow a$), que recupera el goce suplementario" (Tendlarz, 2002:143), es decir, que se encontrarían "los seres parlantes por un lado y el goce por el otro" (Le Gaufey, 2005:24), que es a lo que apuntamos al intentar ubicar el lugar de la experiencia de la escritura literaria del lado de lo femenino. Ya que creando un espacio generador de representaciones a la vez imaginarias como simbólicas, que en relación con el lenguaje se constituye en "una memoria cuya voz, silente por tanto tiempo, desafía ahora el arte, proyecta luz sobre nuevos misterios ocultos, como deben estar siempre los misterios para impedir las agresiones, para que el poder no llegue a nuestros espíritus." (Piñon, 2006:53)

Tal como lo hemos propuesto "toda obra es el intento de nombrar algo que nunca podrá nombrarse del todo" (Valenzuela, 2002:107), en donde no obstante, a través de esa errancia producto de una alteridad radical, es que se produce la experiencia de la escritura literaria. "De aquí proviene la preocupación por una escritura que se ubica en el cuerpo y que desordena todos los discursos porque devuelve la voz a las necesidades, los apetitos, las pasiones y enfermedades de un cuerpo que hemos aprendido a silenciar y negar." (Weisz, 1998:17) Y si tal como lo hemos desarrollado, esta experiencia se inscribe en el trazado de la pulsión que se deposita en el objeto que es su recorrido, su Goce, Otro, se imbrica con las historias contadas, o más precisamente éste tiene lugar, en y por la experiencia de la escritura. Por lo que será en el trayecto trazado por el sujeto en el proceso creativo, que podremos acercarnos a *eso*, vislumbrar el enigma, "soy también mujer –escribe Luisa Valenzuela– dudosa ventaja, pero ventaja al fin, si se quiere hurgar en las zonas ocultas del misterio, sin perturbarlo pero con decisión irrevocable." (Valenzuela, 2002:62)

[43] Ibidem, pp. 32-33.

4.3. La experiencia de escritura.

El *aparato del goce* entonces, es a lo que en *Voces del desierto* se alude cuando se hace referencia al poder de la imaginación, que es lo que se nos dice, detenta Scherezade. Es con ésta armazón con lo que enfrentará el poder del Califa, pero para lo cual requiere de otra mujer, en este caso Dinazarda, ya que si el Goce está del lado en donde se colocan las mujeres, éste se despliega en dos dimensiones; la que hemos denominado la primera coacción, es la que tiene lugar por el discurso referido a Dinazarda, ya que es por quien tiene lugar la metabolización fantasmática de las escenas sexuales, es por la imaginación referida a Dinazarda por la que se erotiza la escena, y por quien se articula el goce en tanto fálico. Esto representa sin embargo sólo una parte del Goce del lado de lo femenino. Porque ya que Scherezade vacía su cuerpo, el goce en ella es de otra naturaleza, surge y se entreteje por la narración tejida a través de los relatos sostenidos cada noche, al costo sin embargo, de un gran sufrimiento, lo que representa la segunda coacción, el goce que excede. Es esto lo que en las fórmulas de la sexuación quedaba referido, de este lado, por una relación a dos lugares, por una parte en relación al goce fálico, pero también por otra a un plus, no se

decía que la mujer no se vincule al goce fálico sino que está no toda ahí, su goce se desdobla entre el goce fálico y Otro Goce que está en relación al lugar en donde viene a inscribirse todo lo que puede articularse del significante, que aquí pensamos como lugar de creación absoluto. Y es finalmente por esto por lo que se "propone una definición renovada del lenguaje, no como medio de comunicación sino como aparato del goce", (Miller, 2000:98) que es lo que propiamente se produce en y por la experiencia de la escritura. Continuamos ahora con nuestra lectura de *Voces del desierto*, para intentar esclarecernos todo esto:

> "Detrás del biombo, Dinazarda no tiene sueño. El cuerpo le hormiguea pensando en Scherezade engolfada en poderosa experiencia. También ella, atravesada por aguijonazos, siente una extraña boca que le arranca pedazos y delicias, mientras de la carne, herida, parecen gotear secreciones, esperma, en medio de lamentaciones suyas y del amante imaginario que, caóticas, se entrecruzan. Sobresaltos que la ablandan, doblegan su voluntad. Le viene a borbotones el gusto de la sangre, surgido de la vulva dilatada. En medio del delirio, lanza esta placenta al caldero de la bruja, calentado con leños, con carbones, sobre el fuego de la imaginación. De repente, se cree la mujer que el Califa ha elegido para crucificar con su miembro enemigo.
>
> Nada oye de Scherezade. Si sigue viva o ha desfallecido. Los ruidos que distingue corresponden al jadear desacompasado del Califa. Scherezade ni siquiera emite sonido ni lamentos. Actúa con la certeza de que es menester sobrevivir. No obstante, su cuerpo arde. Discreta, se palpa el sexo, la brecha producida por el paso del Califa, caído a su lado, ambos genitales hechos jirones. Conscientes, no obstante, de que el arma mortífera de la pasión no los ha enlazado ni comprometido en voluptuosidad alguna."[44]

La narración se desdobla, al igual que el goce, entre Scherezade y su hermana Dinazarda, por lo cual, la misma escena remite a planos distintos en la experiencia de escritura, para Scherezade se trata de un combate, de una lucha que no se juega en la cama

[44] Ibidem, p. 23.

aunque con discreción y conciencia haya de someterse a ese trámite, pero en el otro plano de la escena, el goce se expresa a través de Dinazarda, de tal forma que la puesta en escena del deseo y el goce queda referido por otra mujer, por quien el goce se articula al falo. Remisión, por la cual, el relato se desdobla en dos mujeres concurrentes a la misma escena, de tal manera que se abre un espacio doble, dislocado, que articulados por la voz de la narradora, forman con ésta, los diferentes planos narrativos, que aquí se despliegan por la escritura de Nélida Piñon, que es finalmente, por la que tiene lugar la experiencia de éste Goce Otro. Por lo cual es que la narradora y la escritora no se confunden, confluyen en distintos planos dentro del relato, ya que es necesario subrayar que la narradora busca ser seducida por la escena que describe, porque es por quien transcurre la escena en ese espacio doble al que aludíamos; "no se puede ingresar en lo cotidiano sin la matriz de la imaginación." (Piñon, 2006:51) Pero la escritora, es por quien todos los planos se articulan a través de un trabajo literario, que es el que se busca comprender aquí.

"Scherezade había aprendido con Fátima que si la imaginación edifica enredos de amor, el cuerpo fatalmente sufre sus efectos,"[45] ya que "el lector construye el texto en su cuerpo, lo cual implica proyectar imaginariamente los espacios y sensaciones descritos (...) al propio universo somático." (Weisz, 1998:17) Pero el poder narrativo y el Otro Goce, es resultado de la experiencia de escritura de Nélida Piñon, por la cual es que esto tiene lugar a través de todos los planos que se articulan en distintos niveles y con distintas intensidades, en donde es que se trama, lo que se llama propiamente el deseo.

> "Scherezade reza para que su hermana no se retrase, temerosa de que el soberano repudie la propuesta de Dinazarda, que se acerca ahora sin hacer ruido. El Califa divisa primero su sombra, después su presencia, pero ¿quién podría molestarlo a aquella hora, trayéndole noticias del reino? Observado por la joven, cuyo rostro apenas identifica, el Califa se cubre, se sienta en el diván.
>
> En el esfuerzo de salvar a su hermana, Dinazarda arriesga su propia vida. Sobre sus babuchas doradas se desliza, amedrentada, hasta el lecho real. Evalúa los riesgos, con la cabeza puesta en juego. No tiene, sin embargo, a quien apelar, a merced de un soberano que desprecia el lírico arbitrio del amor. Teme alterar las

[45] Ibidem, p. 41.

instrucciones recibidas, fallar en la argumentación que Scherezade le ha preparado cuidadosamente, mostrándose incapaz de probarle al Califa el talento de su hermana para contar historias. Precipitando su muerte, en este caso, en vez de salvarla.

