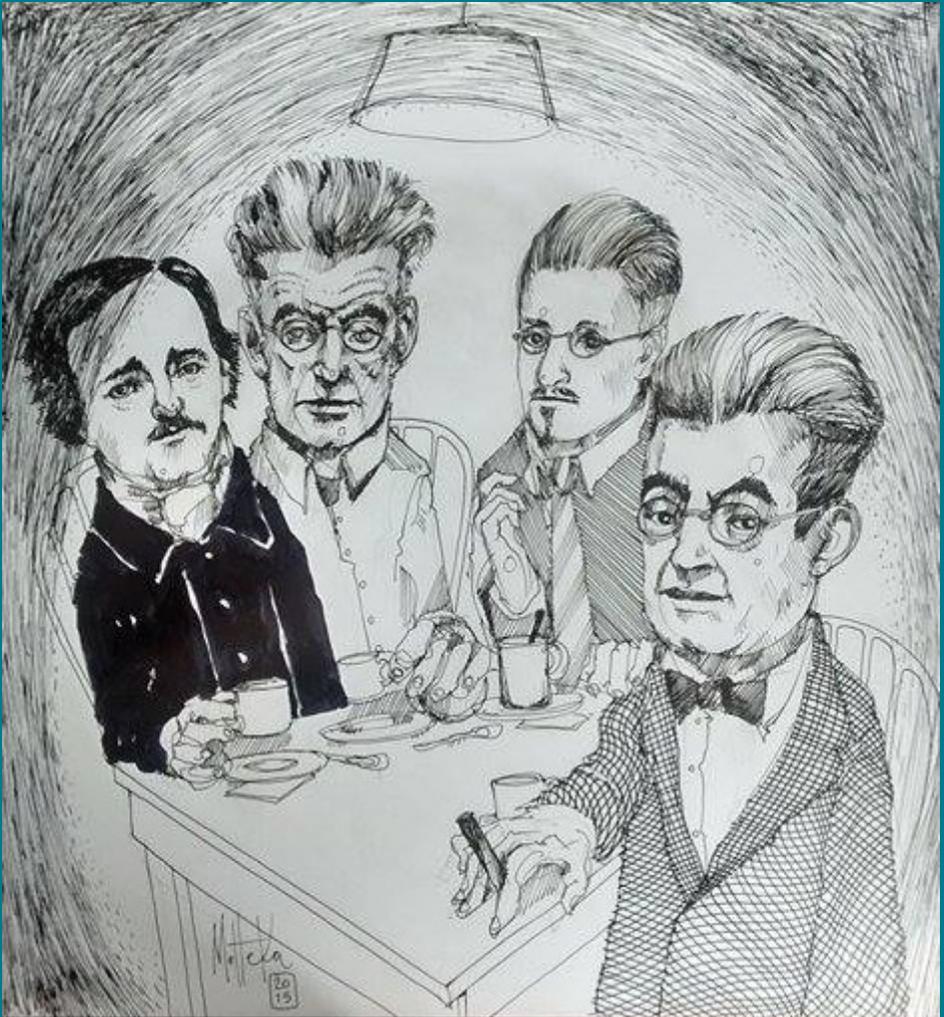


REVISTA CONCLUSIONES ANALÍTICAS

Año 2 | Número 2 | 2015
Cátedra Libre Jacques Lacan

Dossier: Lacan y los Escritores



REVISTA CONCLUSIONES ANALÍTICAS

Año 2 | Número 2 | 2015

REVISTA CONCLUSIONES ANALÍTICAS

Dossier:

Lacan y los Escritores

Director

CHRISTIAN RÍOS

Compilador

SEBASTIÁN LLANEZA

Equipo de redacción

IGNACIO FUNES, CAMILO CAZALLA, AGUSTÍN BARANDIARÁN
SILVINA MOLINA, GRISELDA LOZANO, MARIANA ISASI

Asesores:

CLAUDIO GODOY, LUIS SALAMONE

Corresponsales

LUCIO COVATTI (COMODORO RIVADAVIA), MARIANA SANTONI (MENDOZA),
GUSTAVO CASTILLO (NEUQUÉN), ELVIRA DIANNO (SANTA FE),
JORGE ASSEF (CÓRDOBA), CLAUDIA MAYA (TRENQUE LAUQUEN),
PATRICIA MORA (TANDIL), DIEGO DORTONI (JUNÍN- CHACABUCO)

Autores

AGUSTÍN BARANDIARÁN - BELÉN ZUBILLAGA - BLANCA SANCHEZ
- BRÍGIDA GRIFFÍN - CARLOS ROSSI - CHRISTIAN ROY BIRCH -
CHRISTIAN RÍOS - CECILIA COLLAZO - CELESTE LUCCA - CLAUDIA
MAYA - EDUARDO SUARÉZ - GABRIELA RODRIGUEZ - GRACIELA
LUCCI - JOSÉ MATUSEVICH - GUSTAVO CASTILLO - INÉS DESUK -
JOSÉ IOSKYN - JULIÁN LÓPEZ - LEOPOLDO BRIZUELA - LUIS DARÍO
SALAMONE - MARIA DEL PEDRO - MARIANA GOMÉZ - MARIANA
ISASI - MARIANA SANTONI - MARÍA JIMENA ARRIBILLAGA - MARÍA
LAURA GAMBIER - NICOLÁS CERRUTI - PABLO MOTTA - SEBASTIÁN
LLANEZA - SELVA ALMADA - SILVINA MOLINA - SOLEDAD CASTRO

ISSN 2362-5732

REVISTA CONCLUSIONES ANALÍTICAS

Dossier: Lacan y los Escritores

Director: Christian Ríos / Compilador: Sebastián Llana

Cátedra Libre Jacques Lacan
Facultad de Pedagogía y Comunicación Social.
Universidad Nacional de La Plata.
Diagonal 113 y 63 N° 291, La Plata
Código Postal (1900) Tel. (0221) 422-3776
Página web: <http://www.perio.unlp.edu.ar/>

Diseño: Julieta Lloret
Diagramación: Paula Romero y Víctor Viale
Imagen de tapa: Pablo Motta

Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (Edulp)

47 N.º 380 / La Plata B1900AJP / Buenos Aires, Argentina

+54 221 427 3992 / 427 4898

editorial@editorial.unlp.edu.ar

www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2015

ISSN 2362-5732

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11723

©2015 - Edulp

A los amantes del psicoanálisis

Agradecimientos

A Facundo Abalo y equipo de EDULP

Índice

Prólogo	11
CHRISTIAN RÍOS	
LACAN Y LOS ESCRITORES	
Lacan y los escritores: hablan los escritores	16
LEOPOLDO BRIZUELA-CECILIA COLLAZO-CHRISTIAN RÍOS	
Lacan y los escritores: hablan los analistas	44
CARLOS ROSSI-SILVINA MOLINA-INÉS DESUK	
Lacan y los escritores: hablan los escritores	68
JULIÁN LÓPEZ-SELVA ALMADA-BRÍGIDA GRIFFIN-SEBASTIÁN LLANEZA	
Lacan y los escritores: amor, locura y muerte en Baudelaire, Poe y Quiroga	91
LUIS DARÍO SALAMONE-BELÉN ZUBILLAGA	
Lacan y la literatura: algo más que un gesto de cortesía	123
BLANCA SÁNCHEZ	
Lo que no se puede decir: se muestra	140
NICOLÁS CERRUTI	

Marguerite Duras: la escritura como acto 147
JOSÉ IOSKYN

Las caligrafías heréticas de León Ferrari 154
GABRIELA RODRÍGUEZ

PIEZAS SUELTAS

Como cerdos epicúreos: el dormir de cada día 170
MARIANA ISASI

La lógica del bricolaje y las piezas sueltas 182
AGUSTÍN BARANDIARÁN

De la perspectiva del "objeto a" a la perspectiva del síntoma 189
SEBASTIÁN LLANEZA

EL GOCE Y LO FEMENINO

¿A qué denominamos: "gozo-ausencia"? 216
GRACIELA LUCCI

¿Qué se puede ver desde el borde de lo femenino? 221
JOSÉ MATUSEVICH

CÁTEDRA LIBRE EN DIÁLOGO

Entrevista a Mariana Gómez 227
CHRISTIAN RÍOS

Entrevista a Eduardo Suarez 233
CHRISTIAN RÍOS

CONEXIONES

El día de la marmota 240

CASTILLO GUSTAVO

Hadewich. Entre la fe y la pasión 250

CLAUDIA MAYA-SOLEDAD CASTRO-MARÍA JIMENA ARRIBILLAGA
-MARÍA LAURA GAMBIER

Lectura de la criminología positivista de José
Ingenieros. El uso de casos clínicos 253

CHRISTIAN ROY BIRCH

Literatura y psicoanálisis: "Palabras claves"
Elogio a Anaïs Nin 275

MARÍA DEL PEDRO

LITERATURA

En voz baja 283

CELESTE LUCCA

Algoritmo 288

CECILIA E. COLLAZO

RESEÑAS

Clínica Psicoanalítica: hacia una revalorización
del amor 290

MARIANA SANTONI

Los autores 295

Prólogo

Christian Ríos

Después de su lanzamiento, hace seis meses, queremos presentarles el segundo volumen de la Revista de la Cátedra Libre Jacques Lacan, de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP, *Conclusiones Analíticas*.

Acorde al espíritu de diálogo con otros campos, el presente número refleja el trabajo realizado en el año 2014. Una serie de conversaciones de las que fueron parte tanto analistas como escritores. Podrán apreciar en el dossier *Lacan y los Escritores*, dos textos que reflejan la participación, por un lado de Leopoldo Brizuela y Cecilia Collazo, y por el otro de Julián López, Selva Almada y Brígida Griffin. Analistas y escritores, fueron convocados para dar cuenta de que se trata escribir. Encontrarán allí singulares formas de tratar, vía la escritura, aquello que no puede ser dicho. Recorridos propios que entrelazan escritura y real, psicoanálisis y literatura, contingencias y determinaciones.

También verán dos textos donde los analistas despliegan, ya desde otra perspectiva, diferentes aspectos relacionados a la escri-

tura y a la literatura. Carlos Rossi trabaja sobre la operación que Lacan realiza con los textos joyceanos, en tanto Silvina Molina nos instala la pregunta, y ensaya su respuesta, sobre la importancia que tiene la escritura de Becket para el psicoanálisis.

El último de los trabajos, que responde al ciclo, es el texto de Luis Darío Salamone. Parafraseando parte del título de una de las obras de Horacio Quiroga, *Amor, locura y muerte* serán las nociones que se pondrán en juego en los trabajos de tres grandes escritores: Poe, Quiroga y Baudelaire. Completan el dossier las producciones de Blanca Sánchez, Gabriela Rodríguez, José Ioskyn y Nicolás Cerruti. Escribir, escrituras, perspectivas de abordajes, articulaciones y disyunciones entre ambos campos, conformarán el corazón y las inquietudes de estos autores.

En el apartado *Piezas Sueltas*, decidimos reunir algunos textos, que remiten al trabajo que tres colegas –Agustín Barandiarán, Mariana Isasi, Sebastián Llana– han realizado sobre el seminario del mismo nombre de Jacques Alain Miller. Ellos nos hablarán del pasaje de la primera enseñanza a la última enseñanza de Lacan, del movimiento que acompaña la redefinición de determinados conceptos del psicoanálisis y del lugar que ocupa allí la *pieza suelta*.

Por otra parte, hemos decidido continuar, en este segundo volumen, con una sección presentada en el primer número de la revista. Me refiero a la sección Cátedra Libre en diálogo. Sección destinada a entrevistas con distintos colegas y personalidades de otras disciplinas.

En la presente ocasión, nos interesó conversar con dos analistas que se desempeñan como docentes en diferentes Facultades: Mariana Gómez de la Universidad Nacional de Córdoba y Eduardo Suárez de la Universidad Nacional de La Plata, ambos miembros de la Escuela de la Orientación Lacaniana y de la Asociación

Mundial de Psicoanálisis. La particularidad, y la importancia, de la transmisión del psicoanálisis en la Universidad, constituyeron los ejes que motivaron dicho intercambio.

En *Conexiones*, cuatro artículos dan cuerpo al apartado. Dos de ellos se ubican en la conexión entre el psicoanálisis y el cine, y se centran en el análisis de dos films: *El día de la marmota* y *Hadewich. Entre la fe y la pasión*. En tanto Christian Roy Birch, pondrá en tensión el psicoanálisis y la criminología, sus cruces y sus divergencias. Para finalizar, María Del Pedro escribe sobre literatura y psicoanálisis a través del elogio a una gran escritora: Anaïs Nin.

Por otra parte, y acorde al dossier, este número cuenta con dos producciones literarias. Disfrutar de ellas, en una revista de psicoanálisis, es para mí un gusto personal. El cuento “En voz baja”, de Celeste Lucca, escritora de la ciudad de La Plata, nos sorprende y nos aleja del sentido común al pensar las relaciones humanas. A su vez, Cecilia Collazo nos deleita con su poesía: “Algoritmo”.

Cierra la revista el texto de Mariana Santoni, “Clínica Psicoanalítica: hacia una revalorización del amor”, reseña de una de las clases de Fabián Naparstek, dictada en el marco del seminario de actualización “Psicoanálisis y feminidad”, en la Universidad de Mendoza.

Por último, quisiera decir que *Conclusiones Analíticas* aparece renovada en la conformación de su equipo de trabajo. Es así que se han sumado Griselda Lozano, Agustín Barandiaran, Ignacio Funes, Mariana Isasi y Silvina Molina al equipo de redacción. Pero también un buen número de corresponsales de distintas partes del país, Jorge Assef por la ciudad de Córdoba, Elvira Dianno por Santa Fe, Gustavo Castillo por Neuquén, Claudia Maya por Trenque Lauquen, Lucio Covatti por Comodoro Rivadavia,

Mariana Santoni por Mendoza, Patricia Mora por Tandil, Diego Dortoni por Junín y Chacabuco. A todos ellos, ¡bienvenidos!

Y a usted, ¡buena lectura!



LACAN Y LOS ESCRITORES



Lacan y los Escritores: hablan los escritores

LEOPOLDO BRIZUELA-CECILIA COLLAZO

CHRISTIAN RÍOS

Christian Ríos: Buenas noches. Antes que nada quisiera agradecerles su participación en la presente actividad. Este ciclo, organizado por la Cátedra libre Jacques Lacan y que lleva por nombre “Lacan y los Escritores”, se desarrollará en cuatro encuentros. Comenzamos hoy y continuaremos en los meses de junio, agosto y septiembre.

La idea será trabajar, por un lado, en el intercambio con personas que provienen de otro discurso, específicamente del campo de la Literatura, y por otra parte, dedicar algunos encuentros a abordar las operaciones que realiza Lacan, sobre algunas referencias literarias o mejor dicho, indagar qué encuentra Lacan en determinados escritores y en determinadas escrituras y cómo lleva ello al campo del Psicoanálisis. En dicho sentido, en el encuentro del mes de mayo Carlos Rossi, y Silvina Molina, nos hablarán sobre Joyce y Beckett.

En agosto nos van a visitar Selva Almada y Julián López, dos escritores argentinos, residentes en la ciudad de Buenos Aires, quienes conversarán con Brígida Griffin, practicante del Psicoa-

nálisis en la ciudad de La Plata. Por último, vamos a cerrar el ciclo en septiembre con la presencia de Luis Darío Salamone, miembro de la Escuela de la Orientación Lacaniana, miembro de la Asociación Mundial de Psicoanálisis y, en breve, asesor de nuestra Cátedra. Luis trabajará sobre *Amor, Locura y Muerte en Quiroga, Poe y Baudelaire*. Veremos qué nos dice Luis sobre todo eso.

Hoy inauguramos nuestro ciclo con un encuentro dedicado a los escritores, por eso lo hemos nombrado “Lacan y los Escritores: hablan los escritores”. Para ello invitamos a Leopoldo Briuzuela, a quien seguramente todos ustedes conocen. Leopoldo, es un escritor nacido en la ciudad de La Plata, autor de reconocidas obras: *Tejiendo agua* de 1985 (obra que obtuvo el premio Fortabat), *Inglaterra. Una fábula* editada en 1999 y ganadora del premio Clarín de novela, *Una misma noche* editada en 2012, ganadora del premio Alfaguara, y traducida al francés, *Lisboa un melodrama*, editada en el año 2010, *Los que llegamos más lejos, relatos*, en el 2002, *Fado, poemas*, *La Marca* de 1995, entre otras.

A Leopoldo he tenido la oportunidad de entrevistarle en dos ocasiones, una de ellas para la *Revista ENLACES*, la otra para la página del Congreso de la AMP. Leopoldo tiene una gran capacidad, por decirlo de algún modo, para transmitir sin frases hechas, que se juega en el momento de escribir.

Por otro lado, hemos invitado a Cecilia Collazo, escritora y psicoanalista, también de la ciudad de La Plata. Cecilia es Licenciada en Psicología, Especialista en Psicología Clínica, egresada del ICdeBA. Por supuesto, es Psicoanalista de la Orientación Lacaniana, e integra el módulo de investigación “Ficciones: Literatura y Psicoanálisis” perteneciente al Departamento de estudios psicoanalíticos sobre la familia/ENLACES.

Ha escrito varios libros, algunos de Psicoanálisis y otros sobre Literatura. Entre ellos se destacan: *¿Qué escucha un analista?*,

editado por Grama, *Psicosis y autismo infantil*, editado por Letra Viva, *Poética despiadada* y *Extimos*, editados por Imaginante, *La Rosa de Cobre*, editada por Letra Viva. También ha participado en varias antologías, en poesía y cuento, de distintas editoriales. Por último, podemos decir que Cecilia también ha grabado un disco de tango y que, en este momento, se encuentra grabando otro con el nombre de *Luz Oída*.

Hoy generaremos un espacio de conversación, a partir de una entrevista en vivo. Comenzaré por preguntarles algunas cuestiones referidas a la escritura, y desde allí esperamos la participación de todos ustedes. En primer lugar, la pregunta que quisiera hacerles es la misma que nos convoca hoy ¿De qué se trata escribir? ¿Qué se juega en terreno de la escritura?

Cecilia Collazo: ¡Como si supiéramos! En realidad, yo siempre la escritura la tengo que pasar por la poesía. La narración no es lo mío, aunque he escrito algunos cuentos. En relación a la poesía, me parece que tiene que ver, por lo menos en mi caso, con escribir desde un lugar muy particular, que es escribir con el cuerpo. Por otro lado, escribir el vacío más absoluto, eso es lo que me pasa a mí y eso es lo que siento además. En mi caso se da así porque, al ser analista, por ahí lo puedo explicar de otra manera, con otras palabras, pero es verdad que los escritores nos enseñan a los analistas, esto que dice Lacan de que nos llevan la delantera, los analistas nos enriquecemos con lo que saben los escritores. Por ahí hay un miedo en los escritores en que nos metamos con su saber y es al revés... Nosotros nos nutrimos con ellos.

Leopoldo Brizuela: Buenas noches. No lo sé... Quizás voy a salirme por la tangente con lo que voy a decir. Escribir es como una función orgánica, uno no sabe bien para qué escribe, pero eso

está ahí todo el tiempo como una necesidad y como un hábito. A veces no se percibe como una necesidad porque es un hábito, es como tomar agua. Y creo que, en mi caso, también se logró con el tiempo, y siento que la escritura está ahí como actividad ya de una manera absolutamente indisoluble, que no depende del lector ni de la posibilidad de editar, es una actividad como dije. Es decir que *soy un animal que escribe*, en mi caso quizás habría que darle más significados a la palabra animal.

Lo que quiero decir es que es una actividad de relación con el mundo. También me gusta esa idea en que es el último lugar en que uno habla con uno mismo. Por lo menos, y acá me pongo más viejo, tal como lo entiendo yo y como se lo entendía hace un tiempo. La escritura, como yo la entiendo, la escritura verdadera, escritura ficción, la escritura de una novela, es el diálogo de uno con uno mismo. No con un lector ni con la idea de un lector, sino que es un lugar donde uno va a hablar con uno mismo. Y digo esto porque la intimidad está cada vez más amenazada y muchísimas cosas que se escriben, se escriben para los otros y con un, para no decir amo, pero más o menos, con un receptor que te pide. Lo más peligroso para mí, es que ya ni se advierte, que se está produciendo cada vez más para el otro. Me parece que esto es una contradicción puesto que uno empezó a escribir porque no estaba de acuerdo con el mundo, entonces escribir para el mundo puede ser un poco esquizofrénico, digo la palabra esquizofrénico con todo el terror y la prudencia porque no sé qué quiere decir.

CR: ¿Y cómo llegaron a la escritura?

CC: En mi caso, yo escribo desde que soy niña. Pero destaco que el Psicoanálisis y el final de análisis, me permitieron concretar mucho más la escritura. Y la poesía tiene que ver con eso, con ha-

ber terminado mi análisis, como también con haberlo transitado. La poesía es un acto para mí, la poesía tiene que ver con el acto de fin de análisis. Y en ese sentido me viene de allí, el poemario que escribí, que es poética despiadada, tiene que ver con mi tránsito en relación al análisis y con lo que aparece de poesía en ese lugar. Y con esto que Lacan nos dice en relación a la interpretación analítica y aquello que la interpretación comparte con la poesía. Bueno, la escritura también. Tenemos a Leopoldo, tenemos por ejemplo a Clarice Lispector, que es un claro ejemplo de ello, de ir más allá de los sentidos diferentes, o Marguerite Duras que, sin hacer estrictamente poesía, escribe en relación con el hueso, con el carozo, con lo fundamental. En realidad la cuestión me viene de la escritura y de la poesía en relación a esto que es la interpretación analítica, en el sentido que hace todo el tiempo un recurso a que el vacío esté allí y exista en un goce que es suplementario para mí. Justamente, la poesía hace eso, hace existir un vacío con esto de que es metáfora, el hecho de que hay metáfora de un significante sobre otro significante, pero también metáfora del significante sobre ese agujero. Y bueno... hacer existir el vacío en un análisis tiene que ver con eso. De allí me viene el hecho de escribir.

LB: Me gustaría comentar eso, pero sigo con la pregunta. Yo una vez estaba de vacaciones en Mar del Plata, tenía doce años, en enero del 76. Era una de esas ocasiones en la que uno empieza a desear dejar de vacacionar con los padres. Estaba muy harto de estar ahí, recuerdo que una tía, que ya murió, su nombre era Zulema, había llevado una novela que era un best seller. La tomé y era muy mala, ¡por suerte! Porque en caso contrario... quizás me hubiese cohibido. Me dije “yo puedo escribir algo así para entretenerme”, me compré un cuaderno, empecé a escribir y no paré más. Después, cuando volví a La Plata, marzo del 76, por primera

vez entré a una librería y compré el único libro que me sonaba, era *El Diario de Ana Frank*, por supuesto, porque había visto la película, pero al mismo tiempo para comprar algo, no sé. Y me ayudo muchísimo ese libro, no solo por la historia de Ana Frank, que ya la conocía, si no porque Ana Frank quería ser escritora a la edad de doce años, la misma edad de uno en ese momento, y fue un gran aliento. Hace poco leí un artículo sobre Ana Frank. Ahora La Plata es muy distinta, pero en esa época, me van a perdonar, no había personalidad de escritores, estaba la gente de la SADE, que después la conocí, y había por ejemplo abogados que sabían escribir un soneto, pero no había figuras de escritores ni de gente que quisiera escribir y que quisiera aferrarse a eso. Y bueno... aunque sea empecé con ese libro y por la figura de Ana Frank. Y escribí siempre, en principio, en narrativa. A lo mejor, a veces, poesía pero no llegué por el vacío, aunque tiene que ver con esto del vacío. Creo que no hay explicaciones, el vacío es ese. ¿Para qué vive uno?, o ¿para qué te enamoras? ¿Para qué tenés hijos? Porque decir que uno tiene hijos para que la gente se reproduzca es una tontería. Son cosas que están del lado del misterio. Y creo que es un misterio generador e inspirador.