Crece el silencio en medio de la noche. A pesar de la penumbra, Dinazarda observa a Scherezade postrada en la cama, rendida. En gesto impensado, se inclina sobre los muslos de su hermana, sigue el impulso piadoso de lamer la sangre coagulada entre sus muslos. Se reincorpora luego, arrepentida, intentando corregir una situación conflictiva. Dispuesta a luchar, no se abate, se inclina en profunda reverencia. Murmura sonidos que el Califa apenas registra, pero las palabras, animosas, despiertan sus ganas de prestarle oídos. Dinazarda aumenta el tono de voz y sólo enmudece cuando arranca del Califa la promesa de escuchar a Scherezade. Solo entonces ayuda a su hermana a contar la primera historia."[46]

Inesperadamente un murmullo es suficiente, porque "considerando la estructura-lenguaje y su fenómeno esencial, el sentido, (bastan estas palabras, apenas registradas, para despertar sus ganas), cuando ese sentido (es) bautizado *deseo*, (ya que) el fenómeno esencial de lo que Lacan llamó lalengua, (ese murmullo que tiembla en las palabras sin decirse, pero que es infiltrado de deseo), no es el sentido, (...) es el goce." (Miller, 2000:106) Y a partir de este momento es que en el relato se despliega el arte de narrar de Scherezade, lo que nos da lugar a captar el Goce en lo simbólico, es decir, puesto en relación al Otro de la literatura, aquel lugar, en tensión al cual, tiene lugar la experiencia de la escritura literaria, tal como aquí la hemos concebido.

"Incómodo por la invasión inoportuna de Dinazarda, el soberano, aún somnoliento, decide escuchar a Scherezade antes de entregarla al verdugo. Desconoce las intenciones de su esposa de usar a Dinazarda como parte de una estratagema capaz de salvarla. Atendió, no obstante, la súplica recatada, sin que él mismo se explicase la razón de haber cedido. Tal vez porque ella le aseguró que la palabra de su hermana era una especie de capullo del que saldría un día, en el momento justo, el gusano de seda.

[46] Ibidem, pp. 23 -24.

Sin ocultar su impaciencia, se acomoda en el diván. Se sorprende, sin embargo, de la joven tímida, con la que hace poco se ha unido carnalmente, cambiando varias veces de posición mientras le habla, obedeciendo cada movimiento a una instrucción secreta, dictada por el tenor del enredo.

Scherezade tiene el verbo fácil. Las palabras, formando una amalgama inquebrantable, sirven a manera de escudo para que los personajes desfilen delante del soberano. Y aunque amigables algunos entre sí, estas criaturas no siempre provienen de la misma familia. Parecían unidas más por la ambición del oro y la aventura que por la sangre. Sus historias, pues, avanzaban en torno a aventureros que ponían la vida sobre la mesa con la esperanza de escarnecer los días y la miseria."[47]

El Califa de tal forma, decide escuchar a Scherezade porque Dinazarda le asegura que su palabra es como un capullo, es decir, que le ofrece al soberano la promesa de un secreto, que es lo que lo incita a escuchar, antes de enviarla al cadalso. Porque el secreto, lo que aparece como inexorablemente oculto, señala también esa "oscuridad presente en el corazón del hombre que nada puede vencer, (...) (a esa) maldad en el corazón del sujeto así como en el corazón del mundo, de un sujeto definido como sujeto de la razón y de un mundo ordenado partiendo de la facultad de conocer." (Bernard Sichère en *Historias del mal*, citado en Valenzuela, 2002:61) El Califa no goza del cuerpo de la mujer, la posee fálicamente, como un mecanismo de apoderamiento y anulación, y ya que es la mujer en su *malabarismo sinuoso*, lo que le permite "captar la poesía del mal y de la carne"[48], él, que representa el poder del mundo, goza, en el ejercicio de ese poder cuyo emblema es el cadalso:

"El cadalso, de construcción esmerada, había sido levantado con la única finalidad de servir a las jóvenes esposas del Califa, condenadas al amanecer. Por orden del soberano, ninguna sangre vil, criminal y traidora, fuera de las jóvenes, mancharía el suelo de mármol diariamente preparado para la ceremonia de la

[47] Ibidem, p. 25.
[48] Ver la cita de la página 100.

ejecución de las esposas. Una función para la cual los verdugos, designados con tal fin, se mantenían en permanente vigilia."[49]

Pero he ahí que una mujer se interpone en este goce quebrándolo, al lograr su posposición indefinida, ya que "Scherezade había decidido oponerse a tal crueldad. Para ello, se había enfrentado a su padre, el poderoso Visir, dispuesta a embarcarse en un viaje sin retorno."[50] Y ya que el Califa carece de todo impulso erótico[51] no es en las lides amorosas que puede ser vencido, por lo cual Scherezade, armada únicamente del poder de la imaginación, puede enfrentarse a este goce del mal por medio de ese Otro Goce, que se ubica como hemos visto, en otro lugar distinto al conocer, ya que "la realidad no es aprehensible, sino que está hecha de un tejido tan complejo" (Piñon, 2006:56), que sólo la escritura literaria podría, no toda, aprehender. Y si tal como afirma Hans Saettele "la época actual se caracteriza, (...) por una ausencia de agalmización[52] del objeto, lo cual equivale a una sustracción (...) de lo sagrado al sexo" (Saettele, 2005:55), el Califa lo representa a cabalidad, al convertir por su voluntad de poder, a la sexualidad, en una rutina perversa propiciatoria de la muerte, que por lo tanto no habría de dejarle secuela alguna, pero en sentido contrario Scherezade, con sus palabras, forma una amalgama inquebrantable, con la que busca infundirle una pasión que ya lo había abandonado.

"No se notaba en Scherezade el esfuerzo consumido en dotar al enredo de recursos que impidiesen al Califa decretar su muerte, si es que de verdad quería saber como continuaba el amor del bandolero y la princesa. Sin dejar que él se diese cuenta de que la meta de la joven era no dejar nunca los hilos sueltos del relato en el aire, de modo que pudiera enlazarlos a la noche siguiente. Pues su papel, a fin de salvarse, suponía el considerar el peso de cada palabra en la frase, sin olvidar, para ello, añadir huesos, grasas, pasiones a los personajes, fruto de su invención.

[49] Ibidem, p. 13.
[50] Ibidem, p. 29.
[51] Cita de la página 100.
[52] "En la Grecia Antigua apareció una forma de objeto, el *agalma*, caracterizado por una feliz coincidencia entre la imagen y el objeto, coincidencia que produce el efecto de que el objeto en el deseo, el objeto-causa, se convierte en objeto de deseo en tanto es algo oculto sumergido en el Otro, algo divino." (Saettele, 2005:54)

Confiándoles a ellos el encargo de ablandar el corazón empedernido de aquel hombre.

Había amanecido, y el Califa debía dirigirse al salón de audiencias, donde lo aguardaban. Pero como Scherezade no había concluido la historia de cuyo desenlace está pendiente, decide respetar su vida un día más. Al volver por la noche a los aposentos, Dinazarda recalca ante él que una de las virtudes de su hermana era hacer latir el pecho ajeno. Así, después de fornicar con Scherezade, él atiende a la gracia requerida de que la joven siga adelante con la historia inconclusa. Sin sospechar que, con ayuda de tal concesión, ella le privaba de la atención a sus súbditos. Le cedía, involuntariamente, la máquina de fabricar sueños, admitía en público que cualquier historia, pronunciada con liturgia solemne, salva a quien sea de la visión del cadalso. Y, peor aún, corría el riesgo de pasar a las manos de la joven un poder en franca disputa con el suyo.

(...)

Después de cada cópula, Scherezade se aploma, le demuestra el encanto que los miserables ejercen sobre la imaginación. Qué pueden hacer sus cortesanos que ya no hayan practicado los vagabundos de Bagdad en las callejuelas o en divagaciones por el desierto. Con voz de flauta y de laúd, ella rinde culto a volutas verbales que desestabilizan la realidad sobre la que gobierna el Califa.

Durante las noches, aunque padeciendo el mismo miedo que acomete a las jóvenes anónimas del reino, ella es feroz en la defensa del hambre arcaica que le suscita cada historia. Es, por otra parte, en nombre de todo aquello que la devora por dentro que sale a buscar frases, motes, los artificios narrativos que conservan su vida hasta la mañana siguiente."[53]

En éste esfuerzo de enredar historias, Scherezade se entrega, por ese trabajo de enhebrar historias en su relato, a algo que puede ser asimilado a cabalidad a la escritura literaria. Y es en este proceso que tiene lugar esa *liturgia solemne*, por la que se da expresión a ese régimen especial de la experiencia, el de la escritura literaria, por el que se produce ese Otro Goce. Goce que no pone en juego únicamente el aparato sexual, sino por

[53] Íbidem, pp. 27-28.

el contrario, a la totalidad del cuerpo como "substancia gozante." Goce entonces, que se produce "en la consistencia sensible (de la escritura), (...) anterior al advenimiento en la significación, tiempo real, (el de la escritura como acto), articulado en momentos lógicos (sensación, percepción, imaginación), más acá del mundo y sus re-presentaciones." (Juranville, 1993:50) *Máquina de fabricar sueños* con la que Scherezade se enfrenta al poder del Califa, a ese goce del mal que insensibiliza al Califa y lo lleva a matar de forma banal y rutinaria, a partir de una suerte de "no conexión entre las pulsiones y sus representantes psíquicos, por una parte, y el lenguaje y el funcionamiento simbólico, por otra" (Kristeva, 1993:22), que es propiamente el lugar en donde Scherezade se juega.

Pero este proceso de contar historias que rediman a los hombres, le implica a Scherezade tanto un *padecer que la devora por dentro*, como un enigmático goce, ese Otro Goce por el que el creador es sujeto a una errancia en los confines del lenguaje, en una búsqueda del absoluto del arte, que se encuentra implicado de manera inminente en el proceso de la sublimación. Ya que lo imaginario en la literatura, adhiere a una construcción irreal, o más precisamente ficcional, en lo que tiene de real –es decir fantasmática–, la realidad contada, pero lo simbólico, adhiere a lo real de la irrealidad de los personajes y situaciones, que a través de la palabra, dan lugar a la narración. Porque "la realidad no es aprehensible, sino que está hecha de un tejido tan complejo, que cada uno puede mirar los hilos que componen la realidad, por su densidad, por su riqueza." (Piñon, 2006:56) Lo que realiza Scherezade con su relato, es relevante en tanto que infunde pasión en el soberano, porque su lenguaje, infiltrado de deseo, efectúa la significantización del Goce, por el proceso implicado en la experiencia de escritura como trazado de la pulsión. "Lleva tan lejos la significantización del goce que la demuestra equivalente al significado de una cadena significante inconsciente cuyo vocabulario estaría constituido por la pulsión." (Miller, 2000:148) Lo que conlleva "una 'satisfacción', si así se puede decir verbal", (Lacan, 1958:47) que confunde al Califa, aliviándolo.

> "Cada noche Scherezade envuelve al Califa en una tela sutil. Apacigua sus nervios, mientras que sus ritmos narrativos expresan la danza de los sentimientos. Sus historias, sembradas de actitudes heroicas e imprudentes, sacian a los oyentes

ávidos, manteniendo el interés del Califa hasta el amanecer. Cualquier fracaso significa la pena de muerte.

Su corazón no siempre se prende a los relatos que va a contar. Su expectativa es retomar un día el curso de la vida cotidiana del lado opuesto a los muros del palacio imperial, librarse de la carga de narrar. A veces se ausenta de los aposentos, dejando el cuerpo atrás. Retorna entonces a la casa de su padre y se regocija al ser recibida en la puerta por los servidores que se inclinan a su paso. La mesa, cubierta de manjares de la infancia, es la prueba de aún estar presente en la casa del Visir. Al abrigo de tantas memorias, reconstituidas entre las paredes de la vivienda, todo la protege, no se siente autorizada a morir. ¿Cómo, además, despedirse, si le corresponde al padre morir en su lugar?

La ilusión de haber partido de vuelta a su casa pronto se deshace. Ya no tiene a donde ir, salvo quedarse en el palacio del Califa, donde las criaturas de su imaginación prosperan bajo el impacto de sus personalidades cinceladas. Oprimida, sin embargo, por una melancolía consonante con días grises originarios de las regiones lejanas, que nada tienen que ver con el desierto que ocupa su corazón, ella acelera el verbo, trae hasta cerca del lecho al pueblo de Bagdad.

La nostalgia aprieta su pecho. La asfixia comprobar que su existencia se prologará mientras mantenga al soberano víctima de su arma verbal. Respira hondo, comprime los labios extrañamente carnosos, teniendo como moldura el rostro fino, casi ascético. Los reabre, libera frases y suspiros encerrados en la garganta.

En el semblante, el velo intensifica su enigma. Prácticamente pegado a la piel, forma parte del rostro. Se resiente cuando Dinazarda, en gesto abrupto, lo arranca para averiguar si su hermana aún se encuentra entre los mortales. Quien sabe si capitaneando sus aventuras, había embarcado en una nave extranjera y ya no regrese a Bagdad.

Aun cuando tiene el rostro expuesto, en ella perdura una delicada película que veda a los demás ingresar en su interior. Una materia que la protege del Califa, en especial a la hora en que su falo singla inoportuno por su vulva. Pero, observada por Dinazarda, ella es altanera, casi traslúcida. Sobre ella se cierne la aureola proveniente del arte de contadora. Razón tal vez de rebanar las historias con

prudencia, guardando las migajas de la borona caídas sobre la mesa para el hambre de aquel día. A veces, tiene la ciencia de acertar, de alcanzar por momentos el ápice de la narración. El raro instante en que, al alcanzar la cuerda sensible del enredo, no le cabe retroceder o abdicar de los ingredientes que, apasionadamente enlazados, determinan su desenlace.