CR: En las dos entrevistas que hicimos Leopoldo, ubicabas a la escritura en relación a algo oscuro, ¿por ahí viene el misterio?

LB: A lo mejor, lo que te decía es que para mí por lo menos en la narrativa hay un momento muy claro, y no lo digo solo por mí sino también por los alumnos, por escritores que conozco. Yo creo que escribir más o menos bien es muy fácil, escribir correctamente es fácil. Es fácil si uno tiene lo que se llama talento, del que ahora no se puede hablar más. Es decir, con una cierta habilidad, uno puede escribir una novela, no es tan complicado.

Ahora... que eso sea literatura, eso sí es más complicado. Si uno tiene una habilidad mínima o desarrollada incluso, te pueden decir, así como les dicen a las personas que hacen los libretos en las telenovelas, primer bloque: el chico conoce a la chica; en el segundo el chico y la chica se enamoran; en el tercero se pelean. Bueno, uno eso lo puede hacer, lo difícil es que eso pase a ser literatura, es mucho más complejo. En general, a mí me parece que hay un gran salto cuando sale el lado oscuro, es decir, cuando hay que permitirse, y permitir a la novela, que diga más de lo que uno sabe. Para hablar de Clarice Lispector, ella decía “yo soy más fuerte que yo”. En el momento en que *uno es más fuerte que uno*, creo que ahí se empieza a escribir, y creo que es poca gente la que se permite eso.

Estoy por decir ¿me entienden? Y por supuesto que me entienden, porque son una Cátedra Lacaniana, así que no me explico demasiado, me da vergüenza preguntar ¿me entienden? Pero es cierto, uno muestra su lado oscuro y empieza el terror de mostrarlo. Yo envidio mucho a los ensayistas porque los ensayistas siempre dicen lo que quieren decir. En cambio uno no, a lo mejor dice todo lo contrario de lo que quiere, y hay que bancárselo. Hay una frase de una alumna, que se murió hace mucho, que era muy divertida e inventaba unas novelas maravillosas, en borrador y en ideas, hasta que le salía la frase “qué van a decir los nenes”, en cuanto se le cruzaba la idea que la iban a leer sus hijos. Bueno... eso nos pasa a todos, y el lado oscuro tiene que ver con eso. No con algo demasiado siniestro, sino con contradecir la idea que uno tiene de uno mismo.

CC: Qué bárbaro ¿no? Maneras diferentes. A mí, del lado de la histeria, me pasa otra cosa. Pensaba que Clarice también habla de cierta oscuridad cuando escribe, y a mí me pasa otra cosa

totalmente diferente, que no es lo oscuro, me parece que es hacer caer algo de lo real y del cuerpo también, pero no del lado de lo oscuro.

LB: Yo hablo de lo oscuro, pero no desde el punto de vista de lo siniestro, si no desde el punto de vista de lo que no sabés.

CC: Sí, claro, en ese sentido es que me parece muy fuerte la escritura. A veces una se sorprende de lo que escribe. Cuando uno lee lo que escribe le vuelve un saber no sabido. Lo que nos pasa con el inconsciente en un análisis. Pero no me pasa del lado de lo oscuro si no que me emociona de la mejor manera.

LB: Sí, totalmente, además uno puede sentirse feliz escribiendo cosas atroces.

CR: ¿Cómo sería eso?

LB: Por ejemplo, la última novela es la escena de un sueño, que es una escena de terror, de terror literal. Y yo sentí una felicidad absoluta escribiéndola, es el momento en el que el personaje comprende algo.

A partir de lo que dice Cecilia también hay otra gran manera de acercarse a la escritura, a este tipo de escritura de la que estamos hablando, la Literatura, la narración es una búsqueda y un descubrimiento, no es aplicar una idea y ejecutarla. En general, cuando un escritor ha hecho eso la novela se desarma. Uno no escribe para expresar lo que piensa, o lo que se le ha ocurrido, sino para buscar qué es lo que piensa. Por eso creo también que mucha gente se traba con eso, porque cree que tiene que ser fiel a una idea, pero en realidad la idea que te lleva a escribir te diría

que, en todo caso, es un empujón, y lo que vas a ver es cómo esa idea se enriquece o qué genera esa idea.

CC: Pensaba en la poesía, en el hecho de cómo uno queda atrapado y atrapa al otro también. Justamente en que no es sentido de sentido. Pensaba en un reportaje que le hicieron hace muchos años a Juan Gelman, que se lo hizo Cristina Mucci en “Los 7 Locos”, y donde él dice que en la poesía uno se siente atrapado por ella, capturado por ella, no es algo que uno se pone a pensar, no es algo que uno se levanta a la mañana y dice de 8 a 12 escribo, más allá que lo pueda hacer, no es ese el sentido, por más que se puede intentar hacerlo, digo que no es el sentido, si no que lo atraviesa a uno. Yo siento eso con la poesía, es algo que a mí me atraviesa. Aparece y tengo que vérmelas con eso, y puede ser en un momento de angustia y de arreglárselas con la escritura a través de poder disipar la angustia, o puede ser en un momento de enorme alegría, no es esperar la musa.

CR: En ese sentido ¿tenés una disciplina o no?

LB: El poema es más corto, pero en una novela tenés que estar y tenés que tener una constancia física muy ardua. De pensar que tenés que tipear todas esas páginas se necesita un horario.

Ahora, lo que también suele pasar es que cuando se escribe verdaderamente, que en realidad son pocas veces, a uno le debe pasar en su novelita, son dos o tres veces en la vida, vas intentando que te pase ahí. Ese momento, que es verdaderamente maravilloso, que sentís que no sos vos el que escribís, que sos como una antena por la que se transmite algo que no sabés qué es y que ni sabías que sabías. Bueno, para llegar ahí, hay que ir buscando, no hay que creer en la musa pero vas buscando en función de una

intuición y de una falta de felicidad. Cuando llegas ahí es la felicidad absoluta, pero pasa poco.

CR: Hay varios puntos que me interesan, uno de ellos es la función que tiene la soledad en el acto de escribir. ¿Ustedes la han podido situar? ¿La soledad cumple alguna función en la escritura?

CC: En realidad escribir es un acto solitario, no es que sea de soledad, me parece que tiene que ver con lo solitario. Como un placer que portás solo en el acto de escribir. A mí, en lo personal, me pasa que hay un goce en escribir. Hay un goce y una voz que está todo el tiempo ahí, mascullando, y que toma forma, y eso es un goce con tu propio objeto, con tu propio objeto voz. Es la soledad pulsional y el goce en relación al objeto, qué puede uno hacer con ese objeto y eso es un placer que es solitario. Es lo que dice Lacan, que uno siempre está solo con el objeto, entonces no hay otro ahí, es goce puro, pero es placentero. Es un autismo placentero digamos, que obviamente después se comparte. Uno ahí no se puede hacer el inocente, uno escribe y aunque sea en un segundo término hay otro ahí. En ese sentido, uno hace lazo, enlaza al otro, aunque alguien escriba para guardarlo en un cajón igual está enlazado a otro que lo va a leer algún día.

LB: Yo creo que es una afirmación de la soledad, por lo menos en mi caso la escritura es una especie de escribanía que uno testea, esto me pasó y yo lo veo así. Casi como una libreta de almacén, donde uno escribía lo que había comprado. Es como una afirmación de la soledad, de la perspectiva individual, y en ese sentido una defensa contra la alienación, como alienarte en lo que pensaba tu papá, en lo que pensaba esta otra persona que era negadora, o este otro que te decía que no era así y vos decías no, sí es así.

Por eso no solo se trata de que uno necesita una soledad para escribir, una soledad literal donde uno tiene que estar solo y tranquilo, sino que es una afirmación de la soledad. Creo sí que hay un gran salto en esto que son las historias, en esto que hacemos, en que deja de ser así, como estamos haciendo ahora con ustedes ahí adelante. Pero cuando escribimos nos liberamos de que el receptor sea una persona concreta que está esperando algo, como sí les pasa a los cantantes, como sí les pasa a los actores. Escribir para un lector escribimos todos, pero el asunto es que no es para una persona concreta, el lector es una instancia del propio texto. Y no estoy de acuerdo que uno escriba para otros, creo que uno publica para otros, eso es una instancia posterior. Me parece que uno no tiene que escribir para eso, me indigna mucho y hay que tenerlo claro porque si no comienzan muchas confusiones. Los poetas no necesitan plantearse estas cosas pero los narradores, que tienen tantas presiones, sí. La publicación es otra instancia, si no empieza esta cuestión que decía antes de la esquizofrenia, con todo respeto.

CR: En algún momento definiste al lector, en ese tiempo posterior, como una instancia técnica como una instancia técnica asociada a la corrección.

LB: Lo que digo es que, evidentemente, cuando uno está escribiendo un relato está teniendo en cuenta que hay alguien que lo va a leer, pero es como una instancia del texto, no es una persona concreta, si yo decido no decir que el asesino es el mayordomo hasta el final de la página, no puedo no estar pensando en alguien. De última, la narrativa es el arte de dosificar la narración. Qué voy diciendo después, qué voy diciendo antes, cómo voy seduciendo.

CR: Es decir que habría como una instancia solitaria y otra donde entra el otro, como una instancia de construcción del propio texto. Cecilia, ¿consideras que es así?

CC: Lo que pasa es que son dos cosas distintas, una cosa es la narración y otra cosa es la poesía. A mí lo que me pasa es que cuando voy a escribir una poesía, es como una necesidad del cuerpo, entonces no hay otro, uno no escribe para el otro. A lo mejor a Leopoldo le pasa algo parecido en relación a la escritura en sí misma, no lo sé, es muy singular. Yo escribo en relación a lo que voy sintiendo y la necesidad que tengo de hacerlo, que puede ser por una motivación afectiva o no, o en relación a un objeto. Lo que sí digo es que hay una cuestión después, que ese poema o estaba dirigido a alguien o tiene que ver con una situación o con alguien, y está hecho para que alguien lo lea. Pero en principio es el cuerpo, es una escritura del cuerpo. Por ahí la ficción es otra cosa.

LB: Lo que me hiciste pensar ahora es que yo escribo mucho más de lo que se publica y ni me doy cuenta. Escribo apuntes para una novela, para mi diario. Una vez me preguntaron cuál es la verdadera pasión, para mí la verdadera pasión es entender las cosas. Y el modo que encontré fue leer novelas y escribirlas. No entiendo para que los demás entiendan, escribo porque quiero saber yo, para salvarme de la confusión que más me atormentaba. Ahora, con la idea del lector concreto, yo tengo muy mala relación con esa idea, yo creo que eso es cuestión del libro, del editor. A mí el lector concreto me perturba mucho. Una de las peores torturas que me pueden ocurrir, lo sabe la gente que me conoce, es que lean una novela delante mío, o saber que han leído mi novela. Siento que esa persona, encima siendo conocida, sabe un montón de cosas que yo no sé, que proyecta cosas que yo no sé.

Por supuesto que es una satisfacción cuando tu novela se publica, pero no tengo una relación fácil. No creo que eso tenga nada que ver con el hecho primario de la escritura, creo que es el camino que hace el libro solo.

CR: ¿Cómo juega la corrección en ese punto?

CC: Con la poesía es complicado, es como más puro en el sentido del sentimiento. Creo que tiene que ver con los recursos técnicos, los retóricos, que hay que tratar de manejarlos, pero hay que intentar poner eso sobre lo afectivo que está en la poesía. Quizás la ficción da más para corregir. La poesía al estar más cerca del vacío tiene menos relación con lo ficcional. Me parece que la redacción de la ficción se puede corregir más.

CR: ¿Y tus libros sobre Psicoanálisis?

CC: Sí, cuando es un texto informativo, te debe haber pasado, vuelve del editor con rojo y uno tiene que empezar a corregir. Pero en la poesía, ¿cómo encasillar el aspecto afectivo con el recurso técnico? Hay un poema de Juan Gelman que habla de esto. Dice que no se puede meter en una caja el sentimiento. La caja es el marco de la retórica y de lo técnico.

LB: Yo lo que te puedo discutir es que la poesía, o la ficción, no se hace con sentimientos, sino con palabras, y las palabras tienen su propio cuerpo, para hablar del cuerpo. Yo amo corregir, es una de las tareas más creativas de este mundo. Hace poco escuchaba a Alice Munro y a Vargas Llosa, hablar de esto. Nunca había oído a nadie hablar de esto y de golpe encontré a dos. Ellos dicen que la primera versión que uno hace de una novela esta signada por la

ansiedad, por saber si vas bien, si vas a terminar sobretodo, que la disfrutás de una manera distinta. En cambio, cuando está ya el armazón y podes sacar, inventar, poner una cosa allá o acá. Para mí es la verdadera pasión de escribir. Me encanta corregir, pero me parece que la corrección de la que hablás vos es muy posterior y tiene más que ver con lo gramatical, y eso sí es un poco hincha. María Elena Walsh decía que dejaba de corregir cuando sentía que ya lo iba a arruinar.

CR: ¿Qué relación encuentran ustedes, entre una de sus obras y otra? ¿Se conectan o es un corte y volver a empezar?

CC: Y en los poemarios me parece que tiene que ver con cuestiones que uno está viviendo, que está pasando. A mí me ha pasado de escribir, de guardar las poesías, y después de ir armando determinadas cuestiones o de ir armando un eje. Como los señaladores de las carpetas de los chicos de la escuela. Armar señaladores y encontrar que algunas poesías tienen que ver con ese señalador, que podría ser los amores, o los lazos familiares, o poesía infantil. Me parece que hay una esencia de la que uno no puede escapar. Es cierto lo que decía Leopoldo, que la poesía se hace con palabras, aunque hay poesías visuales. Lo que pasa es que la poesía es una palabra que dice sobre lo que no se puede decir. Esa es la diferencia de la palabra en relación a la ficción. En ese sentido, como Lacan nos decía, la poesía tiene algo del saber hacer, cuando la palabra no alcanza.

LB: Ahora te entendí lo del vacío. Coincidimos, no sé si habría que hacer tanta diferencia. Yo tiendo a ver más las similitudes entre los diferentes libros. Hay algo que me pasó con el cuarto o quinto libro, lo puse en la biblioteca junto a los otros y sentí que tenía el

mismo color, el mismo aire, el mismo paisaje (paisaje interior) y me dio mucha felicidad, no me importaban si eran malos o buenos, eran los libros que yo podía escribir o que podían escribirse. Eso tiene que ver con la satisfacción de haber sido fiel a un imaginario, a algo que uno viene diciendo, pero que también se descubre después, porque esto que tienen en común los libros no es tanto la idea que uno puede tener antes o que pueden tener los críticos, por ejemplo que este es un libro sobre el poder. La identidad está dada porque, por ejemplo, en todos estos libros ninguno de los personajes vivía en una casa, o porque no hay familias, o porque todos terminan en el agua, no lo sé, pero eso también se descubre después, a mí me da una gran alegría. Eso pasa con todos los escritores.

CR: ¿Cómo juega la distancia o la separación con el texto? Es decir, por un lado me da la sensación que ese punto oscuro, ese vacío, está ahí como causa. Por ejemplo, Selva Almada, charlando sobre estos temas, hablaba del impacto, en relación a algo que había escuchado o visto, y de la escritura como el trabajo sobre ese impacto. De ahí la importancia que le otorgaba al primer párrafo, en tanto intento de transmisión del impacto. Entonces, a partir de esa zona oscura que tiene que ver con el cuerpo, del vacío que está ahí como piedra de apoyo... ¿Qué trabajo hace un escritor para separar su subjetividad y para introducir la voz de un narrador?

LB: Cuando uno termina de escribir, uno es otra persona; para eso escribís. Para cambiar algo. Y cuando terminás, si el texto era verdadero, sos otra persona. Por eso cuando te preguntan por el libro ya no sos el mismo.

Pero en cuanto a lo demás no se me plantea así, uno elige un narrador porque está cerca de uno, sino elegiría a otro. Como dice me parece Cecilia, si algo te atraviesa no es posible la distancia.

CC: Mientras escribo no hay separación, sí hay un alivio fuerte, se me aliviana el cuerpo. Mientras escribo una poesía me voy desprendiendo de cuestiones ya sean reales o imaginarias. Pero uno vuelve al texto, no es solo catarsis, y ahí sí hay un poco más de distancia. Pero siempre me sorprende, es como la manifestación del inconsciente en un análisis.

CR: ¿Qué es lo que ha cambiado y lo que no ha cambiado en sus escrituras?

CC: En mi caso, en la medida que fui haciendo análisis y que fui terminando, fui cambiando. Fui calibrando la palabra en relación a lo que no se puede decir y lo que no puedo decir de mí misma. Es reducir significantes, cada vez más concreto. *Poética despiadada* tiene que ver con eso, con arrasar con la palabra. En ese sentido mi poesía fue cambiando.

LB: Uno no tendría que hablar mucho de sus obras, porque sería fijar una interpretación, que no es una más porque es la del autor. Pero si uno hubiese podido decir, con otras palabras, lo que escribió en la novela, ¿para que escribió la novela entonces?

Lo que fue cambiando, que tiene que ver estrictamente con lo que dijo Cecilia, lo dijo Chavela Vargas de una manera muy hermosa. Dijo que a partir de determinado tiempo de la carrera se había dado cuenta que no solo se canta con las notas, sino que también se canta con los silencios. Y creo que eso sí tiene que ver con algo que estaba desde el principio, pero que cada vez hay que aprender a callarse más.

CR: Última pregunta de mi parte, voy a compactar tres cuestiones: la función de la lectura. ¿Cuáles han sido sus lecturas? Por otra parte, ¿Se encuentran escribiendo en este momento?

CC: Yo estoy tratando de terminar un poemario que es para niños. Porque puedo jugar con cuestiones infantiles que son de una frescura que me parece maravillosa. Después de *La Rosa de Cobre*, que no salió pero que en un mes y medio estará listo, y que es un ensayo, una articulación entre la poesía y el Psicoanálisis, salí de allí y ahora estoy con este poemario infantil.

Y lecturas fundamentalmente para mí son: Marguerite Duras y Clarice Lispector, han sido mis maestras. Que tienen mucho de poética, y una cuestión con el cuerpo bien marcada en relación a todo lo que no puede ser dicho. Bueno... y poesía: Octavio Paz, Juan Gelman, y otros que son más del goce de *la lengua* como Pizarnik. También el *Finnegans Wake* de Joyce, me parece poesía pura.

LB: A mí me gusta leer ficción más que nada, leo muy poco ensayo. Leí ensayo en la facultad y después, cuando estoy escribiendo, algo leo. Leo ensayos que me sirven para la novela, que me enseñan a pensar determinada cuestión. Y también es muy divertido porque me encuentro leyendo libros que jamás iba a leer. Pero yo leo ficción y creo que la escritura es una repuesta a eso que uno lee, es como un diálogo entre libros. Y en ese sentido la idea es no leer programas. Eso lo sufrí mucho en la facultad, lo leía porque había que aprobar, pero no por placer. Hubo libros que los detesté en la facultad y después los agarré y me parecían que eran maravillosos. Me parece que cada libro tiene que recomendarte uno. Ahora estoy leyendo Eudora Welty porque me la recomendó Alice Munro. Me parece que eso tiene que ver con la voz de un escritor. Es complicado. El otro día leía que Abelardo Castillo, decía que no podían volver al taller sin haber leído *La Guerra de la Paz*. ¿Y quién dijo que *La Guerra de la Paz* es la condición para escribir? Me parece que cada uno tiene su camino y eso hay que defenderlo también.

CC: Quisiera agregar algo que me olvidé de mis lecturas, es otra maestra, Diana Bellessi.

Público: Cecilia... me quedé pensando ¿Que escribías de niña, antes de tu propio análisis al que hacías referencia?

CC: Escribía poesía también, hasta que un día me desamoré de la persona a la que le escribía y rompí todo. Podría hacer una lectura, es en el momento en que estoy terminando el análisis que devengo poeta. Poeta es una palabra muy grande, pero hago poesía. Reconozco que la poesía estuvo desde siempre y que la rescate con el análisis.

Público: Leopoldo, ¿cómo es el salto para editar?

LB: Me parece que yo quería ser un escritor y no hay manera de ser escritor si no publicás. Hace 38 años yo lo veía destino, ahora me doy cuenta, no quería tener una familia. Y se me ocurrió ser escritor y todos los escritores publicaban, es como inventarse un lugar en el mundo. Y la Literatura justifica que vos existas. Cuando gané el premio Clarín, en el año 89, lo más profundo de lo que te sucede no tiene que ver con lo que la gente se imagina, ni con la publicación, ni con el dinero, sino que te confirma el ingreso a un gremio, es una satisfacción muy grande para mí. Me gustan mucho los escritores, estar entre escritores, disfruto en los congresos, desayunar y hablar pavadas. Creo que viene por ahí lo de la publicación. Pero tampoco hago mucho por la publicación, la gente que me conoce lo sabe, no es falsa molestia.

Silvina Molina: Leopoldo, ¿escribís en otros idiomas o han pasado cosas que escribís en otros idiomas?, y de ser así... ¿Te sucede algo con ese cambio de idioma?

LB: Sí, lo hice una vez en Iowa, cuando estaba en una residencia de escritores, una de las condiciones era que participara de mesas redondas y tenía que escribir en inglés. Pero como estaba ahí, hablando en inglés todo el día, me salían las cosas. Hay un ejercicio que daba Ford Madox Ford, uno de los escritores que aparece en *Medianoche en París*, la película de Woody Allen, donde les decía a todos, que en general hablan muy poco francés, que escribieran en francés porque es muy impresionante y didáctica la experiencia de escribir en una lengua que uno maneja tan poco. Me interesa mucho eso que decía Cecilia, de ir al hueso, y también tomar distancia con la lengua.

Hay que ver si todos nosotros, por la cultura en que vivimos, no tenemos ya una distancia con la lengua. Ahora estoy traduciendo justamente un libro de Laura Alcoba, donde cuenta los primeros años de exilio en París. El francés le venía desde el fondo de los tiempos. Y a mí, el español, no me viene desde el fondo de los tiempos. En eso me parece que, también, hay una distancia.

Público: ¿Qué es Literatura para ustedes?

CC: Yo estoy un poco fragmentada en eso, supongo que hay que preguntarle a Leopoldo, que está todo el tiempo nadando en la Literatura, supongo que tiene otra versión. Yo tengo tres raíces: el Psicoanálisis, la Literatura y el canto. Son como tres cartas, y trato de manejarlas en la media en que lo necesito. No es solo con la Literatura que me las arreglo. Es complicado, no quiero decir más porque tiene que ver con mi subjetividad.

LB: Es inventar lo que el lenguaje no ha hecho todavía. Hay un montón de cosas que están sin nombrar. Y por eso escribimos, hay una cantidad de cosas íntimas que uno siente que no

han sido nombradas. Cantidades de historias, de relaciones. Es inventar la palabra que se necesita, la imagen que se necesita. No exclusivamente sonidos por supuesto, sino combinando cosas que no se han dicho. El impulso a la poesía es eso, cuando algo se estandariza tratás de encontrar algo que evoque más nítidamente, en algún sentido, lo que podés entender por la realidad. Ahí entra el vacío, porque uno no va a llegar nunca, pero al mismo tiempo es generador. Por ejemplo, cuando terminás una novela te das cuenta de lo que no pudiste decir, pero de lo que no pudiste decir surge la próxima, entonces es como una frustración pero momentánea.

CC: A esto se refiere Lacan cuando dice que los artistas nos llevan la delantera.

Sebastián Llana: Creo que muchas de las cosas que Leopoldo nos transmite, sobre la Literatura, pueden servirnos para pensar qué entendemos por un Psicoanálisis. Ahora cuando toque mi turno intentaré formular la pregunta.

Público: Recordaba cuando hablaban del vacío, y en relación a la poesía, dos cuestiones. Por un lado, un libro que fue significativo para una generación, que transitó por el teatro en los años 70, *Espacio vacío* de Peter Brook, que además recomiendo a todo el mundo, sean analistas o no, porque justamente tiene que ver con la condición. Pero, además, cierto estadio de la civilización adolece justamente por la recarga, por la imposibilidad de aceptar cierto vacío como parte de la realidad, aquello que se dice en el Zen, que la forma del vaso no es el vidrio si no el vacío, darle un poco la vuelta a la cuestión. Yo no conozco lo que has hecho, Leopoldo, pero he leído algunas cosas como *Fado*, poesía, que es

una de las cosas tuyas que más me han gustado. Tengo un amigo que escribe poesía y piensa que la poesía no es Literatura, piensa que debería estar en otro plano seguramente más alto. Yo creo que es al revés, cuando hay buena Literatura, la poesía está en la Literatura. Se puede hablar de poesía dentro de la novela. Pero me interesaba esto que dijiste de cierta economía en el texto, porque muchas novelas tuyas son voluminosas. ¿Cómo se daría este proceso de ir hacia las ciento cincuenta páginas?

LB: No, no es así, eso es lo que no entienden los poetas. La economía no tiene que ver con la cantidad de páginas, tiene que ver con lo dicho. Es como decir qué sentido tienen las mil páginas de *Los hermanos Karamazov*, si Quevedo hizo un soneto maravilloso de catorce páginas.

Esto de la poesía y la Literatura, me hace acordar a cuando falleció una tía abuela. Estábamos en el velorio, y vieron que a las cuatro de la mañana surgen las conversaciones absurdas, entonces un tío le pregunta a mi madre, que es sorda como una tapia, si prefería un hijo homosexual o una hija prostituta. Y mi mamá responde que prefiere un cafecito.

CC: Quizás la economía convenga referirla al acto.

LB: Explíquenme qué es un acto.

CC: Y esto que decís, cuando escribís una novela y terminás siendo otro. Entra un sujeto y sale siendo otro.

SLI: Encuentro resonancias entre lo que Leopoldo entiende por “verdadera Literatura” y lo que nosotros entendemos por Psicoanálisis.

Leopoldo dice que escribir una novela no es complicado, que lo complicado es que eso que se escribe sea Literatura. Esto último me deja pensando. Siguiendo esa misma línea, yo podría decir que, eventualmente, consultar a un psicoanalista no es para nada complicado, más en las ciudades metropolitanas, es algo muy sencillo, hay psicoanalistas por doquier. Lo que no es sencillo es que de esos encuentros con un psicoanalista se produzca un análisis propiamente dicho.

Un análisis se produce cuando el consultante deja de hablar desde su yo, deja de hablar desde su narcisismo, para pasar a consentir a ser hablado por el otro, vale decir, por el inconsciente. Se trata de un acto donde el sujeto deja a un lado la idea que tiene de sí mismo para acceder a un saber que desconoce. ¿Se entiende?

Algo de este pasaje, del yo al sujeto del inconsciente, está presente en ese momento de la escritura que Leopoldo concibe como “verdadera Literatura”, donde el sujeto se separa de las ideas previas y no sabe cómo va a continuar su novela. Es el momento en el que se accede a un saber que se desconoce. Para saberlo, habrá que escribirlo.

Por lo tanto, si es posible, quisiera que puedas especificar un poco más como es que te encuentras con ese acto que denominás “verdadera Literatura”.

LB: Probando se me van ocurriendo muchas cosas. No sé, es muy difícil si vas con esa ilusión de que se repita. Forma parte del proceso de búsqueda. Pero se hace probando, probás con esta historia, probás con otra, probás con una imagen. En general, en mi caso, forma parte de una imagen. Una imagen es una combinación de cosas que no estaban combinadas, entonces no hay una palabra para eso, la tenés que inventar vos. De ahí se van desencadenando historias. También les pasa a los cantantes. Lidia Borda,

que es muy amiga mía, me contaba. Hablábamos del aburrimiento. Por ejemplo, yo no puedo escribir aburrido, me parece la mayor deshonestidad. Y ella me decía: “sí, yo también estoy podrida de cantar *volver*”. Y cuando la canta quizás hay una viejita que llora y sentís una deshonestidad absoluta.

A fuerza de aburrirme me parece que sí, que voy buscando por ahí.

Lo de Marguerite Duras, esa frase me la decían siempre. Ella era maravillosa, pero tenía un ego monumental, Lacan le dedicó un escrito y ella estaba recontenta.

Acá estoy muy cómodo, como en otros lugares lacanianos a los que fui, pero en otros no. Porque es como si te dijeran “ustedes no saben lo que escriben”. Y cómo no vamos a saber lo que escribimos.

SLI: Lo que recién traía Cecilia sobre el acto, se emparenta con lo que Leopoldo llama la verdadera Literatura. Se puede estar escribiendo muchos años y en todos esos años encontrarla unas pocas veces. Lo mismo sucede con el acto analítico. En un análisis se pueden decir muchas cosas, se puedan hacer muchas intervenciones, pero las que tienen valor de acto son unas pocas, como los momentos de verdadera Literatura.

CR: Pensaba que la verdadera Literatura, mejor dicho aquello que Leopoldo llama verdadera Literatura, es aquella que logra, a partir de la escritura, atrapar algo de lo real. Y en ese sentido, recordaba que Lacan en el texto “Apertura de la Sección Clínica” (1977), nos dice que la clínica lacaniana, consiste en el discernimiento de cosas que importan, y a mi entender las cosas que importan se articulan con la dimensión del decir. Lacan lo menciona, también en el mismo texto, cuando señala que el hombre en

la posición acostada tiene la ilusión de decir algo que sea un decir, diríamos, que importe en lo real.

CC: Sí, en el análisis, en el *après-coup*, uno encuentra tres intervenciones, las que sirvieron fueron tres, y para eso hubo que contar toda la historia.

Público: Eso pasa cuando lees también, no siempre claro.

LB: Por eso traía la comparación con lo que se puede decir en un soneto de catorce páginas. Porque la novela es una experiencia que hay que atravesarla y lo que se aprende ahí no es definible.

María Del Pedro: En relación a Marguerite Duras, para mí, lo que tenemos que agarrar de lo que dice Lacan ahí, es que el artista está adelante del psicoanalista y que este, tiene que ir por detrás, porque el camino está abierto. Me parece que lo que quiere decir es que hay un saber que es intuitivo, por eso ustedes no saben, no es despreciativo. Hay un saber hacer que no es conocimiento, ese saber (el del conocimiento) para un analista no es lo importante.

LB: Sí, entiendo, pero yo trabajo con las palabras, y hablar de adelante o de atrás establece ya una jerarquía. Tampoco es intuitivo porque uno tuvo que leer todo lo que leyó, tuvo que aprender todo lo que leyó de técnica. Si no se cae en el ideal romántico de la pureza, y no creo que vos lo pienses así.

María Del Pedro: No, para nada, porque en un análisis, que puede durar años, lo que se trata de encontrar no tiene que ver con el saber, se intenta que sea de otro orden, y es ahí donde el artista esta adelante, en que hay un saber hacer con el malestar, con el vacío.

LB: Puede ser.

Público: Entonces ¿Lacan teorizaba a Marguerite Duras?

LB: Marguerite Duras me encanta, me parece maravillosa, pero es fácil, dice exactamente lo que quiere decir, lo digo con todo respeto. Está demasiado en la sintonía de lo que se quiere decir. Es como ir a buscar lo que ya se sabe que se va a encontrar. Es el gran problema de la academia o de las ciencias sociales. Todos lo hacemos, pero ojo con no abrir el riesgo de que te digan una cosa distinta.

Público: Hablando de esto, de no saber qué vas a encontrar, a mí me sucedió con tu novela *Una misma noche*. Creo que me transmitiste algo escalofriante. Creo que lograste transmitir, por lo menos a mí, una experiencia de esa época, de la dictadura, que cuando se testimonia sobre eso no está, al punto de ser insoportable.

LB: Agradezco, lo que te puedo decir es que si a vos te sorprende es porque a mí me sorprendió antes. Con esa novela, por ejemplo, nunca supe lo que iba a pasar en la mitad del libro, que no lo voy a decir, pero sí digo que no hay ninguna escena violenta, es decir, no hay asesinatos, no hay derramamiento de sangre y sin embargo se transmitió eso. Yo no lo vi, lo que hice, como ejercicio cuando supe que iba a escribir eso, lo que dije fue, después de treinta y pico de años de escuchar discursos, ver películas, escuchar testimonios, además yo estoy muy cerca de víctimas de la dictadura. Haber. ¿que me acuerdo yo? Entonces hice la novela con lo que estrictamente me acordaba, que eran impresiones físicas, imágenes, yo tenía 12 años, y cosas que me habían contado en esa época, por supuesto, después inventé personajes imaginarios,

pero en un nivel en que todo es real porque todo pasó. Pero a lo mejor, como hacen todos los novelistas, mezclé dos o tres cosas en un mismo personaje. Y me fascinaba eso, ¿qué percibía un pibe de 12 años cuando no existía la palabra desaparecidos? Yo la escuché por primera vez en enero del 80.

Público: Me quedé pensando en el término intimidad que los dos nombraron, como si la Literatura pudiera ser algo así como la reserva humana de la intimidad.

LB: Tal cual.

CC: Yo pensaba si la Literatura no viene un poco a cuento de lo que vos decías hoy, en relación a este corte que hace la Literatura y que hace el Psicoanálisis, con relación a la intimidad y la subjetividad. Me parece que es un aporte en esto de la economía del mercado, del consumismo, del objeto *a* en el cenit ¿no?, que la Literatura viene a aportar algo de encontrar al sujeto y de vérselas con él. Que no lo hacen todas las disciplinas. En el Psicoanálisis también, estamos todo el tiempo subvirtiendo el orden para encontrar al sujeto, no a los objetos. Y tiene que ver con la intimidad, es una manera de encontrarse con lo íntimo, en ese lugar.

LB: Sí, me encantó la palabra reserva, para mí es eso. Y está esta idea de un diálogo del yo con el yo. Es estrictamente eso.

Público: Y con este término de reserva, uno se hace la idea de que se salva al sujeto.

LB: Ojalá que se pueda, mucha gente no lo piensa así. Por ahí estoy diciendo pavadas o es un discurso antiguo, pero siento que

la intimidad está cada vez más amenazada. Y esa posibilidad de dialogar con el propio yo está todo el tiempo intervenida por cosas, por cosas muy sencillas, y por demandas, no solo artísticas, también suena el teléfono.

Público: Decías que escribías y leías para entender, pero escribís y lees mayormente ficción, a mí se me vuelve un poco antitético ¿Vos pensás que el lenguaje puede tener otra función además de lo ficcional?, o ¿comprender siempre tiene que estar atravesado de lo ficcional?

LB: Para mí sí.

Público: En una de las entrevistas con Christian, mencionaste que en la escritura hay algo que no cambia, que tiene que ver con la voz y el tono. Yo te quería preguntar cómo viviste esa experiencia ¿es algo que se construye, que se descubre, que se coloca, que pasa al texto?

LB: Lo que pasa es que no sé si estoy tan de acuerdo con lo que dije, debe haber sido la primera entrevista. La gente se preocupa por encontrar la propia voz y es un poco desesperanzador. Yo no sé si se busca o se encuentra. Creo que la voz está ahí. A mí me encanta hablar sobre el canto, el aprendizaje del canto, y es una eterna discusión también. El otro día con estudiantes de canto hablábamos por Facebook sobre esto, sobre cuál es la técnica que te sirve ¿para qué? Bueno es todo tan relativo. Viste que en los coros te dan el La para que canten todos afinados, bueno también está bueno ir viendo que escritores u obras te dan el La para que vos cantes. Porque siempre vas a cantar o como tenor o como soprano.

CR: Bien. Si no hay más preguntas, y viendo que nos encontramos sobre el horario de cierre de la Facultad, daríamos por finalizado el presente encuentro. Agradecemos a Cecilia Collazo, a Leopoldo Brizuela y a todos ustedes. Hemos tenido un diálogo muy interesante, seguramente queden cuestiones por trabajar, así que dejamos planteada la invitación para nuestra próxima reunión. Muchas gracias.

Texto establecido por: Sebastián Llanea.

Desgrabación: Agustín Barandiaran.

Lacan y los Escritores: hablan los analistas

SILVINA MOLINA-CARLOS ROSSI

INÉS DESUK

Inés Desuk: Buenas noches. Bienvenidos a un segundo encuentro de nuestro ciclo *Lacan y los Escritores*. Hoy les toca el turno a los psicoanalistas. Hoy hablan los analistas. Y para esto tenemos dos invitados. Por un lado, hemos convocado a Carlos Rossi, practicante del psicoanálisis en la ciudad de Buenos Aires, miembro de la EOL (Escuela de la Orientación Lacaniana) y de la AMP (Asociación Mundial de Psicoanálisis), docente del IOM2 (Instituto Oscar Masotta), quien gustosamente aceptó nuestra invitación para hablarnos de la relación de Lacan con James Joyce. Y, por otro lado, hemos invitado a Silvina Molina, practicante del psicoanálisis en la ciudad de La Plata, asociada a la EOL –Sección La Plata–, y colaboradora docente de la Cátedra Libre Jacques Lacan, quien nos hablará de Lacan con Samuel Beckett.

Voy a pasarle la palabra, en primer lugar, a Carlos Rossi.

Carlos Rossi: Bueno, en primer lugar, quiero agradecerles la invitación. Es un gusto para mí compartir la mesa tanto con Inés, con Silvina como con ustedes.

Elegí, para hoy, el tema “Desabonado del inconsciente”. Mi idea es hacer una presentación en torno a la relación de Lacan con Joyce, de acuerdo a una serie de puntos que me gustaría que luego pudiésemos conversar. Primero que nada les cuento que me interesó este tema ya que lo elegí como el punto central de mi tesis de Maestría en la UNSAM. Es una de las vías por la cuales se puede llegar desde Lacan a Joyce. Les cuento que dediqué prácticamente los últimos diez años a recopilar libros y referencias a la obra de Joyce.

Quiero partir de un primer punto que me parece esencial y es que hay una infinidad de títulos que trabajan lo que se llama psicoanálisis aplicado a la literatura, orientados un poco en la lectura que Freud hiciera de ciertos escritores. Esto mismo se debe a que Freud leyó a Schreber como un texto. Pero la literatura es sumamente crítica en este punto, tuvo una especie de matrimonio con el psicoanálisis, hasta los años ochenta, momento en el que entiendo se divorció del psicoanálisis de manera contradictoria.

Recuerdo un texto que hablaba sobre “La intrusa”, de Borges. La lectura era edípica, y resultando, como es obvio, que fuera la madre de Borges quien le dictara el final. Parece que la madre no soportaba sus cuentos de orilleros, y esperaba que volviera a sus cuentos más puristas, más filosóficos. Entonces, supuestamente, le dicta esa supuesta resolución edípica. Esto mismo ocurre en muchísimos libros de psicoanálisis aplicado a la literatura. Por ejemplo, el libro titulado *Psicoanálisis del conde de Lautremont* de Pichón Riviere, donde se lee en clave edípica “Los cantos de Maldoror”.

Exactamente esa es la crítica que se hace en *El Antiedipo* al psicoanálisis, y es ese el punto que hace que Lacan se interese por la obra de Joyce, justamente buscando una lectura que vaya más allá del reduccionismo edípico.

Quiero entonces plantear que, en el caso de Lacan con Joyce, no se trata de psicoanálisis aplicado a la literatura sino de su reverso, se trata de la aplicación de la literatura al psicoanálisis. Que la literatura oriente al Psicoanálisis.

Habría que pensar el por qué de esa desorientación y contextualizarla un poco. Pensemos en los años 70, en Francia, son los años post-estructuralistas. Lacan está pensando que no conviene plantear el Edipo para todos sino buscar el rasgo singular, y para ello se apoya en textos como, por ejemplo, “El Mallarmé” de J.P. Richard de Michel Foucault. Es un texto central para entender este tipo de lectura. Allí Foucault nos da a entender, a contrapelo del sentido común que piensa que el autor hace la obra, (lo que conduce a buscar detalles de la vida del autor) que en realidad es la obra la que hace al autor. Tomando a Roland Barthes, el deseo de escribir una novela es la novela, antes no es nada. Desde esta perspectiva es interesante ver qué hace Lacan con Joyce. Lacan lee, en la obra de Joyce, al autor en el sentido foucaultiano. Mi lectura es, entonces, que poco importan los accidentes de la vida de Joyce, poco importa la pregunta sobre si Joyce estaba loco o no, lo que importa, en todo caso, es si estaba loco ese autor que la obra produjo.

Ahora bien, la obra de Joyce es bastante amplia. Por ejemplo se puede comenzar desde el *Retrato del artista*, un primer borrador que hace Joyce en la escuela, a los 18 años, en el que ya se nombra a sí mismo como el artista del siglo. El nombre del artista está ya a los 18 años, y allí Joyce está luchando contra los jesuitas, preguntándose qué va a ser él en el futuro y demás. El *Retrato del artista* tiene varias reescrituras. Digamos que Joyce es un re-escritor. La primera es *Stephen el héroe*, que es un texto muy entendible, en el que ya aparece ese Stephen Dedalus, personaje que se repetirá en toda su obra.

Una nueva reescritura es *El retrato de un artista adolescente*, que conocemos todos, en el cual Lacan encuentra la clave de lectura más interesante. Pero después viene una etapa distinta en la escritura de Joyce y se corresponde con los treinta y siete años continuados de escritura que abarcaron el período en el que escribió *Ulises*, el *Finnegans Wake*, y los primeros albores de una tercer obra, que él imaginaba en relación a estas dos, que se llamaba *Paraíso*. Todo esto lo pueden leer en un texto maravilloso escrito por un platense, *El Finnegans Wake por dentro* de Mario Teruggi, muy recomendable para entender la lógica del *Finnegans Wake*.

Hay una diferencia esencial entre el *Finnegans Wake* y *Ulises*, y es que *Ulises* es la quintaesencia de la literatura. Joyce se sentó a escribir la biblia de la literatura. ¿Por qué digo esto? Lo digo porque está dividido en capítulos, cada uno de los cuales tiene un estilo literario distinto. O sea que es una ironía joyceana mostrarle al mundo que él puede escribir un capítulo romántico, un capítulo policial, un capítulo con monólogo interior, otro capítulo como si fuera un folletín o el diario de la época. Abarcó todos los estilos literarios en ese libro. Todos los 16 de junio es el día del *Ulises*. *Ulises* es lo que pasó el 16 de junio de 1904. Es un día, o sea que escribe en 500 páginas lo que pasó en un día. Pero Joyce da un paso más, se pone a escribir *Finnegans Wake*, trabajo que le lleva catorce años continuados. Hago hincapié en mostrar que son diecisiete años más catorce, ya que si planteamos que desde *El retrato* hasta *Finnegans Wake*, que tiene como rasgo esencial ser intraducible, del principio al fin se puede decir que hay un proceso de purificación de la lengua por evacuación del sentido. Eso que Lacan plantea que tiene que ser el objetivo de la interpretación, en tanto esta tiene que ir del sentido al fuera de sentido. Esto mismo se da paulatinamente en toda la obra de Joyce, y es lo que lee Lacan.

Lacan lee que en *El retrato* hay personajes con los que nos podemos identificar, pero a medida que avanza la escritura joyceana se nos hace cada vez más refractaria a la identificación, al punto tal que Derrida dirá que *Finnegans Wake* es un mar enardecido que empuja fuera a quien quiera ingresar. No puede explicarse el argumento, no se puede decir de qué trata. Hay una gallina que picotea en el gallinero entre el estiércol y rescata un mensaje, eso es todo lo que podría decirles. Luego, los intentos de traducción *Finnegans Wake* que, entre paréntesis, era uno de los textos de cacería de John Lennon, se encuentran con un problema en tanto está escrito y construido en el ensamblado de más de sesenta lenguas distintas, además de distintos dialectos. Dando un ejemplo, podemos pensar que es como si un cordobés, con su tonada cordobesa, hablara alemán al revés, al “vesre”. Entonces, el traductor, frente a eso, no entiende qué está queriendo decir. ¿Se trata de falta de humildad por parte de Joyce? No, es una intencionalidad de Joyce, una intencionalidad de tratarse con las lenguas porque su misión es poner a dormir la lengua inglesa. Destruir la lengua inglesa. Es interesante recordar que los ingleses son los amos, que sometieron a los irlandeses, y que Joyce va a luchar contra el amo inglés. Y su lucha consiste en vaciar la lengua inglesa hasta que quede reducida a nada. Eso es pulverizar la lengua del amo. Al respecto vamos a ver que hay un paralelismo con Lacan, entre la segunda enseñanza y lo que hizo Joyce con la lengua.

¿A qué llamamos desabonado del inconsciente? Se llama desabonado del inconsciente a un texto que no llama a la identificación. Cuando un texto está escrito en claves inconscientes permite la identificación pero, fuera del inconsciente, no hay identificación posible, o sea, ya no tiene ningún sentido.

Entonces, si tomamos el seminario 23 vemos que dice que el síntoma, –y aquí seguimos a Miller, en tanto si hablamos de sín-

toma estamos hablando de *sinthome*— anula al símbolo. Es una frase enigmática y confusa, que cuesta entender, y que hay que leer en clave joyceana. La construcción entera de la obra de Joyce anula toda posibilidad de simbología. Por eso, para la psiquiatría clásica, Joyce es un esquizofrénico. Joyce tuvo dos entrevistas con Jung. Y hay un escrito de Jung sobre *Ulises* en el que sugiere que se trata del texto de un esquizofrénico.

Otro punto a tener en cuenta es que, de la lectura lacaniana de Joyce, se desprende un intento de lo que Lacan llama la construcción del nombre propio, o sea que si ya no estamos en aquel para-todos del Edipo, lo que tenemos que apuntar es a un rasgo de singularidad. Cómo cada uno se las arregla con el problema. En el seminario de Jacques Alain Miller, llamado “Piezas Sueltas” (2013), hay una frase, que para mí es muy importante, y que dice “[...] solo los brutos piensan neurosis a la derecha, psicosis a la izquierda, quiero ver una sola cabeza” (2013: 132). Estamos muy acostumbrados a pensar en términos de neurosis, psicosis, perversión, desencadenamiento, todos conceptos de la primera enseñanza. Con el cuidado de no descartar esto, debemos preguntarnos por qué Miller piensa que somos unos brutos. Mi respuesta es que está leyendo al pie de la letra el seminario 23, tratando de ver cómo uno, que no contó con el Nombre del Padre, supo arreglárselas. Lacan dice que Joyce que tenía un padre carente, que no le enseñó lo que le tendría que haber enseñado, pero ¡atención! pensemos que es como el padre de cualquiera de nosotros, no es el padre de Schreber. Entonces, lo que a Lacan le interesa es leer cómo hizo Joyce para arreglárselas y dar con la construcción del nombre propio. Eso es una indicación clínica del seminario 23, indicación clínica que apunta a ver cómo se las arregló cada sujeto, a qué solución singular recurrió para llegar hasta acá, y cómo hacemos para ayudarlo a encontrar su propia solución. O sea, es

de brutos hacer esa división neurosis-psicosis porque partiendo del seminario 23, el modelo ya no es la neurosis, sino la psicosis. Por eso la pregunta lacaniana no es si Joyce es un psicótico, sino si Joyce estaba loco. Y lo plantea así porque está pensando en términos de debilidad mental y locura y no en neurosis, psicosis y perversión, en tanto esta tripartición implica una lectura edípica.

Entonces, resulta muy importante saber cómo Joyce construyó su nombre propio, porque ese fue el modo en que se anudó. Decíamos al comienzo que podemos rescatar del primer texto de Joyce, a sus dieciocho años, el hecho de que es “el artista del siglo” y esto nos permite pensar en que la construcción del nombre propio estaba de entrada. Y así encontramos la respuesta a la pregunta de si al *sinthome* se arriba o está de arranque.