La propia Fátima, que la tuvo en brazos desde su nacimiento, decía, en intrépida defensa, lo que Jasmine repetiría más tarde: que Scherzade tejía con las palabras. Con el telar y el algodón entre los dedos, ella iba afinando los hilos para hacer con ellos, al final, un tipo de manta capaz de proteger a los oyentes del frío de las noches en el desierto"[54]

Recordemos ahora, al acercarnos al final de nuestro análisis, que Fátima testimoniaba la *memoria narrativa*, en la que se conjugaban una serie indefinida de remisiones a otros relatos, por los que el Otro de la literatura se constituye. Razón por la cual es que Nélida Piñon puede afirmar que "somos una representación teatral sin dejar de agregar, (...) la arqueología de la memoria, esa superficie permanente en todos nosotros. Una superficie arcaica que llevamos todos en la memoria, porque todos somos seres arcaicos, hombres y mujeres, aunque seamos modernos." (Piñon, 2006:52) Es entonces por el poder de la imaginación que Scherezade va tejiendo, con enorme esfuerzo, un velo en el que *envuelve al Califa*, velo, que suelto en el aire, desestabiliza la realidad sobre la que descansa el poder del Califa, realidad que el soberano cree poseer en cada mujer pero que inevitablemente se le escapa. Por lo que es menester recordar que lo que encontrábamos en el umbral de lo literario era el velo, en donde no había secreto sino opacidad, enigma. En donde se teje, a través de ésta memoria arcaica, por el Otro de la Literatura, un sólo y único texto.

¿De que orden entonces, es la experiencia de lo que se nos muestra? "El creador lleva el proceso sublimatorio por el cual, como espectador, se entra en la obra, hasta su término último, hasta hacerse el mismo Cosa, por desposeimiento subjetivo." (Juranville, 1993:34) Es en este sentido que decimos, que en y por la experiencia de la escritura literaria, por una operación lógica y poética a la vez, el escritor se hace objeto. Es por éste

[54] Ibidem, pp. 34-35.

especial régimen de la experiencia que el creador penetra profundamente en algo que es del orden de la existencia humana, y que no por eso se deja conocer, ya que siempre hay algo que adivinar, que interpretar, detrás de la palabra del Otro de la literatura, ya que justamente, detrás de ella, no hay sino la verdad del deseo del sujeto. Verdad que sin embargo falta, que no se deja conocer ya que se ordena según una lógica secreta, "porque en la creación no está nunca toda la comprensión, ya que proviene (...) de una facción poética de nuestra naturaleza carente." (Piñon, 2006:119) "Es lo que hace del goce el Otro del Otro, en el sentido de lo que falta, de lo que falla en el Otro." (Miller, 2000:153-154) Decíamos que es en el velo urdido por la narración, que oscila el pliegue por el que se construye su falta, y por el mismo relato, el lazo que encadena las figuraciones de deseo, nada hay por desvelar, todo queda expuesto en su opacidad. La experiencia de la escritura literaria implica así, enfrentarse a esa ausencia en el borde de lo inefable, en el umbral de lo existente, para producir en su recorrido, una "figura infigurable (...) el secreto de un rostro que ya no es ni siquiera un rostro", (Derrida, Cixous, 1998:43) sino un semblante del ser sobre un fondo de ausencia, sobre una nada, que es la del ser. "En esto radica la dificultad de la realización de la posición femenina, el poder 'saber operar con nada', volverse el Otro para un hombre, simbólicamente, sin adherencia a lo imaginario del Uno." (Tendlarz, 2002:158) Entonces si no hay nada por desvelar, si no hay una verdad por revelar, si todo se trama por la experiencia de la escritura literaria, como hemos dicho, lo que se produce por ésta, es una rasgadura, un surco, "lo que se cava, es el ser del sujeto." (Saettele, 2004:161) Por lo que el escritor debe de sufrir una suerte de desdoblamiento para poder ser soporte de eso otro que por su escritura emerge, y recorriendo esa distancia del otro que en el escribe, al Otro de la literatura, se desplaza y se transforma "como si la plenitud misma de su alteridad desbordara el misterio que lo encubre, para producirse." (Levinas, 1967:48)

> "La madre, a punto de exhalar el último suspiro, teniendo a Fátima al lado, se había esforzado por sonreír. La conmovía que los relatos iniciales de esa hija suya abarcasen figuras legendarias del desierto, de las mezquitas de los mercados islámicos. Como si, no bastándole contar con los miembros de la casa para la construcción de sus enredos, se preparara precozmente para lidiar con la carne ajena que sufría, soñaba, forjaba mentiras, y no tenía nombres.

Apenas había aprendido a andar, asomaron en ella la memoria incorruptible y la atracción por lo inefable, ya a su alcance. Bajo los cuidados de Fátima, desenterraba, desenvuelta, muertos y figuras emblemáticas, emparejaba adversarios y amantes, traducía el meollo del amor. Aún faltándole experiencia, con el faro de sus ojos rescataba los barcos de la tormenta, llevando a la playa, por medio del destajo verbal, las mercancías de la bodega y lo que yacía en el fondo del mar, oriundo de naufragios anteriores."[55]

Es a consecuencia de este desdoblamiento, que se produce aquello que hemos concebido como un atravesamiento por la deriva del goce, como la manera en que por la experiencia de la escritura literaria se da forma algo, la narración, que en su encadenamiento, suplanta la realidad del mundo y produce, en y por la escritura, toda la vida de los intercambios imaginarios, desplazando la relación radical y última con una alteridad esencial para hacerla habitar por el Goce que es, lo que desde nuestra perspectiva, se constituye en el proceso de sublimación. "El arte no es una transcripción documental de la realidad, porque nadie sabe lo que es la realidad; la realidad es un proyecto, una existencia de cada cual. Cada cual es la realidad, cada cual hace parte de una realidad que se mueve según lo hacen los personajes de esa realidad. Cada cual tiene su versión de la realidad. El destino del arte no es una transcripción rigurosa, porque sería imposible. El lenguaje cambia la realidad, empezando por la utilización del lenguaje. Existe algo que se llama la semántica y el léxico. Cuando uno elige una palabra para describir algo, por el simple hecho de manipular el idioma uno está haciendo, de algún modo, más que una opción estética, una opción moral hacia el texto. Como nosotros aquí que no estamos creando o inventando, sino dando una versión que es premiada por el idioma, el lenguaje. Las palabras tienen una magia transformadora. Por tanto, la realidad en el arte es ya, de antemano, un proyecto de ilusión." (Piñon, 2006:105))

Mucho más adelante en la novela, pocas páginas antes de concluir, podemos leer:

"Scherezade amaba, en particular, la epifanía de aquellas horas, cuando, a la luz de una vela, los hombres del califato, asociaban la astucia nocturna a la

[55] Ibidem, p. 37.

naturaleza de la mujer, de quien se podía esperar toda suerte de señuelos, de mentiras e ilusiones. Creyendo el propio Califa en la demoníaca habilidad de la hembra para suscitar en él el extravío de la carne, doblegar su virilidad de varón, devorar su falo. Tal vez por ello sea común, en el mundo islámico, darle a la mujer el nombre de Laila, equivalente a noche en árabe.

(...)

Rodeada por la pequeña tribu de mujeres, Scherezade repasa en la memoria la simbología de la noche, amedrentadora y poética. (...)

(...)

La noche siempre había dado inicio a los tormentos de Scherezade. El combate trabado entre la noche y el día, ambos con exaltada carga de contradicciones, inmolaba a los seres. Sobre todo a aquellos que, atreviéndose a elegir al hombre como figura central del universo, prescindían de la noción del bien y de la existencia de un dios.

(...)