Podemos decir que está desde un comienzo en algún tipo de anudamiento, pero que, por algún motivo, él necesitó trabajar, y tejer con letras, treinta y cuatro años. Necesitó construir algo que Lacan va a llamar Ego. Reparar algo de la falla de su nudo en lo que él llamó un *Work in Progress*. *Finnegans Wake* fue conocido como *Work in Progress* porque fue entregado por fascículos, mostrando que fue un *Work*, un trabajo permanente sobre el lenguaje. Pero, ¿qué le dice Jung cuando lo recibe? Recordemos que Joyce lo va a ver a Jung porque tiene una hija esquizofrénica, Lucía, con la que no sabe qué hacer. La única idea que se le ocurre a Joyce es regalarle lapiceras especiales para que Lucía genere caligrafías nuevas, y Lucía, desde que se desencadenó hasta que se murió, estuvo internada en clínicas psiquiátricas y nunca se estabilizó. Se supone que hay un diálogo, que Ricardo Piglia cita en *Los sujetos Trágicos* (2003), entre Joyce y Jung, se los leo:

“¿Nota Dr. Jung cómo mi hija parece estar sumergida en las mismas aguas turbulentas que yo?”

-Sí, le contestó Jung, pero donde usted nada ella se ahoga”.

Jung sabía de psicosis, y por eso detectó que Joyce era capaz de flotar sobre el mar del lenguaje pero que su hija no. Ese flotar es el trabajo que Joyce hace sobre la escritura.

Pensemos que en *Finnegans Wake* hay personajes que aparecen y desaparecen, personajes que cambian de sexo, con voz masculina y femenina alternada. Y así como Lacan vuelve a la ortografía antigua para escribir *sinthome*, Joyce escribe para que sea leído en voz alta. Escribe como se escribía hace cuatrocientos años cuando leían solo los eruditos. Si escribe para que se lea en voz alta es para que resuene el lenguaje. La construcción entera del texto tiene que ver con eso, con un lenguaje que le resuene a todo el mundo. Y que resuene en distintas lenguas.

¿Qué propone Lacan? Lacan propone tres conceptos de la lectura de la obra de Joyce. El primero es el *sinthome*, el segundo es el concepto de *escabel*, que rescató Jaques Alain Miller en su conferencia de presentación al próximo congreso de la AMP en Brasil, y el tercero es el concepto de Ego. Sobre el concepto de *sinthome*, más o menos todos tenemos una idea, reúne algunas de las conceptualizaciones que conocemos sobre el síntoma, sobre el fantasma y sobre la pulsión. Sobre el *escabel*, que Lacan trabaja en la conferencia “Joyce el síntoma” –en la versión 2– (2012: 591), podemos decir que es un banquito pequeño que se utiliza para alcanzar las alacenas, aunque nosotros no usamos esa palabra. Es un suplemento. La clave de Lacan, en relación al *escabel*, es leer qué hizo, qué construyó cada sujeto, para presentarse ante el otro. Miller plantea, en esta conferencia que les recordé, que el *sinthome* refiere a lo más opaco del goce del síntoma, a lo que uno obtiene de un análisis pero como opaco, que no le puede contar a nadie, mientras que el *escabel* refiere a cómo uno se pone guapo, lindo, ante los demás.

Joyce tuvo, en su vida, períodos en los cuales su alcoholismo lo destruyó y algunos períodos de dandismo, con su galera, su bigote finito tal como se lo ve retratado en decenas de fotos. Es interesante ese contrapunto entre *sinthome* y *escabel* porque, como dice Miller, respecto a los testimonios de pase, allí se ve la forma de hacer un *escabel* con lo opaco del *sinthome*. Al final del análisis lo que uno obtiene es un enjambre de S1 sueltos. Si le solicitamos a quienes finalizaron su análisis, que cuenten a la comunidad cómo fue ese trayecto, van a tener que hacer un esfuerzo para restituirle sentido a ese recorrido. Nadie viene a contar S1 sueltos. El pase, entonces, refiere al *escabel* con el que uno se presenta. El aplauso, dice Miller, cierra el testimonio del pase, significa que algo se transmitió allí, pero es imposible transmitir el *Finnegans Wake*.

Haciendo una reconstrucción diremos que hubo un momento del análisis que tuvo que ver con el sentido, todo un momento de purificación de la lengua por evacuación del sentido, apuntando siempre a lo real, al fuera de sentido, y un tercer momento, que es selectivo de cada uno, de presentarse ante el pase, y convencer al otro con la lógica, de que uno terminó el análisis. Respecto a la pregunta que Jacques Aubert le hace a Lacan, sobre si Joyce estaba loco, se basa en un trípode. Primero las epifanías, las pueden leer en un texto que se llama *Escritos Breves* (2012). Ahí se reúnen epifanías que estaban dispersas en la obra de Joyce. Joyce gustaba de estar en distintas ciudades y en las diferentes estaciones de trenes se sentaba a escuchar frases en distintas lenguas, y si bien manejaba algunas lenguas, lo que anotaba era lo que le resonaba de esas frases en distintos idiomas. Eso lo volcaba a un cuaderno y lo consideraba una epifanía en tanto se le imponía la frase. Entonces, el primer contrapunto que hace Lacan es entre esas epifanías y la idea de palabra impuesta de la psicosis. Y se pregunta hasta dónde no ha sido el modo que tuvo de arreglárselas con un

fenómeno primario como es el que se le imponga la lengua. Pero si la clínica está pensada desde la psicosis, y no desde la neurosis, Lacan lo que dice es que la interpretación debe tener algo de ese efecto de epifanía que irrumpe, y resuena, en el cuerpo. Los otros dos puntos, sobre los que Lacan se pregunta, están en una frase que encuentran en el retrato de un artista adolescente: “Salgo a buscar por millonésima vez la realidad de la experiencia y a forjar en la fragua de mi espíritu la conciencia increada de mi raza” (Joyce, 1973: 263). Allí Lacan cuestiona si, en momento, no sería un momento de redención, cercano a la posición de Schreber, o un momento que daría cuenta de un fenómeno elemental en el cual el sujeto debe recrear todo el mundo. Y, por último, la famosa cuestión del cuerpo en la escena de la paliza, que es un dato biográfico, que también se encuentra en *El retrato del artista adolescente* (1973: 83-85), y es el efecto que produjo la paliza en el texto. La paliza no produce en el personaje ninguna bronca, lo que le produce es la sensación de asco y la sensación de que su cuerpo se deshizo como una cáscara. Esto le hace pensar a Lacan en el cuerpo de Joyce, en qué tipo de cuerpo construyó. Hay que pensar que, por ejemplo, *Ulises* está enteramente armado como un cuerpo, cada capítulo está armado como un cuerpo, de manera tal que la lectura en voz alta del capítulo X, permite escuchar el latido, la lectura late. La escritura sobre el capítulo de la respiración inhala. Consiguió enhebrar las palabras para que resuenen respirando, construyó diecisiete años cada capítulo, cada órgano.

Ahora bien, si necesitó construir cada capítulo para que respaldara la construcción del cuerpo es porque el cuerpo no es como pensábamos, la imagen del estadio del espejo o el cuerpo escudo de armas simbólico de “Función y campo...”, sino que es un cuerpo que no se es, más bien, se tiene. Que para cada uno de nosotros cabe la epopeya de construir el cuerpo que se tiene.

Joyce necesitó hacerlo resonar para sostenerlo. Vemos que suena como el cuerpo de un psicótico y hay que tener en cuenta que la indicación clínica del seminario 23 es verificar cómo cada uno pudo construir eso. Por eso la histérica va a dar cuenta del cuerpo cuando le duela algo y el obsesivo cuando Dios quiera. No soporta que el cuerpo no se controle con la mente.

Entonces ahí tenemos otro punto de la lectura que hace Lacan sobre Joyce y es la construcción del cuerpo. Hay un artículo de José Ioskyn, “Las Memorias de un neurópata: Tratado sobre el cuerpo” que pueden leer en la *Revista Consecuencias* 2 (2008), muy interesante, sobre el proceso de Schreber, sobre dibujarse un cuerpo. Es interesante esa relación entre dibujo y escritura, en tanto la escritura es un dibujo. Dibujar el cuerpo es una forma de escribirlo, como tatuarse. La relación que hay que pensar es entre escritura, dibujo, y *ego*, ver cómo ha ido Joyce dibujando su *ego*. Veamos que los personajes en *Ulises*, y en *Finnegans Wake*, tienen un dibujo cada uno al costado de la página.

Miller escribe una ecuación que es la de Joyce sobre Freud, y nos dice que Lacan, en los años 70, suelta la mano de Freud y toma la de Joyce. Entiendo que lo que quiere decir Miller, es que hay que soltar la mano del padre, soltar la mano de la idea de que el padre va a venir a salvarnos. O sea que Lacan, en su segunda enseñanza, lo que busca hacer con Freud es lo mismo que hizo Joyce con la literatura. Desconstruir los amores de Freud con el padre. Un empuje a ir más allá del Edipo, más allá del sentido.

Al respecto se dice que *Finnegans Wake* es la pieza suelta de la literatura en tanto es un inclasificable. El seminario 23 es el *Finnegans Wake* del psicoanálisis, y si pretendemos leerlo hay que seguir ciertas claves. Por ejemplo, pensemos el concepto de *parlêtre* que, según repetimos, viene a reemplazar al de inconsciente. En “Joyce el Síntoma” (2012: 592), Lacan dice que *parlêtre* viene,

en realidad, a reemplazar al inconsciente y no al sujeto. Dice dos cosas distintas y construye un neologismo que es L.O.M, que es la forma joyceana de llamar al sujeto en el Seminario 23.

Es la respuesta lacaniana al anti-Edipo.

Muchas gracias.

Inés Desuk: Ahora le pasamos la palabra a Silvina Molina:

Silvina Molina: Buenas noches. Podría titular mi trabajo, *Lacan y Beckett: Los últimos vanguardistas*. Quisiera leer, a título de epílogo el siguiente texto:

Pero nunca más circularan sin pausa aquellos que se paran de cuando en cuando sin dejar por eso de buscar con los ojos. A la hora pues del comienzo impensable con el fin todos erraban sin reposo ni tregua incluidos los niños de pecho... (Samuel Beckett, "El despoblador")

Una contra-literatura

En esta oportunidad quisiera escribir alrededor de una ocurrencia que tuve. La idea fue la siguiente: Lacan y Beckett dándose la mano, como en un relato dantesco, para recorrer un camino.

Me gustaría que se imaginen a Lacan leyendo algún libro de Beckett, a Lacan escribiendo entre líneas su nombre a lo largo de su enseñanza, y viceversa ¿por qué no?

La pregunta que surge es: ¿por qué tomar a este escritor si Lacan no lo nombra en toda su enseñanza? ¿O sí?

Así comenzó mi búsqueda –por la obra de Lacan– hasta que encontré un lugar en donde, no solamente lo nombra sino que

le agradece por haber “salvado el honor de la literatura”, esto lo pueden encontrar en la página 20 de “Lituratierra”, texto publicado en los *Otros Escritos* (2012).

Voy a comenzar con una pequeña reseña biográfica del mismo para aquellos que –tal vez– no conozcan a este escritor.

Samuel Barclay Beckett nació el 13 de abril de 1906, en Foxrock, al sur de Dublín, un viernes santo en el seno de una familia protestante. Samuel se convertirá en un destacado dramaturgo, novelista, crítico y poeta representante del experimentalismo literario del siglo XX. Pasando a ser una de las figuras claves en lo que se dio en llamar el teatro del absurdo.

Sintetizando, su obra está compuesta por nueve novelas, treinta y dos obras de teatro, numerosos poemas, prosas breves, y varios ensayos. Le otorgaron el Premio Nobel de Literatura en el año 1969.

Podría decir que en sus producciones se puede apreciar un lenguaje simple, rítmico, realista, y predominantemente visual. Plagado de ironías. Con personajes esquemáticos y aislados. Cabe aclarar que esto se presenta con diferentes matices a lo largo de su obra.

En los textos de Samuel no hay referencias ni al tiempo ni al espacio –tal como solemos comprenderlos–, y si los hay se reducen a lo mínimo. Esto lo podemos apreciar en el epígrafe escogido, que corresponde a un relato que transcurre en el interior de un cilindro, del cual no sabemos si está en París, en Dublín, o en un basurero, así como tampoco podemos precisar con exactitud el tiempo. Vuelvo a citar: “A la hora pues del comienzo impensable con el fin todos erraban sin reposo ni tregua incluidos los niños de pecho” (2010: 203).

En principio, quisiera acentuar ese “todos erraban”, porque como sabemos ese término errar va muy bien con el psicoanálisis.

Como dice J.-A. Miller en su Seminario *Piezas Sueltas*: “El yerro es la gloria de la última enseñanza de Lacan” (Miller, 2013: 55).

Ese “todos erraban sin reposo ni tregua”, me parece que deja traslucir de un modo claro la falta de esperanza por parte de Beckett acerca de la existencia de alguna salida posible del yerro, en este relato se trata de la existencia de una posible salida del cilindro, que siguiendo la propuesta de Leonardo Gorostiza, podríamos pensarlo como la “cárcel del lenguaje”. Esto lo pueden encontrar en un breve escrito titulado “A cada uno su despoblador” (2009).

Debo confesar que Beckett me intimida. Leí en algún lugar que algo similar les sucede a los traductores. Me parece que sus textos, al igual que el último libro de Joyce, tienen esa propiedad de ser intraducibles. Debido a que se trata de escritos que tienen en cuenta el relieve sonoro de la palabra y no tanto su significado. Con lo cual, a la hora de traducirlos habrá una parte que será permeable a la traducción y otra que no podrá ser traducida nunca.

Beckett escribió algunos textos en inglés pero prefirió la lengua francesa, argumentando que esta le permitía despojarse de ciertos vicios estilísticos. Era traductor de otros escritores y de sus propios escritos. Y sin embargo, desde el comienzo, hubo textos que se negó a traducir, no estaba dispuesto a perder lo más importante —decía—.

Teniendo en cuenta esta propiedad de su escritura, intentaré transmitir, lo que es para mí, algo que podría llamar “una experiencia beckettiana”. Se trata de una experiencia de traducción y de su fracaso. Con esto quiero decir que no voy a realizar ni un análisis de su obra, ni mucho menos de su vida.

Propongo, entonces, que nos sumerjamos en su mundo verbal sin esperar que este artista nos dé alguna clave para el progreso de nuestra práctica.

A este fin tomaré uno de sus últimos escritos –*Worstward Ho*–, considerándolo como si fuera una caja de resonancia, que nos permita amplificar o modular algún sonido de lo dicho por Lacan –especialmente– en su Seminario XXIV.

Así como solemos decir que a la enseñanza de Lacan se la podría dividir en tres momentos, podríamos ordenar del mismo modo la obra de Beckett. E incluso, como lo habrán notado, por lo que dije anteriormente, podríamos hacer coincidir el último Beckett con el ultimísimo Lacan.

Resalto algunos detalles, ambos hacia el final de sus obras se volvieron más crípticos y más breves. Ambos comenzaron a adoptar estrategias más palpables, para tornar visibles las opacidades, y nos introdujeron en un vaivén de afirmaciones y de negaciones que no se resuelven, que no se superan, y de las cuales no hay salida.

Veamos lo que dice Lacan en la clase 2 de su Seminario XXIV, respecto del futuro de la ciencia, del psicoanálisis, de la filosofía y de la religión. Lo cito, “No hay progreso. El hombre gira en redondo” (Inédito).

Podemos leer en este Seminario a un Lacan exhausto y falto de esperanza.

Tanto Beckett como Lacan se encontraron con un imposible de decir, de leer, de escribir, de traducir, de soportar, pero tenemos que resaltar que fue lo que hicieron hasta el final de sus días. Hay una frase de Beckett, que se hizo bastante famosa, que refleja este punto.

En *Worstward Ho* Beckett escribe: “Intenta. Fracasa. No importa. Intenta de nuevo. Fracasa. Fracasa mejor” (2012: 65).

Entonces, tenemos por un lado a un Lacan negando la posibilidad del progreso y por el otro a un Beckett que afirma: hay fracaso y distintos modos de fracasar. Incluso llega a decir que para

él, “ser artista es fracasar como nadie más se atreve a fracasar...” (Ellmann, 2010: 162).

Me gustó esta frase para articularla con aquello que nos insinúa Lacan cuando focaliza en el saber hacer del artista. ¿Podríamos considerar la obra de Samuel Beckett como un apólogo que nos introduce en esta idea de Lacan acerca de lo que sabe hacer un artista?

Cada vez que leí acerca del asunto del artista en Lacan me pregunté: ¿A qué artista estará haciendo referencia? ¿Qué es para Lacan un artista? En esta oportunidad me gustaría que se imaginen que Lacan y Beckett comparten la idea de que un artista es aquel que nos enseña una buena manera de fracasar, un fracaso mejor.

Ahora bien, ¿qué nos sugiere ese fracaso mejor? ¿Cuáles serían sus medios? Mi hipótesis es que ambos podrían estar de acuerdo en pensar a la poesía como el camino, el medio y el fin.

La escritura poética ¿Un buen uso de la estafa?

Mi encuentro con Beckett sucedió por la vía de su escritura. Descubrí su literatura de la despalabra hace aproximadamente 8 años, al asistir a una charla sobre su poética. Fue de la mano de Laura Cerrato¹ como ingresé a su literatura escavatoria, literatura que da la impresión de ser una batalla contra el lenguaje y de una búsqueda incansable del fin de la historia.

Cerrato, en aquella oportunidad, habló de los experimentos que hacía Beckett con el lenguaje mostrando como este escribía y tachaba hasta dejar, de lo escrito, solo su esqueleto. Por este motivo produjo una prosa austera pero muy disciplinada, que sazonó con su humor corrosivo.

¹ Ensayista, investigadora y autora de *Génesis de la poética de Samuel Beckett* (FCE, 1999) y *Samuel Beckett, el primer siglo* (Colihue, 2007).

En este punto me pregunto: ¿acaso no es esto lo que se espera de un análisis llevado hasta su fin? ¿Acaso los testimonios de pase no nos enseñan cómo cada AE llegó a su esqueleto, cómo cada uno escribió un poema austero? Tal vez, algunos sí.

Worstward Ho podría incluirse dentro de los llamados textos inclasificables, que lo podemos encontrar traducido al español bajo el título “Rumbo a lo peor” (2001).

En este podemos apreciar el avance dificultoso de la creación poética en la que falla el verso, y en el que hay reiterados intentos de hacerlo fallar mejor. El lenguaje prosigue dubitativo bajo el lema anagramático y paradójal del “ningún modo adelante” (2012: 65).

Lacan, en su clase “La estafa psicoanalítica” (Inédito), nos dice que “[...] lo propio de la poesía cuando ella falla, es no tener más que una significación, ser puro nudo de una palabra con otra [...]”, y se pregunta: ¿cómo el poeta puede realizar esta hazaña, de hacer que un sentido esté ausente? (Inédito).

Con lo cual, podemos atisbar que lo que le interesa a Lacan es la ausencia de sentido en las palabras.

Transcribo otro fragmento de *Worstward Ho*, para poder ilustrar un modo de llevar a cabo esta hazaña. Cito a Beckett:

Decir un cuerpo. Donde ninguno. Ninguna mente. Donde ninguna. Eso por lo menos. Un lugar. Donde ninguno. Para el cuerpo. Estar en él. Moverse en él. Fuera de él. De vuelta en él. No. Fuera no. No de vuelta. Solamente en él. Quedarse en él. Delante de él. Parado. Primero el cuerpo. No. Primero el lugar. No. Primero los dos (Beckett, 2012: 65)

Enrique Vila-Matas, destacado escritor catalán, en el marco de un reportaje, acerca de este texto dice:

Estamos en pleno centro de uno de los motivos recurrentes de toda la obra: el fracaso que trae consigo el lenguaje mismo y la necesidad, sin embargo, de seguir diciendo, de decir, pese a todo [...] no se puede evitar reírse con las palabras cuando éstas chocan entre sí, se demuelen, se anulan y pugnan en vano por menoscabar su música fabulosa (2009b)

Si bien Lacan dice que la literatura brinda algo al psicoanálisis, debemos estar advertidos de que no se trata de cualquier literatura, así como tampoco se trata de cualquier poesía en la que se inspira para pensar a “la interpretación” en su última enseñanza. Podemos leer en la clase “Un significante nuevo”: “No hay más que la poesía que permita la interpretación” (Inédito).

Considero que se trata de un Lacan, sin esperanzas, que busca algunas lucecitas para el psicoanálisis. Mejor dicho, continúa buscando un modo de “salvar el honor del psicoanálisis”, no le gustaba la idea de que este sea un delirio más entre otros. Él pretendía reinventarlo cada vez, en cada vuelta que daba alrededor del descubrimiento freudiano.

Miller, en su curso de la Orientación Lacaniana del 2007, nos cuenta que, “Lacan buscaba un modo nuevo del significante, un nuevo modo de existencia del significante, o por lo menos un nuevo uso del significante que, como lo real, no tenga ningún tipo de sentido.” (Miller, 2013b: 162)

Lacan esperaba este significante nuevo de la mano de la poesía, pero “a condición –lo aclaró– de que esta esté doblemente articulada, es decir, que por un lado produzca un efecto de sentido y que por otro produzca un efecto de agujero, de vaciamiento” (Lacan, Inédito).

Por lo tanto, podríamos deducir que para Lacan, la hazaña del poeta, no es la de producir nuevos sentidos, nuevas resonancias se-

mánticas, sino la de hacer sonar otra cosa que el sentido al vaciarlo. La resonancia queda así redefinida y por ende la interpretación, de la que esperará que no se trate solamente de un equívoco de un sentido a otro, sino más bien de aportar, agregar, “[...] una significación. Una significación que solo es vacío”² (Miller, 2013b: 178).

Habría que pensar de qué modo podríamos llamar a esta intervención que agujerea. Me parece que continuar llamándola interpretación puede confundir un poco las cosas, porque nos encontramos en el límite de lo interpretable, que nos evoca lo intraducible como tal.

Me parece que así como Lacan tomó la escritura poética china para ejemplificar esta cuestión, nosotros podríamos, en esta oportunidad, tomar la escritura de Beckett. Si consideramos a este autor como aquel que no retrocede ante el vacío, sino como aquel que lo hace aparecer, como en un acto de magia.

Considero que a lo largo de su *Work in Progress* Beckett irá realizando una operación de reducción, conduciendo así –al igual que Joyce– a la literatura hasta su límite. Una literatura a la que hará pendular entre el ruido y el silencio, entre el sentido y el sin sentido, entre la palabra y su balbuceo. ¿No les parece este un lindo modelo para la práctica analítica?

Richard Ellmann, destacado biógrafo de los llamados por él “Cuatro Dublineses”³, considera que la reducción en la extensión de sus escritos no influyó en su ritmo musical, y que sus frases elaboradas de un modo muy preciso, no pueden más que “exorcizar el vacío” (Ellmann, 2010: 173)

Comparto otro fragmento de *Worstward Ho* para ilustrar cómo por intermedio de la palabra logra cavar un vacío en ella:

² Jacques-Alain Miller, en su curso de orientación lacaniana titulado *El ultimísimo Lacan* (2013), hace equivaler significación y agujero especificando que el agujero en juego es el agujero real de la relación sexual.

³ Se trata de Oscar Wilde, W.B. Yeats, James Joyce y Samuel Beckett.

El vacío también [...] Minimáximo en la penumbra máxima. Impeorable peor. ¿Qué palabras o para qué palabras entonces? Como ellas casi aún resuenan. Como de algún modo de algún lado de la mente ellas agujerean. Hasta la última indisminuible mínima que está indispuesta a minimizarse. Para entonces en la penumbra máxima inexprimir minimáximamente todas (Beckett, 2012: 15)

Se trata de un texto cuyo programa es el de decir el impasse, en este podemos apreciar la voz de un narrador que mal dice provisoriamente su impasse, haciendo de la falla el camino, siempre destinado a recomenzar. Según Fábio de Souza Andrade, Doctor en Teoría Literaria, “Los oxímoros y los superlativos absolutos, que encontramos en este texto, son el hilo de ese esfuerzo infinito de Beckett por crear una nueva prosa, capaz de comunicar lo incommunicable, de extraer algo de la nada” (Beckett, 2012: 17).

Beckett toma distancia de Joyce

Si bien podemos notar algunos puntos de convergencia entre Beckett y Joyce, me resulta interesante resaltar algunos puntos en los que se distancian. Si leemos a Beckett nos podemos dar cuenta, fácilmente, que adoptó el monólogo joyceano, pero —en un acróstico sobre Joyce— se declaró “desertor de su universo” (Ellamnn, 2010: 171).

Beckett admiraba por supuesto a Joyce y declaró su obra de heroica, pero sabemos por sus biógrafos que él prefería lo anti heroico.

Otro de los puntos en el que me parece que Beckett se distancia de Joyce es lo que pretendían hacer con el lenguaje. James

tenía deseos de crear una lengua sin fronteras, una especie de lengua universal. En cambio Samuel no trató de automultiplicar y expandir el lenguaje, sino lo contrario. La obra de Beckett no es una obra monumental como la de Joyce o la de Proust, este artista realizó pequeñas piezas que compuestas con el mínimo de elementos intentó forzar un máximo de expresión.

Beckett va escoger la pobreza del lenguaje, podríamos decir que elige la vía de la reducción del palabrero y que al igual que la operación analítica no agrega más sentidos, sino que los sustrae, los saca.

Entonces, retomo la invitación “Hablan los psicoanalistas”. ¿Y qué dicen los psicoanalistas cuando hablan?

Imaginemos, ahora, a los analistas en el interior de aquel cilindro de Beckett, dando vueltas en redondo, algunos aún buscando una salida, algunos ya vencidos, pero todos despobladores.

Resumiendo, Lacan y Beckett nos enseñaron como servirse de la palabra hasta alcanzar su límite, les hubiera gustado hacerla desaparecer y fracasaron. Desde mi punto de vista, ellos encontraron un fracaso más justo, una justa distancia. Algo así como la distancia precisa que necesita una cámara fotográfica para que lo fotografiado se vea nítido.

En una carta Beckett escribe lo siguiente respecto del lenguaje: “Hacerle un agujero tras otro hasta que lo que se esconde detrás, sea eso algo o nada, comience a filtrarse... No puedo imaginarme ningún objetivo más alto para el escritor de hoy⁴”.

4 Beckett, S. “Carta Alemana”. Fechada el 9 de julio de 1937, este informe crítico inusualmente explícito se encuentra, en texto mecanografiado, en la Baker Memorial Library del Dartmouth College. Axel Kaun, alguien a quien Beckett conoció en sus viajes de 1936 por Alemania, había sugerido a este que podía traducir poemas de Joachim Ringelnatz, seudónimo de Hans Bötticher (1883-1934), lírico, prosista, recitador, pintor y comediante del cabaret de posguerra. (Nota de Ruby Cohn a la traducción inglesa de Martin Esslin, publicada en *Disjecta*. Londres: Calder, 1983).

No solo supieron cómo arreglárselas con eso que molesta. Ellos, a mi entender, lograron hacerle un agujero tras otro al lenguaje hasta alcanzar una tajada de real, sea eso algo o nada.

Para mí, dos vanguardistas, uno escritor y el otro psicoanalista. Sus obras de arte fueron un “ready-made” de la palabra. La sacaron de su contexto y le inventaron un nuevo uso, una nueva función.

Tal como también nos enseñan algunos testimonios de los AE, en sus esfuerzos de poesía, cada uno y cada vez, siempre destinado a recomenzar. En fin, si todos erramos sin reposo ni tregua, el pase, que abandona la espectacularidad del atravesamiento, la idea heroica del franqueamiento ¿No está acaso inspirada en una experiencia beckettiana, en un teatro absurdo?

Me gustaría terminar con un poema escrito por Roberto Juarroz, en el que rinde un homenaje a Beckett. Lo encuentran en la *Duodécima poesía vertical* (Juarroz, 1991).

(Al morir Samuel Beckett)

Balbuceo del comienzo.

Balbuceo del final.

Desde nacer muriendo
hasta morir viviendo todavía.

Y unas pocas palabras
extraídas del páramo
como flores ajenas al lugar,
abriéndose hacia aquel origen
pero orientando su perfume
hacia aquel acabamiento.

Toda palabra es balbuceo.

Toda flor es balbuceo.

Y todo entre los paréntesis
de unas rocas partidas
y lagartos que huyen.

Nadie puede decirlo.
Nadie dijo mejor
cómo no se puede decir.

ID: Quisiera agradecer la participación de los dos invitados.
Hemos tenido la posibilidad de escuchar dos excelentes trabajos.
Muchas gracias.

Texto establecido por: Sebastián Llana.

Desgravación: Camilo Cazalla.

Bibliografía-Carlos Rossi

Ioskyn, J. (2008). “Las Memorias de un neurópata: Tratado sobre el cuerpo”. *Revista Consecuencias*, 2. En línea en:

<<http://www.revconsecuencias.com.ar/ediciones/002/template.php?file=arts/aplicaciones/ioskyn.html>>.

Joyce, J. (1973). *Retrato del Artista adolescente*. Buenos Aires: Santiago Rueda.

----- (2012). *Escritos Breves*, AAVV. España: Escalera.

Lacan, J. (2012). *Otros Escritos*. Buenos Aires: Paidós.

Miller, J.-A. *Piezas Sueltas*. Buenos Aires: Paidós.

Piglia, R. “Los sujetos trágicos”. En *Virtualia* (7). Revista digital de la Escuela de la Orientación Lacaniana. En línea en: <<http://virtualia.eol.org.ar/007/pdf/rpiglia.pdf>>.

Bibliografía-Silvina Molina

Beckett, S. (2001). *Rumbo a lo peor*. Buenos Aires. Lumen.

----- (2010). “El despoblador”. En *Relatos*. Buenos Aires: Tusquets.

----- (2012). *Companhia e outros textos*. Río de Janeiro: Globo.

Gorostiza, L. (2009). “A cada uno su despoblador”. En *La mujer de mi vida*, 55. Buenos Aires.

Juarroz, R. (1991). *Poesía Vertical*. Buenos Aires: Carlos-Lohlé.

Lacan, J. (Inédito). *Seminario 24: L'insu que sait de L'une-bévue S'aile à mourre*.

Miller, J.-A. (2013). *Piezas Sueltas*. Buenos Aires: Paidós.

----- (2013b). *El ultimísimo Lacan*. Buenos Aires: Paidós.

Vila-Matas, E. (2009). “Beckett Emocionante”. En *El País*, Babelia, 3 de enero de 2009.

Lacan y los Escritores: hablan los Escritores

SELVA ALMADA-JULIÁN LÓPEZ
BRÍGIDA GRIFFIN-SEBASTIÁN LLANEZA

Sebastián Llaneza: Buenas Noches. Damos lugar al tercer encuentro del ciclo de la Cátedra Libre Jacques Lacan, que hemos denominado Lacan y los Escritores. En esta ocasión contamos con la presencia de dos escritores argentinos, Selva Almada y Julián López, quienes no solo conversarán con ustedes y conmigo, sino también con Brígida Griffin, que es la tercera invitada en esta noche.

Muchos de ustedes ya la conocen, Brígida Griffin, es psicoanalista, analista practicante en la ciudad de La Plata, supervisora de las distintas Residencias en Psicología Clínica y además asociada a la Sección La Plata de la Escuela de la Orientación Lacaniana. La hemos invitado para que efectivamente este a cargo de la interlocución.

Ahora bien, voy a presentarles brevemente a Selva Almada y Julián López. Selva Almada es escritora, nació en la ciudad de Villa Elisa. Una ciudad de la provincia de Entre Ríos, a tan solo treinta kilómetros de la ciudad de Colón. Lo aclaro porque en La Plata, Villa Elisa nos remite a otra cosa. Estudió Letras en la

ciudad de Paraná y a los veintisiete años decidió mudarse a la Ciudad de Buenos Aires, para conocer un poco más de cerca la movida literaria de la Capital Federal. En ese contexto, además de insertarse en los talleres de Alberto Laiseca, fundó, junto a un amigo, la editorial Carne Argentina. Hay que decir que Carne Argentina también es el nombre de un ciclo literario, que se lleva adelante desde el año 2006, con la coordinación conjunta entre Selva Almada y Julián López.

Selva Almada: Nueve años.

SLL: Nueve años. Muy bien. Selva Almada es autora de varios libros. Voy a mencionar algunos. *Niños*, que hace su aparición en el año 2005, *Una chica de provincia*, que hace su aparición en el año 2007, *El viento que arrasa*, una novela que ha sido traducida al francés, *Ladrilleros*, una novela muy leída por los integrantes de la Cátedra Libre Jacques Lacan, y que fue editada el año pasado, y su último trabajo *Chicas Muertas*, que narra tres crímenes de mujeres, tres crímenes irresueltos, que sucedieron en el interior del país durante la década del ochenta.

Por otro lado, Julián López es escritor, poeta, periodista, actor. ¿Y también estudiaste cine?

Julián López: Pero en el siglo XIII.

SLL: Había encontrado ese dato en mi investigación. Bueno, continuó. Nació en Buenos Aires, como ya dije es codirector del ciclo *Carne Argentina*. Es autor de los siguientes libros: *Bienamado*, que es un libro de poesía que hace su aparición en el 2004. *Bienamado* se escribe todo junto, sin intervalo, así como Jacques Lacan escribe la lengua; después nos contarás porque lo escribís

de esa manera. Y el año pasado publicó su primera novela, *Una muchacha muy bella*, que ya fue traducida al holandés y al francés.

Ahora bien, como ustedes saben lo que nosotros queremos propiciar, con este ciclo, no es otra cosa que una conversación. Para dar inicio a la conversación, les voy a hacer una pregunta, dirigida a los dos: ¿cómo nace en cada uno de ustedes la vocación de escribir? O mejor dicho ¿si saben por qué escriben?

SA: Bueno, antes que nada muchas gracias por la invitación. Muchas gracias a Christian Ríos, y a ustedes por asistir. El otro día me hicieron un reportaje para la página de una librería y eran cinco preguntas que le hacen a todos los escritorios, siempre la misma. La primera pregunta era ¿por qué escribís? Es una pregunta bastante difícil de responder, porque en general uno espera poder responder una cosa muy interesante y muy importante. Y mi respuesta fue muy sencilla: me gusta escribir, por eso escribo. No hay una razón más secreta, más profunda que esa. Me gusta escribir, escribo. De todas maneras empecé a escribir de bastante grande. Hay escritores que ya desde niños saben que quieren ser escritores y escriben. Aunque el otro día apareció un contacto que tengo en Facebook, es hija de una maestra que tuve en cuarto grado y que ha fallecido recientemente, y me pidió permiso para publicar un poema que yo le escribí a su mamá cuando era mi maestra. Yo no lo recordaba, pero se lo regalé y lo firmé con nombre y apellido, por eso ella sabía que era yo. Pero bueno, desde muy chica siempre me gustó la lectura. Cuando no sabía leer, me leían mis padres y después cuando aprendí a leer fue como una fiesta, porque podía leer a cualquier hora y todo lo que yo quisiera, sin tener que esperar que venga alguien a leerme. Siempre leí muchísimo pero no recuerdo haber tenido hasta los veinte años

el deseo de escribir o el haberme dado cuenta de que yo también podía escribir. Así que empecé a escribir de bastante grande, yo estudiaba Periodismo, y en la carrera teníamos un taller de escritura y ahí me di cuenta, a partir de consignas de escritura que nos daban, de que me gustaba más la ficción que el Periodismo. Ahí dejé la carrera y empecé a estudiar Literatura.

JL: Yo empecé a escribir de chico y entonces supongo que escribo porque no lo puedo evitar. A mí, algo que me sigue interesando, mucho, de la escritura es la brutalidad. Como la escritura, por lo menos en mi caso, me asalta. Después es una brutalidad que yo puedo rastrear y me doy cuenta que lo que yo vivo como brutalidad, es una comulgación de algo que no percibí o percibí de un modo, diría, no tan consciente. Yo escribía habitualmente, pero composiciones para la escuela, y tenía cierto predicamento en eso, gané algún concurso intercolegiales. Pero a los diez años, una tarde tremenda y triste de domingo se me fue la mano y escribí dos poemas. Absolutamente sorprendente, no los poemas, sino esto que se me haya ido la mano y que aparecieran dos poemas. Y aparecieron realmente dos poemas, más allá de la calidad, aparecía una estructura que, si bien yo había leído poesía, no la pensaba como proyecto para nada. Cuando digo brutalidad me refiero a eso y sigo escribiendo o sigo intentando, esa tarea porque en algún lugar me proporciona o me proporcionó hasta ahora, momentos de gran plenitud.

SLL: ¿Y cómo es Julián ese momento en que te sentís asaltado?

JL: Es bárbaro. Lo que estoy reponiendo, ahora, es que me pasa bastante eso. Escribo poco y tengo procesos súper largos, pero en algún momento algo precipita y yo tengo que ir ahí, cla-

ramente. Me paso con la novela que no tenía previsto escribirla, incluso estaba bastante tranquilo con la escritura. Sabía que iba a ser una actividad que iba a desplegar siempre, pero no tenía el proyecto de ser escritor, y de repente apareció y no tuve manera de negarme. Tenía que estar ahí y hacer lo mejor que pudiera hasta agotar eso, y así fue.

Brígida Griffin: Una pregunta para los dos. Pienso porque, quizás, la primera manera espontánea de escribir sea la poesía. Vemos en los chicos o en los adolescentes, cómo surge esa vía, la poesía. ¿Qué tendrá la poesía que por lo general aparece algo por ahí?

Por otro lado me resulta sorprendente que Selva dice, “me gusta escribir, escribo”, y Julián: “no lo puedo evitar”. En esas dos frases yo escucho que no hay algo del ser, del ideal del ser escritor, antes del acto de serlo. Hay algo de un ser, pero a posteriori. Como psicoanalista estoy acostumbrada a escuchar las dificultades de las personas que se plantea un ser a partir de un ideal artístico de cualquier orden, y no hay tal ser, eso es una búsqueda mortífera e imposible. En cambio ustedes dicen todo lo contrario.

JL: Me resulta curioso el ideal de ser escritor. Yo, si hubiese podido elegir, hubiese elegido ser Johnny Depp. Desde ya, o algo más sofisticado aún. Me ha tocado escribir y me gusta mucho, pero también es cierto que puedes tener más suerte o menos suerte, sentirte más desgraciado o menos desgraciado, pero cuando sucede para mí, realmente, es muy feliz. Cuando no sucede es muy enloquecedor.

BG: Inclusive, por lo que dijeron, la escritura no está interceptada por los efectos de si gusta o no gusta. Ustedes hablaron de su relación a escribir. Eso parece estar en otro plano.

SA: En mi caso, mientras escribo la cosa es entre el texto y yo. Ni siquiera ahora, que ambos tenemos más lectores, creo que ninguno de los dos piensa en lectores cuando escribe. La relación es entre la historia de esos personajes y uno, y después cuando el libro se publica ya no te pertenece, te criticarán bien, te criticarán mal, pero eso ya no tiene que ver con la escritura, sino más bien con las reglas de juego de publicar un libro.

BG: ¿Y la poesía?

JL: La poesía, para mí, es muy interesante. Yo creo que la poesía es un fin. Ahí sí diría que hay un ideal. No sé, si ideal es la palabra, pero pienso que la poesía es como el destilado de todas las cosas. Hoy veníamos hablando de religión con Christian y tiene algo de eso, en el sentido de lo edénico. De que es un lugar en el que no necesitas demasiado para tener la percepción dispuesta para eso, en la primera etapa de la vida, después te das cuenta que no es tan fácil, que no es solamente sentirla, que implica otras cosas, pero para mí todo lo que hago tiene como objeto la poesía.

SA: Creo que está la idea, absolutamente falsa, de que escribir poesía es más fácil. Cuando uno empieza a escribir, uno piensa que es más fácil escribir poemas que un relato. Supongo que, el hecho de que muchos adolescentes comiencen por escribir poesía y no relatos, tiene que ver con eso. A mí también me llama la atención, ya que el relato es parte de nuestra vida cotidiana, aunque no seamos escritores y ni pretendamos serlo. El relato es más cotidiano en nuestro lenguaje que la poesía.

BG: Se me ocurría que había algo más en lo formal que es de un acceso más universal y que los niños expresarían algo de eso.

SA: Puede ser por la música, por la musicalidad.

BG: Vieron que los niños con las palabras pueden jugar mucho más, pueden darle más amplitud, en cambio para nosotros es elucubración de saber que te encajona, te va llevando para otro lado.

JL: Te ofrece la desorganización de la percepción y en ese sentido es un camino más facilitado cuando tenés menos herramientas.

SLL: Selva, hablabas del gusto y el deseo por escribir que surge en determinado momento de tu vida, y vos Julián hablabas de algo que no podés evitar a partir de situar algo que se precipita. Entonces me preguntaba ¿qué del gusto y qué de lo que se precipita causa el trabajo de escritura? Es decir, ¿cómo ustedes llegaron a escribir una novela? ¿Selva cómo llegaste a escribir *Ladrilleros*? O vos Julián ¿cómo llegaste a escribir *Una muchacha muy bella*? Supongo que algo pasa, en una primera instancia, que causa el trabajo posterior. ¿Pueden decirnos algo de eso?

SA: Yo empecé a escribir *Ladrilleros* por una anécdota que me contaron. Una anécdota sobre una situación que me había sucedido en un pueblo, y lo único que quedó en la novela de la anécdota original fue el duelo en el parque de diversiones. Me había atraído mucho esa imagen y empecé a escribir para contar eso, básicamente, y después fue abriéndose y apareciendo otras cosas, ¿quiénes eran esos personajes? ¿Cómo llegaron hasta acá? ¿Qué hacían? De hecho la novela comienza por el final. Pero en el caso puntual de este libro, lo que me impactó fue esa imagen, dos hombres agonizando en un parque de diversiones, en un pueblo. Incluso, cuando yo la escuché por primera vez, tuve la imagen, que es la imagen con la que empieza la novela, de la vuelta al

mundo y abajo dos hombres ensangrentados, agonizando. Yo escribo mucho a partir de imágenes, más que de sonidos. Las cosas se me conforman más con imágenes, que en sonidos.

Uno llega, por diferentes razones, a escribir distintas cosas. En *Chicas muertas*, que es un libro muy diferente, fue una historia que me había impactado, como puede impactar a cualquiera, fue el asesinato brutal de una adolescente cuando yo era adolescente, y que estuvo presente en mi cabeza como veinte años, hasta que lo escribí.

SLL: Más allá de lo que da lugar al inicio de la escritura, ya en el proceso de escritura mismo, uno puede encontrarse con otras causas. ¿Vos te encontrás con otras causas que generen el deseo de seguir escribiendo? Por ejemplo, vos recortás una imagen, una anécdota, que te atrae, que te impacta y empezás a escribir, pero efectivamente, mucho de lo que se escribe es producto de la invención, de cosas que efectivamente no sabías antes. ¿En eso que inventas, te encontrás con nuevas causas para seguir narrando?

SA: Por supuesto que sí. Por lo general, cuando empiezo a escribir no sé toda la historia. No trabajo con esquemas. Hay escritores que, hasta que no tienen toda la historia en la cabeza, no empiezan a escribirla. Antes mencionabas que yo soy discípula de Laiseca, y de hecho Laiseca es de esos escritores que hasta no tener toda la historia no comienza a escribir. Una discusión recurrente de varios años ha sido esa. “Usted empieza a escribir y no sabe hacia dónde va, y después fracasa”. Obviamente que eso puede pasar cuando no se tiene la historia antes de escribirla. A mí eso nunca me funcionó así, no tengo un plan, comienzo a escribir por algún lugar y después confío mucho que en el transcurso de la escritura va a ir apareciendo. Me tranquilizó mucho

un fragmento de un ensayo de Flannery O'Connor, donde cita a Carver, y cuenta que cuando empieza a escribir nunca sabe y que se sorprende cuando a un personaje le pone una pata de palo y no sabe por qué y recién diez páginas después le encuentra una función a esa pata de palo dentro de la historia.

SLL: No está todo pensado.

SA: No.

SLL: ¿Julián?

JL: Yo es lo que dije antes. Es una precipitación de algo que en principio no controlo y después le voy encontrando una genealogía interna, una historia. Me pasó, con los dos libros que publiqué, de descubrir el tiempo de maceración. Los dos libros aparecieron velozmente y súper caudalosos, y los escribí y sabía que los tenía que publicar. Además aparecieron no enmarcados en un proyecto de escritura. Escuchaba a Selva que escribía a partir de una imagen, yo creo que tengo alucinaciones auditivas. En la novela, es una escena muy pueril, yo estaba viajando en colectivo y se me ocurrió la frase *mi madre era una muchacha muy bella*, y me pareció que tenía música y que probablemente iría a convertirse en poema. Me suele pasar eso, yo nunca tomo nota, ni tengo una libreta, no tengo ninguno de los ritos de escritura previa, porque soy muy desordenado y porque confío en que si ahí hay algo va a volver a aparecer. Y efectivamente, a los días me siento a escribir el poema y apareció una novela. Desde el minuto cero, empecé a escribir y apareció una novela. Entonces es lo que decía antes, algo un poco brutal que no puedo dominar y que comienzo a comprender a medida que voy escribiendo. Y lo que

decías de causas nuevas, absolutamente es así, y esa es la felicidad de la escritura, porque eso no ocurre siempre. Cuando ocurre eso está ocurriendo. Uno siempre está escribiendo y siempre está intentando y en general uno está fracasando con la escritura. Se te ocurre algo y tratás que sea un Frankenstein y no ocurre eso siempre. La mayoría de las veces es simplemente un churrasco que queda por ahí, no hay electricidad que lo reviva. Pero cuando sucede empieza a revelarse un mundo de causas y efectos que tiene el material y que tenés que tener la predisposición de recibir y estar despierto para entenderlo. Por eso es tan feliz, es un momento de plena sensibilidad, de mucha escucha, es muy conmovedor, es muy lindo escribir y es muy difícil.

BG: Cuando decís pueril ¿Por qué decís que fue una escena muy pueril?

JL: La escena del colectivo. No es que estaba mirando el Mediterráneo...

BG: Pero para nosotros es muy habitual, desde otro punto de vista, encontrarnos con frases que resumen la lógica de un sujeto. Yo leí las tres novelas, *Una muchacha muy bella*, *Ladrilleros* y *Chicas Muertas*. Las tres me encantaron, me parecieron extraordinarias, las tres me apasionaron y además las leí en un día y media cada una. No me gusta leer así, no es mi estilo, me gusta ir degustando, pero era imposible, tenía que hacerlo. Igualmente son libros que te agarran. En el caso de *Una muchacha muy bella*, esa frase me parece que es una frase que ordena algo de ese sujeto, de ese niño, y que en la reiteración de la misma, a lo largo del texto y en distintos lugares, no sé si lo calculaste, pero a mí como lectora me sucedía que me iba encontrando con la frase de la for-

ma que vos decías. No como una frase que venía a colación o a cuento de. Y en principio, la palabra muchacha parece que remite a ella y finalmente refiere absolutamente a él y a su posición con la muchacha madre, lo explica él además. Y sobre todo la palabra muchacha, que resuena a Spinetta, resuena a propaganda de cigarrillo, es una palabra vieja e indica la época. Es notable y es una palabra que hoy no existe.