Con la cercanía de la noche, ella se hermana con el séquito de mujeres que sufren los efectos de la hora del lobo abatiéndose sobre los humanos. En esta difícil hora, su memoria arcaica, arraigada, además en cada individuo, recuerda el pasado en el que todos, refugiados en la caverna, creían imposible volver a ver la luz del día otra vez. En su caso, la noche es más dramática, pues gracias a la maldición lanzada por el Califa sobre todas las jóvenes, Scherezade se prepara para morir. Por las paredes de los aposentos, donde se proyecta la balanza de la justicia, se expandèn frases que la advierten del peligro que corre. Pero antes incluso de que el ángel de la muerte se la lleve, Scherezade comienza una nueva historia."[56]

La noche y lo ilusorio, lo enigmático y lo femenino, la mentira y la verdad que falta. En la experiencia de la escritura literaria siempre hay un misterio, siempre, en el fondo, un enigma indescifrable, al que hemos aludido en referencia a la lógica secreta del deseo del sujeto. "Somos mentirosos innatos, (...). Y destinados a verdades que no podemos comprender. Como si nuestras verdades salieran de un depósito de chatarra. Somos

[56] Ibidem, pp. 283-285.

habitantes de un cementerio de navíos, revestidos de oxido y de melancolía. Los únicos que se salvan de esta herrumbre son los artistas. Tal vez porque iluminan parcialmente nuestros túneles sin temor a enfrentar detritus, monstruos y esas formas extrañas y sin nombre que (...) (llaman) alma." (Piñon, 2006:23) Tal como hemos intentado demostrar, en la experiencia de escritura en Scherezade, se testimonia, que siendo arrastrada por una pasión que la posee y que le resulta irrenunciable, da fe, en el sentido de la fidelidad como lo propone María Zambrano, de aquello que a ella la empuja a desafiar el poder del mundo, el mal, la impulsa hacia aquello que pide ser sacado del silencio, a pesar de ser esencialmente inefable. Ya que sublimar es un destino de la pulsión, "la apuesta fundamental, es nada menos que la de tomar en cuenta la falta: la inscripción de lo simbólico en lo real del cuerpo del sujeto." (Juranville, 1993:52) Se debe atravesar por los sufrimientos de la sensibilidad que hay que transmutar en goce, porque para crear, no hay que ceder en cuanto a lo absoluto, en un esfuerzo de la inteligencia y la memoria interdicta, o arcaica, como señala Piñon. Ya que la sublimación como la hemos desarrollado, se constituye como un proceso de simbolización que por la experiencia de la escritura literaria exige un goce absoluto que es verdad. Ya que "el novelista no puede ser él mientras está escribiendo, pero tampoco puede renunciar a ser quien es para dar vida a alguien que en principio no existía, sino que pasa a vivir a partir de la deliberación del autor de introducirle sangre." (Piñon, 2006:154) La experiencia de la escritura literaria implica así, un pasaje doloroso entre el deseo del absoluto de la creación y el objeto inasible del deseo, polos desde donde se tensa la escritura literaria, que por esto mismo es que se despliega en el arrebato del goce, de ese Goce Otro, ubicado del lado donde, desde la sexuación, se ubican las mujeres, aunque hay que insistir no es privativo de ellas, "lo que funda en símbolo muchas actividades humanas y en particular la actividad artística como dibujo de la sublimación: la escritura." (Juranville, 1993:72) Es así, que de este lado, "la verdad se entrega en una discontinuidad original, esencial, y ello conlleva la idea de una verdad no-toda, (...) (así, cada obra literaria y cada novela sería) una especie de epifanía, pero una epifanía del no-todo. Epifanía no-toda del no-todo de la verdad." (Wajcman, 2000:49) Y es *eso* justamente lo que se produce como franqueamiento, en el límite de la experiencia humana, porque no es algo que se pueda conocer sino como atravesamiento, en y por la experiencia de la escritura literaria, del saber al goce.

Sospecho que la realidad de una noche,
incluso la de toda una vida humana,
no significa también su verdad más profunda.

Arthur Schnitzler

4. Conclusiones: Una figura sobre la forma de articulación de la creación literaria en el sujeto.

Como conclusión a nuestra investigación nos interesa trabajar en la construcción de una imagen, que constituyéndose como un esquema analítico elaborado a partir del desdoblamiento de los planos expuestos en el primero y segundo capítulos, nos permita la representación de una figura ahora articulada por tres planos que dan lugar a la elaboración de una metáfora visual, que inscrita en un universo cultural determinado, que en nuestro caso es el del campo de conocimiento de lo literario, nos permita un recorrido figurativo por el encadenamiento de una serie de imágenes, correlativas a los argumentos que hemos ido desplegando respecto de la experiencia de la escritura literaria. Lo que nos ha de permitir ver, como si observáramos a través de un prisma, tres planos, cada uno de ellos formado por tres vértices, intersecándose, para que a partir de las diferentes refracciones producidas por el giro de nuestro prisma, se vayan desplegando a través de las imágenes así producidas, las sucesivas figuras que el objeto de la escritura literaria dibuja en el recorrido de los procesos implicados en la escritura literaria, que al ser observado desde diversos

ángulos, e irse desdoblando en las imágenes así producidas, nos permitan ir desplazando y complejizando, nuestra aproximación teórica al sujeto de la creación

El primer plano entonces, del que partiremos para construir nuestro prisma, habremos de trazarlo en relación con la manera, en como en el texto literario, se constituye el sujeto de la escritura. Ya que como hemos visto no hay otro sujeto de una escritura sino aquel que surge en y por el proceso de la creación. No es otra cosa lo que Fernando Savater expresa cuando escribe: "sin palabras todo es borroso e inerte; sólo por las palabras conoce el conocimiento y desea el deseo." (Savater, 1998:204-5) Y ya que la realidad se construye, la escritura literaria se constituye como una experiencia liminar, en donde el sujeto de la escritura, por encontrarse exiliado en la lengua, se desconoce, por lo que el escritor ha de realizar un trabajo ingente para producirse. Orhan Pamuk, lo dice en las palabras por él pronunciada al agradecer la concesión del Premio Nóbel de Literatura 2006, en donde expresó: "Para mí ser escritor significa que uno descubre en sí mismo una segunda personalidad oculta y en un esfuerzo paciente de muchos años hace que ésta y su entorno salgan a la luz".[57] Lo que nos sirve para subrayar, cómo es que por la experiencia de la escritura literaria se hace emerger aquello, que siéndonos lo más íntimo nos es a la vez ajeno, y por lo mismo, enigmático. De tal forma, la escritura literaria se configura como una experiencia excéntrica respecto del yo del escritor, por la que no obstante se construye a través de un trabajo esforzado, una vía de acceso a aquella parte de sí mismo que él desconoce hasta que la escribe. En la nota sobre Pamuk, citada arriba, aún añade: "La literatura es para mí lo más valioso que creó el ser humano para entenderse a sí mismo."

Desplazándonos ahora al segundo vértice dentro de éste primer plano, habrá que observar lo que surge desde esta experiencia de ajenidad a la que van Gogh en sus cartas, alude con precisión al escribir: "Involuntariamente me he convertido (...) en una especie de personaje imposible y sospechoso. (...) ¿A quién, o en qué, podría yo ser útil de algún modo? (...) ¿A qué podría servir? ¿Hay algo dentro de mí? Si es así, ¿que es entonces?"[58] Y aunque aquí lo que hemos trabajado es lo relativo a al proceso creativo en la escritura literaria, es importante señalar que todos los grandes creadores testimonian que arrastrados por una pasión que los posee y los hace ajenos a sí mismos, no pueden ceder en cuanto a lo

[57] En nota fechada en Estocolmo, el 7 de diciembre y aparecida en La Jornada.
[58] *Cartas a Theo*. Vincent van Gogh. Paidós Estética 35. 2004. pp. 36-44.

Otro radical que eso les plantea, por lo que el creador se ve implicado en un proceso que le comporta un sufrimiento. Porque para crear es necesario superar la soberanía del yo y mirar hacía el abismo que nos habita como sujetos.