JL: Sí, es una palabra adorable. María Moreno escribió un ensayo sobre la palabra muchacha. Antes se le decía muchacha a las sirvientas, a mí me cuesta mucho decir sirvienta, pero a veces me obligo a decirlo así. La palabra muchacha tiene algo agreste, algo que bordea lo cultural, pero a la vez tiene algo muy vital y a su vez es una palabra de los setenta, con una carga utópica y revolucionaria. Para mí fue muy feliz encontrar esa frase, ahí había algo.

BG: Y lo controvertido de que es mi madre y que se opone a muchacha y a la división de este niño en todo el texto.

SLL: Quería contarles a Selva y a Julián, que les hice esa pregunta sobre si encontraban otras causas en el proceso de escritura, porque cuando comenzamos a trabajar en este ciclo, estuvimos conversando si había o no diferencias entre la Escritura y la Literatura, y uno de nuestros invitados decía que cuando uno escribe puede suceder que te encuentres con un momento clave, que yo le doy estatuto de nueva causa. Él lo situaba de la siguiente manera, él decía que uno empezaba escribiendo sabiendo lo que iba a escribir hasta que llegaba a un momento clave en que no sabía que iba a escribir. Y ahí está lo que vos decís de animarse a develar lo que uno no sabe. ¿Ustedes están de acuerdo con esta idea de diferenciar Escritura de Literatura?

JL: Sí, claro. Vos hacés lo que tenés que hacer. No hay ningún tributo a lo ontológico, en todo caso después te encontrás con la humanidad, con la perspectiva que te excede, pero cuando la hacés sos vos lidiando con tu tarea.

SLL: ¿Y cómo es ese momento clave? Porque en algunas entrevistas que te hicieron, y tuve la oportunidad de leer, hablabas de que el proceso de escritura de tu novela te trajo felicidad, pero también dolor, que por momentos te era difícil avanzar.

JL: Con la novela no hubo particularmente momentos de complejidad para avanzar, sí hubo momentos dolorosos porque es una novela dolorosa. Recuerdo, por ejemplo, escribir llorando. No era algo terrible, un par de lágrimas y escribía. Y a la vez era súper feliz eso.

BG: En lo que los dos transmitían, a mi me da la sensación de que se pliegan a eso.

SA: También hay mucho trabajo, no es solo dejarse estar. Para mí la escritura es básicamente trabajo.

SLL: ¿Cómo es eso Selva?

SA: No es inspiración solamente, algo que ocurre. Si vas atrás de eso, pero hay que trabajar mucho. Una vez que aparecen esos personajes, una vez que aparece esa historia, hay que trabajar mucho. Yo trabajo mucho para escribir cada texto.

BG: ¿Trabajo no equivale a plan?

SA: No. Me refiero a que escribir no se trata de que el texto sale y así queda, sino que hay corrección, mucho tirar, borrar. A eso me refiero con trabajo. No es coser y cantar. Que yo no tenga un plan de obra, antes de empezar, no quiere decir que después no trabaje cada parte con mucho esfuerzo.

BG: ¿Y es mucho esfuerzo el trabajo de corrección?

SA: Depende. Yo voy corrigiendo mientras que voy escribiendo. Así que mis primeras versiones, en general, son muy parecidas a las últimas. Pero me refiero más que nada a un trabajo en el sentido a que no sale todo de una, uno tiene que tomar decisiones en cuanto a personajes, a tramas.

BG: Yo voy a seguir preguntando como lectora que fui de las tres novelas. En relación a *Chicas Muertas*, en lo que se refiere al texto, más allá de que coincide con algo que te pasó a vos, me parecía que, así como la frase *Una muchacha muy bella*, en la novela de Julián le daba una coherencia al sujeto, en el caso de *Chicas Muertas* el momento en que la adolescente escucha en la radio la noticia del asesinato de una joven, ese momento es el que le da una lógica al resto del libro. En ese párrafo me parece crucial porque es como si se le baja el mundo. Hay un descubrimiento del horror, y el horror portado por las mujeres. Y que ese horror, además podía estar muy próximo, entonces ella metida también en ese horror posible. Aparece como un peligro latente, como las chicas muertas, una chica muerta cualquiera, incluso ella, que en algún momento también puede decir una chica muerta más. Por otra parte tuve un problema a la hora de pensar la protagonista. ¿A quién llamar protagonista? Hay una niña que se encuentra con esta noticia en el primer capítulo y comienza a investigar, muchos

años después, tres asesinatos que la interrogan. Por ahí aprovecho para preguntártelo, Selva, ¿quién es la protagonista? o mejor dicho ¿tiene un sentido pensar un protagonista? Más que nada teniendo en cuenta la relevancia que cobran las chicas muertas.

SA: Es interesante esa pregunta sobre quién es la protagonista. Nunca me la hicieron. Puedo decir que costó mucho construir esa narradora, que yo no diría que es la protagonista. Ahora que me lo preguntás, yo creo que las protagonistas son las tres chicas muertas. Pero también es verdad que la narradora tiene un papel que atraviesa, es la que cuenta, es la que va investigando, la que trae esas historias y las comparte. Y la verdad que me costó mucho construir esa narradora, porque si bien es una no ficción, uno termina construyendo una cronista y esa cronista no soy yo. Es decir que no soy literalmente yo, es también una construcción. Y fue lo que más me costó, darme cuenta de que tenía que ser una construcción, de que no podía ser Selva Almada escribiendo esto, y que no podía ser una periodista que yo no era. Yo hice varios borradores de cómo empezar el libro y tardé bastante tiempo en encontrarle la vuelta y la voz al texto. Había muchos borradores que después leía y me daba cuenta de que me estaba haciendo la nueva cronista latinoamericana, que eran los cronistas que yo había leído antes, o aquellos que están más próximos en los últimos años. Y no quería eso, porque me parece una impostación, en todo caso quería una construcción a propósito y no una impostación de algo que yo no era y que no me interesa tampoco. Así que eso fue lo que más me costó del libro, encontrar la voz y armar este personaje. Por supuesto, tienen muchos elementos de mi biografía, anécdotas y demás que venían a cuento de lo que quería contar. Es decir que más allá de estos tres homicidios puntuales, yo sentía que el libro tenía que hablar de esa trama más invisible.

El femicidio es el extremo de la violencia de género, pero yo también quería contar esa otra cosa más pequeña y cotidiana y que seguro todas las mujeres la padecemos. Eso quería que lo contara la narradora. Este fue un libro muy difícil, más difícil que los de ficción.

BG: El libro tiene, al comienzo, un fragmento de un poema de Susana Thénon. Se los leo:

Esa mujer ¿por qué grita?
 andá a saber
 mirá que flores bonitas
 ¿por qué grita?
 jacintos margaritas
 ¿por qué?
 ¿por qué qué?
 ¿por qué grita esa mujer?

En el poema hay, entre cada por qué, como estribillos, de tipo ronda infantil, y la insistencia de por qué grita. Hay una invitación social, comunitaria, colectiva a la ronda, a la ingenuidad, a la tontera. Esto está presente en todo el libro, en un plano donde las mujeres se avergüenzan, donde las mujeres hablan bajito, o donde las mujeres distintas son como estos jacintos, margaritas. Se resalta eso, y el grito, y al final me parece que hay un punto donde la narradora hizo algo distinto con ese grito. Hizo que ese grito no fuese ensordecido por las jacintos, las margaritas. También hay una escena final que juega con el ruido de un maizal, donde alguien se ha enfrentado a un agresor, a un hombre de estos que se encarnizan con las mujeres y que quiso abusar de la chica, entonces la chica lo golpea y dice que ahí hay un sonido, un

alarido amenazador y victorioso. Ese momento me resulto como una respuesta al inicio del problema. Ya no es ese grito, sordo, que nadie escucha.

SA: Es buena esa lectura, no se me había ocurrido. Creo que los lectores, a veces, leen mejor de lo que uno escribe. Ahora que me lo decís, pienso que ese poema que abre el libro tiene que ver con el final. En realidad ese poema, que lo conocía y me gustaba mucho, lo había pensado en relación a eso, ¿por qué grita esa mujer? Pero no lo tenía muy presente, lo había leído, lo había escuchado alguna vez, e incluso había venido una actriz, al ciclo que coordinamos con Julián, y me había impactado como lo había recitado, pero se me ocurrió ponerlo como apertura del libro, porque yo estaba escribiendo el libro, el año pasado, y había aparecido el cuerpo de una chica asesinada, y fue un momento en que estábamos todos muy conmovidos, y una amiga mía puso en Facebook: “no puedo decir nada, pero me acordé de este poema de Susana Thénon”. Ella transcribió ese poema, como dialogando con ese femicida. Ahí yo le escribí diciéndole “[...] te voy a robar –entre comillas– este poema, me parece que algunos versos de este poema van a abrir el libro que estoy escribiendo”. Así que en realidad, no es que yo lo vi, otra lo vio, otra hizo la relación, y yo simplemente asistí a ello. Me pareció un poema hermoso y terminó abriendo el libro. Pero lo que señalabas me parece muy interesante.

BG: Volviendo a la novela de Julián *Una muchacha muy bella*, en principio tenemos la historia opresiva de un duelo. Un duelo interrumpido por un espacio de tiempo vacío. Los dos tiempos de un duelo, todo un largo trabajo que uniría dos tiempos. Está el niño, hasta los siete años, y está el adulto. También quería desta-

car el dato de que la madre es una figura intermitente, más bien la presencia es de la muchacha, hay pocas ocasiones de madre y creo que es parte de la dificultad en que se encuentra el niño. Esta es una historia que anticipa, desde el principio, la desaparición, por parte del terrorismo de Estado, de esa madre. Esto es parte de una interpretación conocida colectivamente, pero me parece interesante la apropiación de eso por parte del niño y sus dificultades. La desaparición es anticipada constantemente por el niño. Es decir que tiene como un doble problema, se señala la desaparición como problema histórico y él tiene un problema con esa desaparición de antemano. Hay algo de esa madre que se le desaparece todo el tiempo.

JL: Yo agregaría que no solamente es un problema. Que ese es el don que tiene el protagonista: su madre es más una muchacha que una madre. Por otra parte, decías que es la historia de un duelo, yo suelo decir que es una historia de amor. Podría decir que esa problemática, de que su madre es más una muchacha más que una madre, a mí me interesaba mucho. Quería poner una mujer que tiene un hijo al que ama y al que odia. Y que su hijo sabe eso, y no lo cuestiona, lo comprende porque su madre es una muchacha y tiene obligaciones de otra índole, además de ser su mamá. Pero algo tan supra consciente o tan hegemónico, como esta conciencia de que su hijo sabe que su madre es una muchacha, es lo que lo captura para siempre, hasta la última oración del libro donde él dice yo respiro. Es la única vez que respira, por eso para mí, yo escribí un libro con final feliz. Él puede respirar cuando es ridiculizado, cuando su tragedia, su dolor, que efectivamente es un dolor arrasador, se encuentra con otros dolores. Cuando puede ver que hay otros.

BG: En el qué pasa, no en el qué pasó. Es el primer momento donde irrumpe el tiempo de ¿qué pasa?, ¿afuera qué esta pasando? Afuera pasaron unas chicas riendo. Pero a mí me parece sumamente interesante que no tenía sentido esa escena, que no se pregunta ¿de qué se están riendo? No, es el llamado de la risa y respira.

JL: Es el llamado... Yo quería hablar de la cristalización de las víctimas, de la cristalización del discurso de la memoria. De un discurso fundamental, pero que una vez que se instala, empieza a reproducir subjetividades enmarcadas y disciplinadas en eso. A mí me paso que vi, sobre Ángel Gallardo, dos nenas, que tendrían unos catorce años, era un tórrido verano porteño, tirando de un carro de cartones, enorme, y comiendo un heladito. Y se iban riendo. Entonces, ante esa interpelación ¿qué construcción de la víctima? Esa escena, que cuando la vi, tuvo un impacto en lo personal, después se tejió con algo que yo venía pensando hace mucho. Escribí la historia de un duelo y de la perspectiva de ese duelo.

BG: Quisiera señalar algunos puntos de *Ladrieros*. Mientras lo leía, escribí en el Facebook que me había dejado pasmada. Tal vez no valga que yo hablara mucho de mí, pero un poco sí, porque tiene que ver con la potencia de los libros y de las palabras. Nosotros también trabajamos con la potencia de la palabra, creadora de sentido. Y me pasó con los tres libros que leí de ustedes. En el caso de *Una muchacha muy bella* fue más bien un efecto de tristeza y de cierta tensión. Con *Chicas muertas*, literalmente no me podía dormir. La sensación era fantasmal, que se pueden aparecer las chicas muertas o puede venir un ladrón. Y con *Ladrieros* quedé pasmada. El efecto fue de quedar pasmada, eso no

lo puedo explicar por la trama. Me recordó a los efectos que me producían a los doce años los cuentos de Quiroga.

Es mucho más lo que se entreteje en las palabras, y las palabras, que el cuento en sí. Esos puntos querían destacar. ¿Querés continuar Sebastián?

SLL: Sí, gracias. Quería comentarle a Selva, que esta mañana me comuniqué con una colega de Capital Federal y le comenté que hoy a la tarde asistías a una actividad de la Cátedra Libre, y me dijo: “pregúntale qué opina de que en el ámbito literario se dice que Selva Almada sabe, en el texto, hacer hablar a un hombre”. Y efectivamente, cuando uno lee tus obras tiene esa impresión, que indefectiblemente hacés mover muy bien, en tu Literatura, al personaje masculino.

SA: No sé, seguramente sea un prejuicio. Suele haber un prejuicio muy grande hacia las narradoras mujeres. A veces se espera que, por ser escritora y mujer, se escriban historias de amor. Así que tal vez sorprende o llama la atención, que mis novelas se centran en personajes masculinos. Las mujeres tienen una presencia muy fuerte, pero por ejemplo, en el caso de *El viento que arrasa*, por ausencia y en el caso de *Ladrilleros*, están presentes pero son el soporte de los hombres. Supongo que por eso dicen que hago hablar bien a los hombres.

JL: Yo no había escuchado esa idea sobre Selva, pero me parece que está bien. No es tan común ni siquiera en novelas de varones. Incluso recuerdo algún varón tratando de hacer voces de mujeres con mucha dificultad. Y me acuerdo de Sara Gallardo que es otra mujer que hace muy bien esto. Creo que es sorprendente lo que hace Selva en ese punto. Sabe traducir algo que no es tan común

leer, con una potencia muy verosímil y muy despojada de artefactos, prótesis. Así que me parece bien que digan eso.

SA: Bueno, no sé entonces por qué. Me sale así.

BG: Yo justo me iba a meter con las mujeres de *Ladrilleros*. En *Ladrilleros* pensaba, luego de quedar muy prendada con los dos personajes masculinos, que las mujeres que nos encontramos tienen mucha fuerza. En contraposición a la *muchacha muy bella*, está muy presente la mujer en tanto madre de la pobreza, es terriblemente desolador. Insisto, el libro es terrible en el punto en que vos empezás a leer y se te figura esta escena del parque de diversiones y la situación de esos dos muchachos que se duelaron, en esa agonía, donde uno y el otro funcionan como álgos, la división, la separación y el enfrentamiento. Los dos con un mismo destino, los dos con la misma herencia de odio. Uno va yendo de uno a otro y hay algo terrible que sentís que si seguís leyendo vas a morir con ellos. Y luego se me aparecen estas madres, que tienen una presencia tremenda. Van a ser las que van a pagar las consecuencias más dolorosas de lo que pasa en la trama del libro. Todo el dolor y sin poder intervenir para hacer algo con eso. Una soledad feroz, solas luchando la vida.

SA: El modelo, a partir del cual construí estos personajes, es la mujer del interior, es la mujer pobre, es la mujer que muchas veces es el sostén del hogar, pero sin embargo el poder lo sigue teniendo el marido. En un momento, el personaje de Celina está ganando más plata que él, y es la que sostiene el hogar, pero igual le pone plata, a escondidas, en el bolsillo para que tenga para su vino o para ir a jugar con sus amigos. Desgraciadamente, porque me resulta doloroso decirlo, pero son estas mismas mujeres las

que reproducen el discurso patriarcal. Estas mujeres que son sometidas por el patriarcado, son las mismas que les transmiten eso a sus hijos. Este personaje protege al hombre, poniéndole plata para que no se sienta menos, porque ella gana más plata que él, cuando ese hombre no tiene la más mínima consideración sobre ella. Y la cuestión de violencia, en la otra familia, en la de Tamai, donde ella ve que él golpea a su hijo, que es su preferido, y tampoco interviene. Incluso en algún pasaje dice: “alguna vez tu marido te va a pegar”. Son personajes muy solos y muy terribles, pero creo que es así como vienen esas mujeres. En realidad creo que todas vivimos un poco a la intemperie, pero más estas mujeres que viven en esos lugar.

BG: También nos encontramos con muchas escenas crudas. Las novelas van transitando, todo el tiempo, por escenas crudas. Tengo presente una escena, donde la crueldad se pone en primer plano. Es una escena, en que uno de estos padres mata al perro y llama al hijo para que esté presente. Te preguntaba por esos datos tan cruentos. Quería saber qué pensabas.

SA: Yo no diría crueldad. Me parece que cruenta es un adjetivo más preciso. Porque él no lo hace por crueldad. De hecho el libro está dedicado a Lolo, que era un tío, un tío de mi madre en realidad, que yo quería mucho. Lolo siempre tuvo muchos perros y amaba a los animales. Y cuando un perro se le enfermaba o se le estaba muriendo de viejo, o sea cuando el perro ya no tenía muchas posibilidades de salvarse o de seguir viviendo bien, Lolo no llevaba el perro al veterinario, como podemos hacer nosotros para que le pongan una inyección y lo durmieran, como se nos dicen: “vamos a dormirlo”. Porque era un hombre pobre, y bruto si querés. Lolo los ahorcaba, y la escena esta puesta así, en

ese sentido. Miranda amaba a sus animales, y sacrificarlo con sus propias manos, es doblemente doloroso. Más doloroso que llevarlo al veterinario para que haga el trabajo sucio. Por eso yo no lo tomo como una escena de crueldad, de brutalidad puede ser, es una escena muy brutal, pero también al mismo tiempo amorosa. Por eso después se queda acariciando al perro.

BG: A mí me llamaba la atención que llamará al chico para que presencie la situación. De ahí la duda, creo que hay una transmisión de algo.

SA: Creo que es eso. El mensaje podría ser: *el amor exige ciertos sacrificios*. Obviamente el chico es chico, y no lo entiende y se hace pis cuando ve al padre ahorcando al perro. Pero no es por crueldad, diría por amor o por lo menos así la pensé yo, no sé después cómo se lee.

SLL: Nos encontramos sobre la hora, así que creo conveniente dar unos minutos para que, aquel que quiera, tome la palabra. ¿Alguien desea hacer algún comentario? ¿Alguna pregunta?

Inés Desuk: Mi pregunta, que se disparó en el primer encuentro de este ciclo, cuando nos visito Leopoldo Brizuela y Cecilia Collazo, es ver si hay en el acto de escribir un antes y un después. Recordaba que Leopoldo Brizuela decía: “no quiero que hablen de mis obras o de mis libros porque ya no soy ese que lo escribió. Yo pienso en la experiencia de un análisis donde hay momentos en que uno escribe, momentos de su historia, aunque no sea sobre un papel, y donde también hay un antes y un después... una interpretación del analista, un sueño”. Preguntarles, si para ustedes escribir un texto marca un antes y un después.

JL: Retomando lo que había dicho antes, diría que para mí es absolutamente así, porque es esa idea de la plenitud, donde me presento completamente. Eso es como una inyección masiva de información sobre mí mismo. Entonces necesariamente salgo muy agradecido e irradiado de algo. Y esta buenísimo que no suceda siempre.

SA: No sé si es el mismo trabajo, me refiero al análisis y la escritura. Pero creo que hay libros o escrituras que te descubren mucho de vos y te sentís más orgullosa de vos misma. También cuando un lector me dice que le gustó un libro, es una linda sensación.

SLL: Bien, lamentablemente nos encontramos sobre la hora, así que les propongo que vayamos dando por finalizada la actividad. Quisiera agradecer a los invitados, Julián López, Selva Almada y Brígida Griffin, su participación. Ha sido realmente provechosa para todos nosotros. También agradecerles la asistencia a los colegas, estudiantes, amigos de otras disciplinas, que se han acercado a este encuentro. Por último, recordarles que cerraremos el ciclo, Lacan y los Escritores, en el mes de octubre, con la participación de Luis Darío Salamone y la coordinación de Belén Zubillaga.

Lacan y los Escritores: hablan los Analistas Amor, locura y muerte en Poe, Baudelaire y Quiroga

LUIS DARÍO SALAMONE

COORDINACIÓN: BELÉN ZUBILLAGA

Belén Zubillaga: Buenas noches. Hoy es el último encuentro de este ciclo Lacan y los Escritores, y quiero agradecer primero al Director de la Cátedra Libre Jacques Lacan, Christian Ríos, por permitirme coordinar esta mesa, donde tengo la suerte de presentar al querido Luis Salamone, que ya ha venido en varias oportunidades a La Plata.

Luis hablará de “Amor, Locura y Muerte en Poe, Baudelaire y Quiroga”. Luis es miembro de la EOL y de la AMP, actual miembro del Consejo Estatutario de la EOL, Director del Departamento de Toxicomanía y Alcoholismo. Actualmente dicta dos seminarios en la EOL, uno de ellos junto a Gloria Aksman y Ernesto Sinatra, que se llama “Psicoanálisis y Género”, y otro que se denominó “Amores que son síntomas”, junto a Blanca Sánchez. Luis también ha publicado numerosos libros, algunos de ellos: “El amor es vacío” (2010) y “El silencio de las drogas” (2014). Le cedo la palabra a Luis Darío Salamone.

Luis Salamone: Muchas gracias por la invitación, es para mí una alegría estar con amigos en esta cátedra que lleva el nombre de Jacques Lacan.

Cuando me invitó, hablando con Christian, se nos ocurrió juntar a estos tres escritores que tienen algo en común: una obra tan hermosa como oscura en algunos aspectos, porque denota la presencia de la muerte.

Ya había trabajado un par de veces la figura de Edgar Allan Poe, un escritor muy querido por mí. Lo había trabajado en su relación con el alcohol y los opiáceos. Había publicado un trabajo sobre él en un libro que se llama *Alcohol, tabaco y otros vicios* (2012). También había trabajado la figura de Baudelaire, en el último libro, *El silencio de las drogas* (2014), porque él formó parte de lo que se conoció como el club de fumadores de hachís. Había trabajado la cuestión del consumo, estaba soslayada la del amor.

Tomaremos autores que tienen mucho que ver uno con el otro. Poe se conoció en Francia gracias a Baudelaire. Baudelaire se enamoró de la figura de Poe, ya que encontró en él un alma gemela y lo tradujo. Las versiones que leyó Lacan en Francia fueron escritas con la pluma de Baudelaire. Baudelaire lo promocionó de tal manera que Poe primero se hizo más conocido en Europa que en su tierra natal, Estados Unidos. Llegó a tener una obsesión con Poe.

En Argentina, lo que hizo Baudelaire con Poe en Francia, lo realizó Cortázar, ya que es el traductor más importante en castellano. Si bien lo tradujo e influenció en su obra, Cortázar no tuvo la vida y el espíritu trágico que tuvo la figura de Poe.

Si, en cambio nosotros tenemos a Horacio Quiroga, que si bien nació en Uruguay, es uno de los mejores cuentistas que vivió en Argentina. Quiroga estaba muy influenciado por ambos y si pueden ir a visitar su casa, en la provincia de Misiones, van a

encontrar retratos tanto de Baudelaire como de Poe. Agreguemos que la vida de Quiroga, también fue trágica.

Supongo que lo que habrán tomado en este ciclo, *Lacan y los Escritores*, son los principios con los cuales Lacan alumbró la vida y la obra de los grandes escritores. Contrariamente a la que se supone, Lacan se ocupó bastante de la vida de los escritores. El seminario 23, “El sinthome” (2003), Joyce está tomado de las cartas y de la biografía de Richard Ellmann (Lennig, 1986: 78). Lacan no hubiera podido escribir, lo que allí escribió, solamente con Ulises o con el resto de la obra literaria de Joyce, de la cual también se ocupa.

No se trata de que no podamos sacar conclusiones, a partir de la vida y de la obra de un escritor. Se trata de no hacer interpretaciones delirantes. Poe fue uno de los escritores que han sido víctima de interpretaciones delirantes. Hay textos que Marie Bonaparte escribió sobre Poe, con interpretaciones muy personales, recordemos que Marie Bonaparte era una mujer delirante, y por la cual Lacan tuvo problemas en Francia. Era una mujer muy querida por Freud, porque fue quien lo albergó en París y ayudó durante su exilio, pero que tenía un delirio que no pudo frenar ni Freud. Ella quería juntar el clítoris con la vagina para poder gozar y se realizó una intervención quirúrgica para hacerlo. Es a quien Freud le dirige la famosa carta, luego de leer un libro que escribió sobre la sexualidad femenina, donde dice que, después de 30 años de investigar el alma femenina, todavía no ha logrado elucubrar qué quiere una mujer.

Resulta interesante conocer la vida de Poe, así como es impresionante conocer su obra. Su vida está estrechamente unida con su obra. Encontré, en una vieja biografía, una nota que había extraído de un periódico del 21 de enero de 1983, titulada “Coñac y rosas para Edgar Allan Poe, un rito misterioso en Baltimore”. La tumba de Poe está en Baltimore, alguien muy parecido y ves-

tido como él, todos los años, por la noche, en el aniversario de su muerte, se acerca a su tumba y le deja coñac y rosas. Lo curioso es que, Poe, en toda su obra, a la palabra “rosas” la nombra dos veces, y que no tomaba coñac. La Asociación Poe de Baltimore, estaba interesada en desentrañar ese misterio. Se apostaron, la noche del aniversario de su muerte, escondidos, hasta que vieron llegar al hombre con bastón y levita, con su ofrenda a Edgar. Cuando lo iban a detener, alguien dijo: “es digno de Poe que conservemos el misterio”. Y quedó la historia con el enigma abierto, como si se tratara de un cuento de Poe post mortem.

El título que le pusimos al encuentro de hoy, es el título que compila los cuentos de Horacio Quiroga: *Cuentos de Amor, locura y muerte*. Todo esto, el amor, la locura y la muerte, está presente en la obra de estos tres grandes escritores. Entonces situaremos algunas cuestiones biográficas que permitirán que nos resulte más interesante su obra.

1- Edgar Allan Poe: la mujer y la muerte

Poe nació en Boston en 1809. Sus padres eran actores. Su padre, al igual que lo hará él, bebía demasiado alcohol. Tempranamente, en 1810, su padre desapareció, abandonó a su mujer y a sus tres hijos. Su madre era actriz, en 1811 actuó por última vez en un melodrama olvidado y cayó abatida, padecía de tuberculosis. Esto de una mujer enferma se repite tanto en su vida como en su obra. La madre muere cuando él tenía tres años, lo adopta un comerciante de Richmond que se llamaba John Allan, de ahí viene su otro apellido: Edgar Allan. Poe va a conocer a su prima Virginia a los siete años, se amaron desde el principio, cuando Virginia tenía 13 años deciden casarse.

Poe establece una relación con el alcohol y con el juego en la universidad cuando tenía 17 años. Siempre perdía en el juego y las deudas fueron una de las razones de ruptura con su padrastro. Su padre quería controlar su aspecto indómito, pero no lo lograba. Uno de sus biógrafos afirma que el alcohol, oficiaba de estimulante potenciando en él una locura que había latente. Sin embargo, Poe nos va a plantear lo contrario sobre el tema de la locura. En una carta que le escribe a un amigo dice: “Mis enemigos atribuye la locura a la bebida y no la bebida a la locura” (Ellmann, R., 1991). Es decir que para él, la función que el alcohol tenía, era controlar cierta locura. Para Poe, entonces, la causa no estaba en la bebida sino en hechos que, realmente desde muy temprano, lo asolaron.

Siempre hay en estas figuras algo del orden de la marca del destino amargo. En los personajes de su obra permanentemente aparece algo de esta dimensión. En uno de sus cuentos, dice al respecto: “mi aciago destino me persiguió exultante mostrándome que su misterioso dominio no había hecho más que empezar” (Poe, 1983: 61). Constantemente vamos a encontrar, en los cuentos de Poe, frases de este tipo, donde se presenta el destino trágico. Destino trágico que, como sabemos, proviene del accionar del superyó demoliendo al sujeto. El superyó suele presentarse como una amenaza. El sentimiento de culpa busca saciarse y lo empuja al sujeto a encrucijadas en la cuales no habrá de pasarla bien.

Lo que buscaba Poe, con el alcohol era borrar las sombras que iba encontrando paso a paso, siempre con la muerte al acecho. Era una forma de apurar un trago amargo, contaba con la literatura pero, y esto lo planteo para que desidealicemos la cuestión, escribir no le bastaba. Y estamos hablando de uno de los mejores escritores de la historia.

En 1835 le escribe una carta a su protector, en la cual le dice:

desgraciadamente siempre me sucede algo como si nada pudiera producirme alegría, ni me estuviera permitido la menor satisfacción. Mi estado actual es lamentable sufro una depresión psíquica como nunca antes hasta ahora. Inútilmente he luchado contra esta molesta melancolía, me va muy mal y no sé por qué. (Lennig, 1986: 77)

Por esa época consigue trabajo como escritor y gana notoriedad como crítico, lo cual le permite acceder a algunas revistas. Comienza también a consumir láudano, que es un estrato alcohólico del opio. Lo hace como un intento de aplacar sus tormentos. Otros escritores como de Quincey también lo han consumido. Poe escribe bajo sus efectos algunos poemas y varios cuentos como *Berenice*. Incluso, en una oportunidad vi una selección de sus cuentos titulada: *Cuentos del opio*.

Su vida se asemeja a sus cuentos, o a la inversa como preferan, alcanza leer cualquiera de sus cuentos para comprobar los paralelismos. En “*Eleonora*”, por ejemplo, narra cómo la muerte le arrebató a un hombre joven su bella mujer: “la amada de mi juventud de quien recibo con calma ahora claramente estos recuerdos, era la única hija de la hermana de mi madre que había muerto hacia largo tiempo, mi prima se llamaba Eleonora” (Poe, 1983: 241). Eleonora es Virginia, su mujer, que también va a morir joven, de la misma enfermedad de su madre. Tuvo una enfermedad muy difícil, porque todo el tiempo estaba al borde de la muerte, se le reventaban los vasos sanguíneos, parecía que moría, pero no. Siempre va a estar esta dimensión en Poe de contacto permanente con la muerte. Todo esto le generaba un montón de pesares, seguramente de fantasías y ganas de que la cosa pudiera terminar. Y culpa. Cuando Virginia

sufre el primer vómito de sangre tenía 19 años y ya manifestaba la tuberculosis que duraría cinco años hasta su muerte.

Su padre y su hermano también murieron por tuberculosis. Va a aparecer constantemente la sombra de Virginia en sus poemas. “El cuervo” (Poe, 1984) es su obra más importante, quizás sea uno de los poemas más importante en la historia de la literatura.

Vamos a recordarlo en la traducción de Carlo Obligado, hijo de Rafael Obligado, quizás no sea tan precisa en su intento de rescatar la rima:

Cierta vez que promediaba triste noche,
 yo evocaba fatigado, en viejos libros, las leyendas de otra edad.
 Ya cejaba dormitando; cuando allá, con toque blando,
 con un roce incierto, débil, a mi puerta oí llamar.
 “A mi puerta un visitante, murmuré, siento llamar;
 eso es todo y nada más”.

¡Ah, es fatal que lo recuerde! fue en un tétrico diciembre;
 rojo espectro enviaba al suelo cada brasa del hogar.
 Yo, leyendo combatía mi mortal melancolía,
 por perder a la áurea virgen que ya en vano he de llamar
 la que se oye “Leonora” por los ángeles nombrar,
 ¡ah por ellos, nada más! (Poe, 1947: 40)

Virginia muere dos años después de la publicación de “El cuervo”, el poema que lo hace famoso. Les leí los primeros párrafos, el poema es largo, la cuestión es que se para un cuervo en la cabeza de Pallas Atenea y cada vez que él le pregunta algo... saben que los cuervos como los loros repiten palabras, son animales que pueden hablar o copiar palabras, y entonces el cuervo, cada vez que le hace una pregunta, desde ese destino trágico le retorna la

frase: Nunca más (*Nevermore* en inglés). Le pregunta al cuervo cuál es su nombre y por supuesto:

Dijo el Cuervo: “Nunca más”.

Me admiró, por cierto, mucho que así hablara el avechucho.
No era aguda la respuesta ni el sentido muy cabal;
pero en fin, pensar es llano que jamás viviente humano
vio, por gracia, a bestia o pájaro, quieto allá en el cabezal,
sobre aquel busto de Palas que en la puerta fijo está
con tal nombre: “Nunca más”.

Aunque inmóvil, sobre el busto venerable,
supo el ave en esa frase su alma obscura derramar.
Y no dijo más, en suma, ni movió una sola pluma.
Y al fin dije: “Cual los otros, tú también me dejarás.
Perdí amigos y esperanzas: tú también me dejarás”.
Dijo el Cuervo: “Nunca más”.

Y de nuevo confundido al oír esta respuesta;
dije: “Aprendió, quizá, las sílabas que repite sin cesar,
de algún amo miserable que el Desastre inexorable
persiguió, ya tanto, tanto, que por treno funeral,
por responso a sus ensueños, su estribillo funeral era:
“¡Nunca nunca; nunca más!”

Y del Cuervo reverendo, mi tristeza aun sonriendo,
ante puerta, busto y pájaro rodé luego mi sitio
y al amor de terciopelo fue enlazando mi desvelo mil ficciones,
indagando qué buscaba aquel flaco, torpe, lúgubre,
rancio cuervo inmemorial
Con su eterno “Nunca más”. (Poe, 947: 40)

Este es el éxito más rotundo que tuvo Poe en su vida. Se trata de una de las más memorables poesías de la historia. Sin embargo, escribió un método de composición en el que cuenta que, esta poesía, lejos de ser un exultante arrebato lírico, está escrita con un proceso de lógica matemática. Es muy importante esto, para entender cuando hablamos que Lacan recurre no solamente a la topología, sino a la poesía, que la poesía tiene una lógica.

Tanto en sus poesías –“La durmiente”, “Solo”, “Annabel Lee” (Poe, 1947) –, como en sus cuentos, vamos a encontrar exactamente lo mismo. Sobre todo, en los cuentos de terror, porque fue precursor en varios géneros. Por ejemplo en los cuentos policiales, fue el antecedente de Sherlock Holmes. Conan Doyle se basa en Edgar Allan Poe, para escribir el relato policial.

Poe dominó varios géneros. Incluso realizaba algo muy extraño a nivel del significante, que era escribir para periódicos pictogramas, mensajes cifrados. Esto, es muy interesante estudiarlo, para plantear lo que es la interpretación, en Lacan. Yo lo trabajé en algún momento, aunque no está presente como una referencia en Lacan.

Hay un escrito fundamental en Lacan, “La carta robada”, que se basa en uno de los textos policiales de Poe. Lacan, en ese texto temprano, presenta la estructura del inconsciente como una banda de Moebius. “La carta robada” se trata de un cuento en el que una reina recibe una carta; en ese momento entran el rey y el ministro a la sala, y la reina la oculta inmediatamente. El rey no se da cuenta, pero el ministro sí, que supone una maniobra rara, entonces, adelante de ella, pone otro papel en su lugar, le saca la carta y se la lleva. Ella sabe que el ministro tiene la carta. Lo llama a Dupin, que es el antecedente de Sherlock Holmes, para resolver el problema, pero la policía “barría” todas las noches la casa del ministro y no aparecía la carta. Dupin se presenta en la casa del

ministro, ve una carta que está a la vista. Al otro día vuelve con un sobre que reproduce esa carta, lo cambia y se lleva. La carta circulaba en diferentes niveles. Alguien que no sabía de la carta, otro que sí la tenía presente, uno que se hacía el distraído, otro que creía que la tenía pero ya no la tenía más. Bueno, todos los niveles en los cuales se puede jugar el significante y que evidencia la relación topológica que está presente en el discurso mismo, en la relación que el sujeto tiene con su inconsciente.

Maravillosamente, Lacan, que siempre descentra la cuestión, dice que la carta robada nos muestra de una manera preciosa el mecanismo de la represión, en lugar de plantear la cuestión del inconsciente mismo.

Volvamos a su vida, lo que hace Poe es entrar en una pendiente de consumo: alcohol, opio, láudano. Los dos biógrafos principales, Baudelaire y Cortázar dicen que la enfermedad de Virginia, implica el desmoronamiento de Poe. Cada proyecto empieza a fracasar, los excesos de alcohol hacen que no pueda sostenerse. Funda una revista que no funciona, intenta rearmar su vida amorosa con Sara Witman y no funciona, llega a estar preso por borrachera, tiene episodios de paranoia, alucinaciones que son diagnosticados como delírium trémens.

Poe, seguía escribiendo febrilmente, tuvo la oportunidad de volver a comprometerse con un viejo amor de la juventud. Pero, el final estaba cercano, lo encontraron en una taberna de mala reputación para llevarlo al hospital inconsciente. Luego de temblores, delirios y de suplicar que le metieran una bala en la cabeza, para dejar de seguir viviendo su propia degradación, expiraría.

Baudelaire habló de un suicidio intelectual, preparado desde hacía mucho tiempo. Con esto le da una vuelta nueva a la función del alcohol que habíamos visto. En Poe, el alcohol tiene una función claramente homicida, nos dice, como si tuviera dentro de

él algo que matar. La función homicida es un nombre de lo que Freud denomina la pulsión de muerte.

Dos cuentos que remiten a Virginia son, “Leonora” y “La caja oblonga” (Poe, 1983). Este último, es un viaje que tiene que realizar un hombre en un barco, con su mujer muerta. Este no debía decir que la mujer estaba muerta, para no provocar que los demás pasajeros no quisieran viajar en ese barco. Entonces, el barco naufraga y se lo ve abrazado a la caja, muriendo innecesariamente, incomprensiblemente, hasta que nos enteramos que llevaba a su mujer en ese cajón. “Ligeia” (Poe, 1983) es otro cuento que detalla los estragos de una dilatada enfermedad en el cuerpo y en el rostro de una joven hermosa.

Siempre Virginia, a punto de morir, muriendo, retornando de la muerte. Como no tenía retratos de ella, manda a retratarla post mortem. Extrañamente el único retrato que se conoce de Virginia, es un retrato que se le tomó cuando ella estaba muerta, y con el cual Poe convivió el resto de sus días.

Me pasaría toda la noche hablando de Poe, pero nos metemos un poco en la piel de Baudelaire y de Quiroga, para que veamos que pueden enseñarnos.

2- Charles Baudelaire: poeta de los malos lugares

Baudelaire, es un autor íntimamente ligado a Poe. Escribió novelas y ensayos, no era muy amante de escribir cuentos, si, por supuesto, de la poesía. Su obra más conocida es “Las flores del mal” (1987). Allí habla, todo el tiempo, de sus amores.

Sartre es el principal biógrafo de Baudelaire y dice que no tuvo la vida que se mereció. Aunque no tardará, de alguna manera, en cuestionar esta afirmación.

Otra biografía muy interesante es la de François Porché, que fue reencontrada después de muchos años y editada hace poco. Porché dice que las faltas y los excesos a Baudelaire nunca le fueron gratuitos, nunca fueron sin consecuencias. Por el contrario, desencadenaron implacablemente una cadena de efectos.

Baudelaire tenía una personalidad paradójica, por un lado, era un dandi. Ahora se habla mucho de la imagen del hombre en la modernidad, pero en aquella época florecieron los dandis, que también cuidaban mucho de su imagen. Pero, a la vez, le gustaba lo monstruoso. Con respecto a las mujeres, siempre buscaba mujeres gigantes, enanas, se enamoraba de lo diferente, era un excéntrico.

El padre también muere cuando era muy joven y un padrastro, al igual que le ocurriera a Poe, pasa a ser su pesadilla. La madre se vuelve a casar con el señor Aupick, un militar, cuya brillante carrera va a contrastar con el fracaso del joven.

Jeanne Duval, una mulata, va a ser su amante y compañera de pasiones y miserias por el resto de su vida. Más allá que tiene muchas mujeres a lo largo de su vida.

Era un tipo bohemio, que le gustaba la noche y que también entra en esa dimensión de consumo desenfrenado, como Poe. Es uno de los puntos en los cuales ellos se encuentran, va a escribir una de sus grandes obras *Los paraísos artificiales* (1958), en el cual, entre otras cuestiones, retrata a Thomas de Quincey, donde el poeta narra su experiencia con el hachís y el opio. Al mismo tiempo forma parte de un grupo de aquel momento que se llamó el Club de los fumadores de hachís, donde iban grandes escritores. Balzac pasó por ahí y había un psiquiatra muy conocido, Moreau de Tours, que daba la dosis necesaria para promover los delirios tóxicos. Estaba todo bien regulado.

Baudelaire puso en juego una serie de desordenes que lo llevaron a dilapidar su herencia. Su madre le impone una tutela ju-

dicial, para asegurarle la casa y el pan para el resto de su vida. Aunque sus miserias quizás fueron de otro orden, vivió pobre. Las disputas con su amante se tornaban violentas y terminó agradeciendo no contar con un arma cuando la idea de asesinato comenzó a rondar por su cabeza. Luego lastimaría a la mujer con un candelabro.

Fue el encuentro con Poe lo que le cambia la vida. Lo describe como una emoción singular, que tenía tanto de dolor como de arrebató. Lo retrata como un alma gemela y se convierte en su traductor.

Consideraba que los poemas y los cuentos de Poe estaban llevados al límite de la perfección. Muchos temas que eran soñados y pensados por él, se encontraban allí, escritos en otro idioma, solo tuvo que traducirlos. El tedio de la bruma, el hastío fundido en la neblina, caracteres entrañables de su poesía, lo inundarían y como él lo expresa tomaban la proporción de inmortalidad.

La palabra que mejor define su estado es *spleen*, no la usamos mucho hoy en día, pero en aquel momento permitía dar cuenta de cierta melancolía. Varios poemas de *Las flores del mal* llevan ese nombre. Baudelaire se vivía quejando de profundas depresiones y la idea de la muerte comienza a obsesionarlo. Cuando *Las flores del mal* sale de la imprenta, el libro fue considerado escandalosa. Tiene una crítica de *Le Fígaro* y termina en una causa judicial que le valió una condena por inmoralidad. Ese gusto por lo excéntrico queda expuesto allí. Incluso le iba a poner “Lésbicas” de título y decidió ponerle *Las flores del mal*, siempre tenía algo de provocador para la época en que vivió. Lo que van a encontrar allí son poemas al mejor estilo Poe, donde da cuenta precisamente de sus amores, por ejemplo con Jeanne Duval en “Sed no saciada”:

Divinidad extraña, negra como la noche,
 En tu aroma se junta tabaco con benjuí,
 Artificio de un obi, de un Fausto de la selva,
 Maga toda de ébano, nocturna criatura.

Y prefiero al constance y al opio y a los nuits
 El licor de tu boca donde triunfa el amor;
 Cuando hacia ti mis ansias parten en caravana,
 Tus ojos son cisternas para aplacar mi hastío (1987)

Prefiere la mujer al opio y eso le da cierta estabilidad, se desaltera. Su obra también es increíble para los que trabajamos en toxicomanía. “Los paraísos artificiales” (p. 18), es una obra a la que le debemos muchísimo. Allí representa al fumador de opio como metido en su pipa, imagínense el fumador absorbido por la pipa. El sujeto es el fumado, cuando fuma opio.

A Baudelaire le gustaba la noche, las prostitutas y gracias a una vida desenfrenada, contraerá sífilis y perderá toda su fortuna. Con el tiempo, la enfermedad comenzará a notarse. Se atendía con opiniones recogidas de amigos, duchas frías, yoduro de potasio, cápsulas de éter contra los ahogos, opio para combatir los cólicos. El declive fue inevitable, sufre una congestión cerebral ligera, de la cual se repuso, y presenta su candidatura a la academia francesa, pero después la retira.

Freud comenta, en el caso Dora, como se trataba la sífilis en aquella época. El padre de Dora tenía sífilis y Freud habla de cura por mercurio, ya que no existía la penicilina. Hace tratamiento de mercurio, salsa parrilla, todo resulta estéril. Dicta una conferencia en Bruselas, a la cual no concurre prácticamente nadie, como dice Porché, la grandeza y la notoriedad no van siempre de la mano.

A partir de 1865 tuvo muchas crisis, un médico al que le relato el proceso, llegó a darle el diagnóstico de histeria, pero tenía sífilis. Se declara una parálisis, una afasia avanza hasta hacerle perder prácticamente el uso del habla. Con esa parálisis general retorna a París, al cuidado de su madre y ya a partir de 1867 no se levanta de su lecho. Muere el 31 de agosto, unos pocos lo acompañaron al cementerio Montparnasse.

Porché nos dice que Baudelaire no era un dandi de salón. Era un dandi sobre todo de café, de restaurante, de talleres de pintura, de los caminos y de los malos lugares.

3- Horacio Quiroga: un destino siempre trágico

El tercer ejemplar de esta serie de grandes escritores malditos que les traje hoy, es Horacio Quiroga. El escritor que más lo influenció fue también Edgar Allan Poe. Su destino es trágico, aparecen acá muertes violentas por suicidios. Al padre se le dispara una escopeta por accidente cuando regresaba de una casería, tenía dos meses y medio. Todos los escritores que hemos invitado esta noche tienen esta característica, pierden al padre muy jovencitos.

Su madre se casa años después con otro hombre, que sufrirá un derrame cerebral y queda casi paralítico en un sillón de ruedas. Quiroga era su intérprete, hasta que, apretó con el dedo del pie una escopeta que se había colocado en el mentón y fue Horacio quien encontró el cuerpo muerto del padrastro. Dos hermanos mueren en el Chaco por fiebre tifoidea.

A los 20 años se enamora de una mujer llamada María Ester, hija de un caza fortunas. Su madre intervino para terminar con el idilio y a partir de entonces, un dato muy interesante, todas las mujeres que tuvo en su vida se llamaron María. Realiza un viaje

literario a París, siguiendo los pasos de Baudelaire, que resulta desastroso. Por poco no se muere de hambre. Igualmente pudo conocer a Rubén Darío.

Otro hecho traumático fue la visita de un amigo, que se había enfrentado a duelo con otro, y que le da el arma y, por error, Quiroga le dispara y lo mata. Queda preso hasta que se demuestra que fue un accidente.

Realiza un viaje a Misiones con otro personaje, uno de nuestros grandes poetas, que es Leopoldo Lugones. Lugones escribe las notas y Horacio lo acompaña como fotógrafo. Si van alguna vez a Misiones, muy cerquita de San Ignacio, camino obligado para ir a las ruinas, está la casa que él había hecho en el medio de la selva. Y van a encontrar allí su máquina fotográfica, su bicicleta, las cosas que hacía. Es una casa muy linda y van a ver, como les decía, retratos de Poe y Baudelaire entre otros escritores.

Ustedes lo conocen a Quiroga desde chicos por los *Cuentos de la selva*. No sé si han leído los *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, que tienen mayor influencia de Poe.

Quiroga se casa y lleva a su mujer, Ana María, a vivir a San Ignacio. Tienen dos hijos. San Ignacio no era lo que es hoy en día, en aquel momento estaba en medio de la selva. Los biógrafos coinciden en plantear que Quiroga tendía a exponer a sus seres queridos a una vida difícil, porque la selva era muy peligrosa en ese entonces, y señalan en él a partir de esto algo un poco perverso. Aunque también aclaran que se trataba de transmitirles la posibilidad de vivir en los rigores de la selva, de mostrarles como sobrevivir.