Y finalmente, la tercera coordenada de este primer plano habrá que construirla a partir de considerar al objeto de la creación desde la perspectiva de la producción cultural, esto es, en relación a cómo la forma literaria produce sentido, es decir, cómo es que a través de la selección de determinados campos metafóricos en tanto lugares de pensamiento, se construye una realidad imaginaria a través de la cual se da cuenta de una experiencia absolutamente singular. O dicho de manera más precisa, ya que la literatura se despliega entre la fantasía y el estilo, coordenadas ambas a partir de lo cuales se construye el cuerpo de la escritura, esta construcción se producirá en la articulación de los registros de lo imaginario y lo simbólico, pero no como una simple intersección, sino que el recorte que la produce constituye la realidad sobre el campo de lo imaginario, a partir de una articulación fantasmática como pantalla de lo inconsciente. Ya que el campo del sujeto se recorta por la trama de la escritura, suspendido en la forma literaria, colocada ante la mirada como pantalla de eso Otro que causa la escritura. O dicho en las palabras escritas por José Saramago: "Dentro de nosotros existe algo que no tiene nombre y eso, es lo que realmente somos."[59]

Ahora bien, este primer plano configurado por estas tres posiciones construidas desplazando nuestro punto de vista horizontalmente, habrá ahora que hacerlo girar, para producir una refracción de nuestro objeto, y así iluminar otra faceta del problema a partir de mudar cada uno de los tres vértices del primer plano a una posición tópica distinta pero equidistante con la primera. Configurando así, por este giro, otro campo dentro de nuestra perspectiva analítica constituido a su vez por tres vértices, lo que nos permitirá de esta manera, observar el campo de lo literario en donde el problema de la escritura se constituye, desde otro lugar que se desprende del primero.

Este segundo plano entonces, deberá permitirnos observar la manera en cómo el objeto producido por la experiencia de la escritura literaria se articula con el sujeto de la escritura, al que el primer plano nos permitió acercarnos. De esta forma es que el primero de nuestros vértices está referido por la noción de *secreto*, y esto significa que desde esta

[59] En: *Ensayo sobre la ceguera*.

posición el trabajo de la escritura literaria se encuentra implicado, tal como resulta del giro operado sobre nuestro primer vértice del plano anterior, en una suerte de revelación, es decir, que algo oculto o velado sería revelado en y por el proceso de la escritura, como ya hemos visto. Lo que supone, por una parte, una proclividad frente a lo Otro que nos habita, y por otra, esto mismo necesariamente implica el considerar el trabajo producido por la escritura literaria en otro ámbito distinto al construido a partir de la soberanía de la razón, pese a requerir de la mayor lucidez para el manejo de un cúmulo de información y conocimientos. Por lo que la experiencia de la escritura literaria se articula así, dentro de nuestro prisma, no en relación con el saber sino con lo verdadero. Desde la perspectiva así abierta en donde la verdad no se extraerá de la *realidad*, sino de la ficción producida en tal régimen de la experiencia.

El segundo vértice de nuestro segundo plano, lo encontramos organizado en torno a la noción de *errancia*, de tal forma que desde esta posición al trabajo de la escritura literaria habrá que pensarlo, por lo tanto, a partir de la ausencia de un sentido unívoco en la realidad, por lo cual es que la experiencia de la escritura comportará para al escritor, un hosco derivar por los meandros del sentido, a través de lo cual es que se alumbraría otra *realidad*, en cierto sentido una realidad aparte. Antonio Lobo Antunes, en una conferencia pronunciada en la Casa de América de Madrid expresó que "las grandes revoluciones son las interiores. Nosotros somos como casas muy grandes y vivimos solamente en dos o tres habitaciones." Por lo que en esta errancia que la escritura literaria supondría, lo que estará en juego es la manera en como el mundo entero se configura ante el hombre. Por lo que Lobo Antunes añade; "lo que yo quería hacer con los libros no era contar historias, intrigas o personajes. Lo que yo quería era muy sencillo y modesto: cambiar el arte de escribir, cambiar la literatura y a través de ésta cambiar la manera de ver las cosas frente a la vida."[60]

Finalmente en el tercer vértice de este campo, al objeto de la creación habrá que considerarlo a partir de la noción de *umbral*, y de ésta manera, a la escritura literaria como un proceso implicado en el devenir de formas significantes a partir del sujeto de la enunciación. El proceso de la escritura literaria tendrá que ver aquí, entonces, con el velamiento. En donde el velo cobra todo su valor como umbral del deseo y de la ausencia.

[60] Conferencia reseñada por La Jornada el 28 de mayo de 2009.

¿Qué querría esto decir? Hay que señalar que si en el primero de los vértices de éste campo, la problemática se jugaba por el secreto alrededor del develamiento y la revelación, desde aquí no hay secreto sino velamiento. Decíamos que es en el velo que oscila un pliegue por el que se constituye la falta y su lazo, nada habría por desvelar, ya que todo quedaría expuesto en su opacidad. Lo que nos permite contemplar cómo, desde la perspectiva abierta desde el tercer vértice de nuestro segundo plano, no hay aprehensión del mundo sino por su ausencia, y es en el despliegue de esa ausencia por el proceso de la escritura literaria, que se visibiliza cada ser y cada cosa sobre un fondo de ausencia, como hemos visto, y sería por esto que la escritura literaria permanece abierta a todos los tiempos, por más que se hable del agotamiento de ciertas formas literarias, abierta de tal forma a todas las imágenes y a todos los significados.

Pero ahora volvamos a girar nuestro plano y produzcamos una nueva refracción. En este caso para intentar precisar la forma en que la experiencia de la escritura literaria se produce en el sujeto. Lo que ha de permitirnos modelar la tercera fase de la problemática en torno a la cual hemos buscado acercarnos a la comprensión de esta experiencia excepcional, de la escritura literaria, y que constituye en particular, la propuesta principal en nuestra investigación. Por lo que sólo será a partir del despliegue de este tercer plano de nuestra propuesta analítica, que se podrá captar la manera en como proponemos la imbricación del sujeto en la creación.

En la primera coordenada de este tercer plano entonces, ubicamos la emergencia del proceso creativo en relación con la noción del no-saber, que hemos construido en concordancia con los vértices primeros de los dos planos previos pero a partir de desplazar nuevamente nuestra perspectiva, para pensar ahora ésta posición, desde un lugar analítico diverso que nos acerque a poder captar la complejidad del proceso que hemos estudiado. Si ya hemos propuesto pensar el proceso de la escritura como excéntrico al sujeto, ahora en este plano, vemos que la experiencia de la escritura queda sujeta el fantasma inconsciente, ya que a la experiencia de la escritura no es posible ubicarla, como hemos visto, en relación al yo del escritor, sino por el contrario, como un proceso que siendo indiscernible de lo vivido da lugar, no obstante, a la emergencia de un sujeto Otro, en y por la escritura. La literatura de esta forma, tiene lugar entre los registros de lo imaginario y lo simbólico, velando aquello que no se puede *conocer*, que sólo puede ser contorneado, por lo que al

pensar éste bordeamiento en torno a lo absoluto que por la escritura literaria se persigue, debemos remitimos a este no-saber radical, pero también a su atravesamiento, por esa experiencia heterónoma que es la escritura literaria en el proceso de sublimación, por la que se produce la emergencia de una verdad como ya apuntábamos.

El segundo vértice de éste tercer plano, nos coloca entonces frente a la pregunta por el lugar desde donde la experiencia de la escritura literaria se produce, pero desde otra perspectiva que aquella de donde partíamos. Ya que es a partir de la tensión abierta por Lacan al proponer el lugar de lo femenino desde un cierto no saber, "la mujer no toda es, hay siempre algo en ella que escapa del discurso." (Lacan, 1975b:44) en el cruce de lo que Hélène Cixous ha llamado una "escritura femenina", cuando ha propuesto que la feminidad es *eso* que no se deja ver, si en ese ver se propone un Saber. (Derrida, Cixous, 1998:12) Que nosotros ubicamos el nudo que sostiene la pregunta por el lugar desde donde se escribe. Y es precisamente desde esta noción del no-toda que es posible pensar el lugar de la relación entre verdad y saber desde ese Otro goce, en donde "la emergencia de tal goce 'suplementario' también caracteriza de manera eminente a la sublimación", (Juranville, 1993:41) por lo que podemos pensar ahora a la escritura literaria, como aquella experiencia que tendría lugar en los bordes de *eso*. implicado en lo femenino. y que no podría ser sino contorneado, ya que elude todo saber. Saber entonces de otro orden, saber de un devenir, de un derivar, saber del goce, desde el goce, desde lo inefable del goce. Y "ya que el sujeto nunca puede localizarse en el punto de la mirada, el campo (...) deja de ser un espejo y se convierte en una pantalla" (Wright, 2000:63), que es en donde se trama la literatura. Es así, que desde nuestra perspectiva, la escritura literaria se produce en ese lugar, como lugar de excedencia, de ese goce Otro, suplementario, del que nada puede saberse. Por lo que la experiencia de la escritura literaria se dará en una dimensión inaudita y atroz, la de la verdad no-toda, por lo que el escritor, se verá siempre, suspendido entre la creación y la locura en la insistencia del absoluto del arte.

Finalmente, el tercero de los vértices de nuestro tercer plano será construido desplazándonos en la misma dimensión analítica, a partir de conceptualizar el proceso de la escritura literaria como producción de objeto pulsional, esto es como hemos visto, el concebir el proceso sublimatorio de la creación como un detenimiento de la pulsión en un régimen especial de la experiencia en una técnica del lenguaje. Lo que desarrollamos con el

propósito de captar como es que en el proceso sublimatorio la pulsión se convierte en lenguaje, y en consecuencia, como es que por el proceso de la escritura se lleva al cabo un trabajo desde el fantasma inconsciente. Por lo que esta experiencia no puede concebirse si no es en términos eróticos, ya que hablamos del movimiento de la pulsión a través de un régimen especial de la experiencia. Y esto se refracta de lo que hemos dicho respecto de que el escritor debe de sufrir una suerte de desdoblamiento para poder ser soporte de eso otro que por su escritura emerge, recorriendo esa distancia del otro que en el escribe, al Otro de la literatura. Y es en ese desdoblamiento, que se produce aquello que hemos propuesto como un atravesamiento por esa deriva del goce.

Sólo nos resta añadir que éste prisma que hemos intentado imaginar, pretende construir una metáfora visual que nos permita comprender las diversas aristas y entrecruzamientos, que la experiencia de la escritura literaria supone. Buscamos a través de ésta figura, acercarnos a visualizar de forma articulada los distintos aspectos y procesos que la complejidad del proceso creativo comporta en el sujeto. Sólo de ésta manera es que hemos podido intentar acercarnos a pensar el lugar desde donde en el sujeto, se gesta la creación. Sostenemos que es solamente a partir de la articulación de las diversas construcciones que recorren tanto el campo de la producción cultural, como el de las diversas conceptualizaciones que desde las distintas poéticas literarias se han elaborado, como podremos acercarnos a la dimensión de los procesos sublimatorios que se producen desde el sujeto del inconsciente, que es el lugar finalmente, donde la creación se gesta, y por el que "el creador es llevado a errar hasta los confines de una zona peligrosa donde se pierde el sentido desnudándose en su pureza de absoluto." (Juranville, 1993:51-2)

Bibliografía:

Assoun, Paul-Laurent

1989 *El perverso y la mujer en la literatura*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, (1ª edición) 1995.

1993 *Freud y las ciencias sociales*. Ediciones del serbal. Barcelona, (1ª edición) 2003.

Barthes, Roland

1972 *El grado cero de la escritura, seguido de nuevos ensayos críticos*. Siglo veintiuno editores. México, 1973

1975 *Roland Barthes por Roland Barthes*, Editorial Kairós. Barcelona, (6ª edición) 1983.

1980 *La cámara lúcida*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, (1ª ed.) 1982

Baz, Margarita

1988 "La dimensión de lo colectivo: reflexiones en torno a la noción de subjetividad en la psicología social" en *Tras las huellas de la subjetividad*. Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, 1998.

Benveniste, Émile "De la subjetividad en el lenguaje" en *Problemas de lingüística general I*. Siglo veintiuno editores, (9ª edición) 1980.

Beristáin, Helena

1985 *Diccionario de Retórica y Poética*. Editorial Porrúa. México, 1985.

Blanchot, Maurice

1981 *De Kafka a Kafka*. Fondo de Cultura Económica. Breviarios 517. México, 1991.

Calasso, Roberto

2004 *La locura que viene de las ninfas y otros ensayos*. Editorial Sexto Piso, (1ª edición) 2004

Calvino, Italo

1988 *seis propuestas para el próximo milenio*. Ediciones Siruela. Madrid, (4ª ed.) 2002.

David-Ménard, Monique

1997 *Las construcciones de lo universal. Psicoanálisis y filosofía.* Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1999.

Deleuze, Gilles

1964 *Proust y los signos*. Editorial Anagrama, Colección Argumentos no.22. Barcelona, (3ª ed.) 1995.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix

1975 *Kafka. Por una literatura menor*. Ediciones ERA. México, 1978.

Derrida, Jacques y Cixous, Hélène

1998 *Velos*. Siglo veintiuno editores. México, (1ª ed.) 2001

Desmarquest, Daniel

2002 *Kafka y las muchachas*. Editorial EDAF, Edaf ensayo no. 18. Madrid, (1ª edición) 2002.

Dor, Joel

1985 *Introducción a la lectura de Lacan II. La estructura del sujeto*. Editorial Gedisa. Serie freudiana. Barcelona, (1ª edición) 1994.

Fernández Rivas, Lidia, "Construyendo el problema de investigación" en *Encrucijadas Metodológicas en Ciencias Sociales*. Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 1998.

Flores, Felipe

sin fecha "De intencionalidades y representaciones de Franz Brentano a Sigmund Freud. Fotocopias en la Biblioteca del Círculo Psicoanalítico Mexicano, documento catalogado con el número 002011.

Foucault, Michel

1994 "Lenguaje y literatura" en *De lenguaje y literatura*. Ediciones Paidós I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, Pensamiento Contemporáneo 42. Barcelona, (1ª ed.) 1996.

Freud, Sigmund

1900 "La interpretación de los sueños" en *Obras completas*. T. IV y V. Amorrortu editores. Buenos Aires, (7ª. Reimpresión de la 2ª ed.)1976.

1911 a "Grande es Diana Efesia" en *Obras completas*. T. XII. Amorrortu editores. Buenos Aires, (7a reimpresión de la 2ª ed.) 1976.

1911 b "Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico" en *Obras Completas*. T. XII. Amorrortu editores. Buenos Aires, (7ª reimpresión de la 2ª ed.) 1976.

1925 "Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia anatómica entre los sexos" en *Obras completas*. T. XIX. Amorrortu editores. Buenos Aires, (7ª reimpresión de la 2ª ed.) 1976.

1926 "¿Pueden los legos ejercer el análisis? Diálogos con un juez imparcial" en *Obras completas*. Tomo XX. Amorrortu editores. Buenos Aires, (7ª reimpresión de la 2ª ed.) 1976.

1931 "Sobre la sexualidad femenina" en *Obras Completa*. Tomo XXI. Amorrortu editores. Buenos Aires, (7ª reimpresión de la 2ª ed.) 1976.

1933 "Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis: 33ª conferencia. La feminidad" en *Obras completas*. Tomo XXII. Amorrortu editores. Buenos Aires, (7ª reimpresión de la 2ª ed.) 1976.

García Alonso, Rafael

1995 *Ensayos sobre literatura filosófica*. Siglo Veintiuno de España Editores. Madrid, (1ª edición) 1995

García Ponce, Juan

1981 *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*. Anagrama, Colección Argumentos 63. Barcelona, (2ª ed.) 2001.

Heidegger, Martin

1944 *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Anthropos. Editorial del hombre. Pensamiento crítico/pensamiento utópico, 46. Barcelona, 1989.

Juranville, Anne

1993 *La mujer y la melancolía*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires. (1ª ed.) 1994.

Kristeva, Julia

1993 *Las nuevas enfermedades del alma*. Ediciones Cátedra. Colección Teorema. Madrid, 1995.

Lacan, Jacques

1966 "El seminario sobre *La carta robada*" (1956) en *Escritos I*. Siglo veintiuno editores. México, (15ta. ed.) 1989.

_____, "El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica" (1949) en *Escritos I*. Siglo veintiuno editores. México, (15ª ed.)1989.

_____, "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud" (1957) en *Escritos I*. Siglo veintiuno editores. México, (15ª ed.) 1989.

_____, "Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano" en *Escritos II*. Siglo veintiuno editores. México, (15ª ed.) 1989.

1973 "El atolondrado, el atolondradicho o las vueltas dichas" en *Escansión Ornicar* ? Publicación psicoanalítica. Buenos Aires. Editorial Paidós. 1984

1975 *Seminario Los escritos técnicos de Freud*, (1953- 1954). Ediciones Paidós. Buenos Aires, (6ª reimpresión) 1990.

1994 *Seminario La relación de objeto*, (1956-1957). Ediciones Paidós. Buenos Aires, 1994.

1998 *Seminario Las formaciones del Inconsciente*, (1957-1958). Ediciones Paidós. Buenos Aires, 1999

1958 *Seminario El deseo y su interpretación*, (1958-1959) Edición mecanográfica de la Escuela Freudiana de Buenos Aires. Biblioteca y Centro de Documentación. Sin fecha de publicación.

1975 *Seminario Aún*, (1972-1973). Ediciones Paidós. Buenos Aires, (2ª. reimp.) 1992.

Lebrun, Jean-Pierre

1997 *Un mundo sin límite. Ensayo para una clínica psicoanalítica de lo social.* Ediciones del Serbal. Barcelona, (1ª edición) 2003.

Levinas, Emmanuel

1967 *La huella del otro.* Taurus. México, (1ª ed.) 2000.

Le Gaufey, Guy

2005 "Para una lectura crítica de las fórmulas de la sexuación." en *Me cayó en veinte*, número 20 Revista de Psicoanálisis. Editorial me cayó el veinte. México. Otoño de 2005.

Mier, Raymundo

1998 "El método como discurso" en *Encrucijadas Metodológicas en Ciencias Sociales.* Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 1998.

2002 "El acto antropológico: la intervención como extrañeza" en Tramas 18/19. Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, junio/diciembre 2002.

2003 "Calidades y tiempos del vínculo. Identidad, reflexividad y experiencia en la génesis de la acción social" en Tramas 21. Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, julio/diciembre 2003.

Miller, Jacques-Alain

2000 *El lenguaje aparato del goce. Conferencias en Nueva Cork y cursos en París.* Colección Diva. Buenos Aires. (1ª edición) 2000.

Montes de Oca, Alejandro

2001 *Kafka. La atroz condena de la literatura.* Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2001

_____, "La implicación del sujeto en la literatura" en Tramas18/19. Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2001.

2004 "El atravesamiento de la imagen en la mirada de van Gogh" en Tramas 23. Universidad Autónoma Metropolitana – Xochimilco, 2004.

Paz, Octavio

1956 *El arco y la lira.* Fondo de Cultura Económica. México, (3ª reimp. de la 3ª ed.) 1981.

Pérez Cortés, Francisco

2001 *El diseño de la feminidad.* Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco. 2001.

Pérez Gay, José María

1991 *El imperio perdido.* Cal y Arena. México, 4ta ed. 1992.

Piñon, Nélida

2006 *La seducción de la memoria.* Fondo de Cultura Económica. Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes. México, 2006.

Porge, Eric

2005 *Transmettre la clinique psychanalytique. Freud, Lacan, aujourd'hui.* Editions Érès, Paris, 2005. En traducción de Yekaterina M. García Márkina. (Fotocopias del cap. 11, p. 87-92.

Rella, Franco, *El silencio y las palabras. El pensamiento en tiempo de crisis.* Ediciones Paidós. Paidós Básica 59. Barcelona 1992.

Ricoeur. Paul, *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Siglo veintiuno editores. México. 1995.

Saettele, Hans

2004 "Análisis discursivo: un esquema para las ciencias sociales", en Versión 14. Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco. Diciembre, 2004

2005 *Palabra y silencio en psicoanálisis*, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2005.

Safouan, Moustapha

1882 *El inconsciente y su escriba*. Paidós. Buenos Aires. (1ª edición) 1985.

Savater, Fernando

1998 *Loor al leer*. Editorial Aguilar, colección Crisol. 2008

Sciacchitano, Antonello

2004 *Das Unendliche und das Subjekt. Warum ist es gut die Mathematik zu kennen. wenn man über Psychoanalyse spricht?* Zürcher Gespräche, Zurich, 2004.

Tendlarz, Silvia Elena

2002 *Las mujeres y sus goces*. Colección Diva. Buenos Aires. (1ª edición) 2002.

Tubert, Silvia

1988 *La sexualidad femenina y su construcción imaginaria*. Ediciones el arquero. Temas de nuestro tiempo. Madrid, 1988.

Unseld, Joachim

1982 *Franz Kafka. Una vida de escritor*. Editorial Anagrama. Barcelona (1ª edición) 1989

Valenzuela, Luisa

2002 *Escritura y Secreto*. Editorial Ariel. Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey. México.2002.

Vinciguerra, Rose-Paule

2000 *Lacan, el escrito, la imagen*. Por Jacques Aubert, Francois Cheng, Jean-Claude Milner, Francois Regnault, Gérard Wajcman, bajo la dirección de la *École de la Cause Freudienne*, prefacio de Rose-Paule Vinciguerra. Siglo veintiuno editores. México, (1ª edición) 2001

Wajcman, Gérard

2000 "El arte, el psicoanálisis, el siglo" en *Lacan, el escrito, la imagen*. Por Jacques Aubert, Francois Cheng, Jean-Claude Milner, Francois Regnault, Gérard Wajcman, bajo la dirección de la *École de la Cause Freudienne*, prefacio de Rose-Paule Vinciguerra. Siglo veintiuno editores. México, (1ª edición) 2001

Weisz, Gabriel

1998 *Dioses de la peste. Un estudio sobre literatura y representación*. Siglo veintiuno editores. UNAM. México, 1998.

Wright, Elizabeth

2000 *Lacan y el posfeminismo*. Editorial Gedisa, col. Encuentros contemporáneos. Barcelona, (1ª edición) 2004.

Zambrano, María

1987 *Hacia un saber sobre el alma*. Alianza Editorial, Alianza Tres 197. Madrid, (2ª. Reimp) 1993.