Su mujer va a morir agónicamente, luego de tomar veneno hecho a base de fósforo. Regresa a Buenos Aires, se enamora de otra mujer, siempre jovencitas, pero se casa con otra, amiga de su hija y decide llevársela a Misiones. Esta última mujer, María, no se mata pero se vuelve a Buenos Aires y Quiroga se queda solo.

Escribe en una carta a Martínez Estrada: “el tiempo irá apagando el fuego un poco espectral de un amor difunto” (Ruiz Guiñazú, 2010).

Martínez Estrada es otro gran escritor Argentino, a mí me conmueve como nos olvidamos de grandes escritores. La vez pasada me invitaron a la Biblioteca Nacional, a unas jornadas que son una intersección entre el psicoanálisis y la literatura, que se llama *Autopista de la palabra*. La modalidad de trabajo es darles a los comentadores tres autores con tres de sus libros. Seguimos hoy con las trilogías. Me dieron tres autores, de los cuales yo conocía solo uno, y no pude conseguir ninguno de los libro. No había, en ninguna librería de Buenos Aires, libros de esos escritores. Pude conseguir algunas versiones digitales y cuando los leí quedé maravillado. Uno, el más conocido, era de Copi, el libro es *La internacional Argentina* (1990), es una joya, con mucho humor.

Quiroga egresa a Buenos Aires a tratarse, se reconcilia con la ex mujer, pero luego de una larga caminata por la ciudad de Buenos Aires toma un vaso de cianuro. Abelardo Castillo dice que no se trató de un suicidio romántico, sino de un suicidio vital. Suena raro pero parte de considerar que, un hombre de su vitalidad, mal hubiera podido aceptar el sufrimiento, las limitaciones de la enfermedad y la vejez.

Quiroga era muy amigo de Alfonsina Storni, y ella le dedica un poema: “morir como tu Horacio en tus cabales y así como siempre en tus cuentos no está mal” (Ruiz Guiñazú, 2010). Sabemos que Alfonsina apuró la muerte junto con su gran amigo Leopoldo Lugones, que, por supuesto, también se suicido. Vemos como la pulsión de muerte está presente en la vida. Siempre lo está, pero está a cielo abierto en estos personajes.

En relación a los sucesos trágicos de su vida Quiroga escribió: “estas cosas las arregla la literatura o no las arregla nada” (Ruiz

Guiñazú, 2010). Y con la literatura logró ahuyentar temporariamente la muerte, procuró escribirla, vivió escribiendo sobre eso.

Su obra se parece a su vida, como se titula uno de sus cuentos más celebres, siempre vivió “A la deriva”. Se trata de uno de los *Cuentos de amor, locura y muerte* (1997). Un hombre que es picado por una víbora y está en el medio de la selva como lo estaba él. Imagínense picado por una víbora venenosa, en el medio de la selva, sin nada que pueda solucionar el tema, va directo hacia la muerte. La trama gira en el viaje que emprende, en una canoa, a la deriva, intentando buscar el antídoto. Me parece que es una buena metáfora de cómo el goce que puede invadir a un sujeto, y cómo ese goce tóxico puede ser el camino a la muerte.

¿Se imaginarán como terminaron sus hijos? Se suicidaron, por supuesto.

4- EL lugar de la muerte

Hay dos grandes referencias en Lacan, que me parece pueden valer para lo que nos enseñan estos autores. La primera es del seminario 2, en el capítulo que Lacan llama “El deseo, la vida y la muerte” (Lacan, 1986: 331). En ese capítulo Lacan va más allá del Edipo, porque pone el ejemplo de Edipo en Colona, que es la continuación de Edipo. Donde Edipo está lacerado y dice: “ahora que ya nada soy acaso me convierto en hombre”. Edipo está ciego, en el exilio y la manera de desaparecer es al estilo de un gran héroe trágico, evaporándose, va caminando y desaparece. Y Lacan, que tiene sus críticas hacia el romanticismo, pone un cuento más realista para ver lo que se juega en la relación entre el deseo, la vida y la muerte. Es ahí cuando cita a Edgar Allan Poe que dice: “bordeó incesantemente el tema de las relaciones entre la vida y

la muerte” (1986: 345). Nosotros podemos agregar a Baudelaire y a Quiroga en ese mismo derrotero. Es un hilo bastante visible que une a estos autores.

Como eco a la licuefacción de Edipo opondrá la historia de “El señor Valdemar” (1986: 102). En el momento en que Poe escribe ese relato, surge el hipnotismo y en este cuento se pregunta qué pasaría si alguien es hipnotizado cuando está a punto de morir. Se preguntan si se puede detener el proceso hacia la muerte. En el texto, el señor Valdemar se ofrece a este experimento, y el médico lo hipnotiza. Era alguien que padecía tuberculosis y que una vez hipnotizado dice “ya no sufro, pero estoy muriendo”. Tiempo después dice “estoy muerto”, está el cuerpo acostado y lo único que de vez en cuando se escucha de su boca es una frase lúgubre que dice “estoy muerto”.

Acá estamos bordeando las relaciones entre la vida y la muerte. Es muy fuerte el momento en que lo deshipnotiza, lo tengo que leer de Poe:

Mientras ejecutaba rápidamente los pases hipnóticos, entre los clamores de: “¡Muerto!, ¡Muerto!”, que literalmente explotaban desde la lengua y no desde los labios del sufriente, bruscamente todo su cuerpo en el espacio de un minuto, o aun menos, se encogió, se deshizo... se pudrió entre mis manos. Sobre el lecho, ante todos los presentes, no quedó más que una masa casi líquida, de repugnante, de abominable putrefacción (Poe, 1984: 111)

No es tan romántico como la licuefacción de Edipo, pero esto muestra lo que Lacan quería transmitir, que es la relación entre la vida y la muerte. La conjunción dice Lacan de la vida y la muerte, se vive una vida que es muerte, muerte que está ahí exactamente

debajo de la vida. La vida es una hinchazón, un moho, no se caracteriza por otra cosa y así escribieron Poe, Baudelaire, Quiroga. También Freud cuando considera que la vida es un rodeo obstinado sobre sí mismo, transitorio, caduco, desprovisto de significación. Cuando vamos a la raíz de la vida, y detrás del drama del paso de la existencia, solo encontramos la vida unida a la muerte. A esto nos conduce toda la dialéctica freudiana.

En uno de los seminarios que estoy dictando, sobre topología, estamos trabajando una figura topológica, muy utilizada por Lacan. Me refiero al *toro*. Lo que se plantea, topológicamente, es si el agujero del anillo está adentro o afuera. ¿El interior del anillo es exterior o interior? Lo importante es qué lugar ocupa ese agujero. Lacan usó la palabra *éxtimo* una vez en su vida en el seminario 7 para hablar del amor cortés, no del anillo. La muerte no es algo que este adentro o afuera. No hay una muerte después de la vida como en la biología, tampoco una nueva vida después de la muerte, como en la religión. En la misma vida está la muerte. Y si la muerte genera atracción o rechazo es por eso. En general, causa más atracción a los hombres que a las mujeres, por cuestiones de estructura y eso lo presenta también Lacan en la página 308 de los *Escritos I*, donde es la primera vez que hace referencia a la topología:

Decir que este sentido mortal revela en la palabra un centro exterior al lenguaje es más que una metáfora y manifiesta una estructura. Esa estructura es diferente de la espacialización de la circunferencia o la esfera en la que algunos se complacen en esquematizar los límites de lo vivo y de su medio: responde más bien a ese grupo relacional que la lógica simbólica designa topológicamente como un anillo. De querer dar una representación intuitiva suya, parece

que más que a la superficialidad de una zona, es a la forma tridimensional de un toro a lo que habría que recurrir, en virtud de que su exterioridad periférica y su exterioridad central no constituyen sino una única región.

Este esquema satisface la circularidad sin fin del proceso dialéctico que se produce cuando el sujeto realiza su soledad, ya sea en la ambigüedad vital del deseo inmediato, ya sea en la plena asunción de su ser-para-la-muerte (Lacan, 1981: 308)

Algo que marca también el carácter único de estos autores, es el hecho de que no se trata solamente de tener una relación con la muerte y hacer algo con ella, sino también que son únicos en su soledad, son como perlas.

Para ir concluyendo quisiera leerles un poema de Poe, la traducción es nuevamente de Carlos Obligado pero con alguna pequeña corrección final que he realizado. Se llama “Solo”:

Desde las horas de mi infancia,
 Yo nunca fui como los otros;
 No vi jamás como otros vieron,
 No adoré ni odié como todos.
 En la fuente común, yo nunca
 Bebí mis penas ni mis gozos;
 Y soñé siempre sueños míos,
 Y cuanto amé, lo amé yo solo.
 Pues ya en mi infancia –en esa aurora
 De mi destino tormentoso–,
 De cada Ser: –de cada abismo
 Que el Bien y el Mal llevan en su fondo,
 Surgió ante mí– surge el Misterio,

Que embruja el alma silencioso:
 Surgió del torrente o la fuente,
 Del quieto monte y mar sonoro,
 Del lento sol que esclarecía
 Los áureos tintes del otoño,
 Del relámpago que incendiaba
 Sobre mi frente cielos lóbregos,
 Del trueno y la tormenta
 –O de la nube que allá en lo hondo
 De un claro Cielo perfilaba
 Quizá un Demonio ante mis ojos. (Poe, 1947: 110)

Me parece que ese es el partenaire del sujeto: la soledad. Una soledad que confina con la locura.

Estos autores nos muestran bien esa relación entre la vida y la muerte, y si la han podido mostrar tan bien, es porque la han vivido de alguna forma. De una forma curiosa, cada uno con su estilo. Supieron que la muerte es parte de la vida y han hecho, de esa experiencia, su escritura.

Los místicos supieron contornear lo que tiene que ver con el goce femenino. Lacan decía que los místicos eran los únicos autores serios para leer, junto con sus escritos, porque contorneaban un real. He discutido la confusión reinante que existe para algunos entre lo que es el goce superyoico y el goce femenino. Esto tiene que ver con que no se ha leído a los místicos. Si uno lee los autores místicos jamás confundiría el goce femenino con el goce superyoico. Si quieren leer sobre el goce superyoico lo tienen a Kant y a Sade.

Los autores que hemos visto hoy han contorneados, como ninguno, la relación que hay entre la vida y la muerte. Y cuando nos hablan de un sino tráfico y de la culpa nos enseñan sobre el accionar del super yo en el sujeto.

Belén Zubillaga: Bueno antes de abrir la conversación, quisiera decir que me hiciste pensar en varias cosas. Por eso me gustó que dijiste de entrada sobre no idealizar, creo que tenemos, muchas veces, idealizadas las posibles soluciones que encuentran los sujetos.

Por eso quería preguntarte como pensás la escritura, el tóxico y una mujer, en estos tres autores y más allá de ellos. ¿Los pensás como solución?

Por otro lado y en la misma línea de la no idealización, solemos escuchar que el amor suele ser una solución frente a la locura, como habiendo amores que desatan o enloquecen y los amores que quitarían de la locura. Me preguntaba si no podemos pensar, a veces, un amor loco como solución, o incluso el tóxico, como decías en Poe, como una protección contra la locura.

LS: No estoy seguro si llamarlo solución, pero cada uno de estos autores, que murieron demasiado temprano, dejaron una obra inolvidable, y creo que esa era una solución que ellos lograron frente a la problemática de la muerte. Los obsesivos suelen presentar esta perspectiva de un deseo de perdurar, las mujeres tienen otras formas, como los hijos. Entonces, quizás en sus vidas no les haya ido tan bien, pero lograron sobrevivir. Había en sus intenciones algo muy fuerte en el intento de hacer de la escritura algo que perdurará, y en este sentido hay cierta solución. De toda forma, es verdad, no hay que idealizar en esta dimensión, porque no sabemos si esta gente, y tantas otras, hubieran sido como fueron, sino fuera a partir de ese destino trágico que es propio del superyó, que intenta ser tramitado por medio del arte y que no logra una tramitación del todo eficaz.

En ese sentido es mejor solución una mujer, depende de la mujer por supuesto. Creo que a estos tres autores no les funcionó

este tema, las elecciones amorosas no frenaron su destino trágico. En el seminario *Amores que son síntoma*, lo que hacemos con Blanca Sánchez es tomar grandes amores de la historia a la luz del síntoma, y vemos que nos enseñan del amor. Si uno lee el seminario 23 diría que la solución que Joyce encontró, lo dice Lacan por supuesto, es la escritura como síntoma, pero yo me animaría a decir que si no fuera por Nora, Joyce no cursaría esa solución de la misma forma. La otra vez pregunte en el seminario cual fue la solución de Joyce, ciento veinte personas dijeron que fue la escritura y ninguno mencionó a Nora. Hay tres referencias a Nora en Lacan y llega a decir algo muy fuerte que tampoco se repite y que se pasa de largo, llega a decir que la relación entre Nora y Joyce es una relación sexual, pese a que él diga que no la hay, hay una extraña relación sexual. “Ah, pero es extraña”, subrayan, sí, pero está diciendo que la hay. Entonces acá tenemos varias problemáticas para discutir, una es que estamos hablando de un caso que Lacan jamás dice que sea de psicosis, menciona en todo caso su locura, que podemos pensar como esquizofrénica, incluso a partir del prólogo que le escribe Carl Gustav Jung de *Ulises*, y por lo que nos dice de su hija en una carta donde afirma que tienen la misma estructura, lo dice metafóricamente, afirma que navegan el mismo río, pero mientras el padre flota, la hija se hunde. Jung sabía mucho de psicosis y recibe a la hija de Joyce en tratamiento, cuando tenía una esquizofrenia declarada.

Primer problema entonces, no sé si podemos tomar esto mismo para el campo de las neurosis, la mujer como síntoma en este seminario de Lacan es planteado en alguien que tiene la estructura de Joyce. Por otro lado, está hablando de algo que Lacan sitúa en el terreno de la topología, síntoma es que el que logra anudar real, simbólico, imaginario. Es una solución en ese sentido, si no fuera por eso, lo real retornaría en lugar de lo que no está simbolizado,

habría goce, delirio, lo imaginario se presentaría por ejemplo en fenómenos en el cuerpo, en lo simbólico aparecen esos extraños usos del lenguaje, los neologismos, etc., que también aparecen en Joyce pero sin estar desencadenado.

Una mujer, si es una solución, es un síntoma.

Por ejemplo cuando Poe encuentra a Virginia mantienen al parecer un matrimonio santo, sin relaciones al principio, pero él también reconoce que es lo que le permite salir de la impotencia.

La mujer como síntoma en la neurosis para mí cumple esa función, al psicótico puede estabilizarlo. Al obsesivo sacarlo de la impotencia.

Lo que le sucede a Poe es que después se complicó, irrumpió la enfermedad y Virginia murió de tuberculosis. Pero la mujer como síntoma en la neurosis es lo que le permite a un hombre salir de su impotencia.

Cuando un hombre es fiel no es por virtud, es porque logra con esa mujer, con la que está, salir de la impotencia, pero tienen un miedo atroz a ser impotente con otras mujeres. Los hombres suelen traer a análisis que son fieles, pero se mueren (apropiado para un obsesivo) de ganas de estar con otra, pero no se animan. Duval era la solución para Baudelaire, que le gustaba degradar a la mujer, al parecer gustaban de juegos sadomasoquistas y la terminaría golpeando en algunas ocasiones. Son soluciones, ahora no es La solución, con mayúsculas. Son apenas las soluciones que cada uno puede encontrar.

Las drogas son un intento de rechazo, de tapar eso, no es una buena solución, en el sentido que es una solución que dura poco. También hay que pensar que estos hombres usaban las drogas para experimentar y escribir. Era una experimentación, aunque suene estúpido, tenemos que pensar en la moda o en las identificaciones, los síntomas se moldean a partir de eso, así como

hay temporadas de anoréxicas, hay temporadas de ataques de pánico.

Christian Ríos: Hay toda una línea de articulación entre los escritores y los tóxicos, un tiempo donde los escritores apelaban a los tóxicos para escribir.

LS: Y músicos. Muchos tomaba heroína porque querían tocar como Charlie Parker y no lo lograban. Soy sincero, no sé si Charlie Parker hubiera tocado así, si no hubiera tomado heroína. Él decía que no, todos dicen que era realmente un genio y que nadie podía tocar por consumir heroína, pero a la vez, yo no sé si, sin heroína hubiera hecho ese nuevo jazz. Uno que está acostumbrado a escuchar, y podés llegarte a dar cuenta cuando una canción fue compuesta bajo los efectos de marihuana, del opio, del éxtasis. La otra vez me decía un guitarrista bastante importante del rock: “yo cuando fumaba mucho todo lo que hacía con la guitarra me parecía genial. Ahora que no fumo, todo me parece una porquería. Las drogas te sacan el juicio crítico, pero también, a veces, ese juicio crítico te permite componer”.

Son soluciones neuróticas, tóxicas, sintomáticas. Me parece que con el análisis a lo que apuntamos es a que el sujeto encuentre una solución que sea estable y que le permita cierta relación entre el amor, el deseo y el goce. No que sea la de un goce que lo puede llevar a la muerte. Eso es lo que introduce el análisis, la posibilidad de un espacio para que todo esa cuestión del goce se ponga a trabajar, catalizarlo, de alguna manera lograr lo que Miller llama una metamorfosis del goce, que el goce sea algo vivible, no que sea algo sufrible.

CR: Quería preguntarte sobre como pensás la diferencia entre el superyo y el goce femenino.

LS: Yo hice hace muchos años mi tesis doctoral en Psicología Social, en ese tiempo no había un Máster en Psicoanálisis, lo único que había era un Doctorado en Psicología Social, entonces lo que trabajé fue la mujer en la Edad Media, en la relación con dios y con el diablo.

Voy a retomar ahora eso, que tiene ya como veinte años, en un seminario porque me parece que hay muchas cosas nuevas para pensar esta dimensión. Hay frases de Miller y de Eric Laurent que se pueden malentender a mi juicio. Cuando empezó a estudiar a Lacan, Miller puso al superyó, en “Clínica del superyó”, en relación a lo que es el significante de la falta en el Otro y después lo corrige y dice que vamos a usar en cambio el matema $\varphi(0)$ (Fi sub-cero). El significante de la falta en el Otro es el vector entre el A barrado y el significante de la falta en el Otro, donde Lacan ubica el goce femenino. Lo que he leído en los místicos y quiero trabajar en detalle, es que no se trata de un goce sufriente, el goce femenino genera pavor pero no porque sea sufriente, que sea ilimitado no implica que sea doloroso. El éxtasis místico es vivificante, no mortificante.

En un libro maravilloso que es *Historia de las mujeres* de George Duby y Michael Perrot, pueden encontrar una buena historia de las mujeres. Ahí dice que las mujeres provocan pavor por dos cuestiones, una es su deseo, son historiadores, y citan a Juvenal: “cansadas mas no satisfechas”. La insatisfacción femenina que lleva a una demanda.

La otra cuestión, que remarcan estos los historiadores, es que las mujeres tienen un goce sin límite, el ejemplo es muy lindo “son como la madera húmeda, tardan en prenderse fuego, pero cuando se prenden fuego no la apagas más” (Duby, G. y Perrot, M., 1992: 81), nos habla así del exceso de goce. Ahora el exceso de goce o la demanda de más goce, se puede volver superyoica para el hom-

bre. Es lo que a veces se cita en una cita muy difícil de “El atolondradicho” (Lacan, 2012: 473), donde lo que Lacan plantea es que la mujer es superyó para el hombre por estas cuestiones. No que la mujer tiene un superyó terrible como a veces se entiende y que eso sería el goce femenino, porque pide más, el *aun* también se traduce así, más, más, se lo puede volver al hombre impotente por tomar esto como un imperativo superyoico, pero no es el superyo femenino, ella quiere gozar más y se trata de un goce vivificante. Lo que sucede es que el hombre no soporta eso que traduce en demanda. En el fondo se trata de una cuestión de impotencia.

Si ustedes leen los místicos no hay algo mortífero. Puede llegar a decir Santa Teresa de Jesús “*muero porque no muero*”, pero es porque no tiene forma de hablar de ese goce. Es inefable, como dicen los místicos y como dice Lacan. San Juan de la Cruz lo escribe en “Coplas de El mismo, hechas sobre un éxtasis de harta contemplación”:

“Éntreme donde no supe
y quédeme no sabiendo
toda ciencia trascendiendo” (San Juan de la Cruz, 1981: 13).

Contornea ese real que no puede poner en palabras y que habla de un goce en más, como dicen ellos, sumiéndolo en un éxtasis místico. San Juan de la Cruz realiza un camino ascético que es preparatorio para lograr eso, pero no es padeciente, es el intento de salirse de la dimensión fálica. San Juan de la Cruz dice hay que desasirse de toda cosa criada, todas las cosas que uno va juntando en la vida, pero es un desasirse de la dimensión fálica, y después entra en ese goce más allá del falo, y en ese momento de goce hay un éxtasis, que confina con la locura porque no tiene límite, y que puede provocar espanto, pavor, pero que si se soporta bien no es padeciente. Freud plantea en el capítulo cinco de *El yo y el ello* (1989) que el superyó es el cultivo puro de la pulsión de muerte,

para Lacan el superyó lo encuentran en Kant con Sade. Si ustedes leen la “Filosofía en el tocador”, lo menos que van a leer es el goce femenino, el superyó apunta al todo, a un goce totalizante, el goce femenino apunta al no todo, y es vivificante. Pongamos un ejemplo que se escucha también mucho en quienes trabajan con niños, hablan del estrago de la madre y lo remiten al superyó femenino. El estrago materno determinará el superyó femenino, pero eso no es el goce femenino. Lo que podemos decir es que si una mujer está gozando femeninamente, lo que menos le importa es estar estragando al hijo. El estrago es producto de la demanda materna, del goce del Otro. El goce femenino, por el contrario, no recae sobre la dimensión fálica. Vemos esto en aquella situación donde Tiresias le dice a Eras, contrariamente a lo que Eras suponía de las mujeres, que de diez partes, las mujeres gozan siete y los hombres tres. Depende la versión de mito, dice que la mujer goza por ejemplo tres veces más que el hombre. Allí está el goce femenino. En ese más allá.

Público: Depende, puede ser goce fálico tranquilamente. Yo creo que del goce femenino no se puede decir porque no se puede saber, porque el saber va a través de la lógica del significante, que es la lógica fálica, entonces como se puede transmitir lo que no se puede saber desde ese punto de vista.

L.S: Es verdad lo que vos decís, estoy de acuerdo, pero si uno lee los místicos, claramente se juega algo del goce femenino, y si uno se encuentra con mujeres que dan testimonio de este goce, que no está capturado por lo fálico también.

C.R: Eric Laurent, en la entrevista que encontramos en *Virtuallia* (p. 29), da dos respuesta, cuando se le pregunta por lo femeni-

no en los hombres actuales. Una de ellas es la que nos conduce a indagar dicho punto en los testimonios de las histerias masculinas. La otra, la ubica en relación a la fascinación que sienten los hombres por el goce femenino. En este último sentido, señala que ello abre el campo de la clínica de las adicciones.

LS: Como algo ilimitado, pero podemos cuestionar profundamente si el goce femenino tiene algo que ver con las adicciones. Ya ha habido varios cuestionamientos y ha habido algunos acercamientos. Por ejemplo hay dos conferencias sobre misticismo que dicta William James, Jorge Luis Borges lo elige entre los libros de su biblioteca personal, William James es el padre del pragmatismo, hace algunos años hubo una discusión sobre si el psicoanálisis era pragmático o no, y la gente no sabía que el que presenta a Freud en la Clarke University y dice el futuro de la psicología está en manos de Freud, es el creador del pragmatismo. Da dos conferencias sobre misticismo, menciona las características del misticismo, inefabilidad, el desapego, etc. y de repente comienza a contar su experiencia con óxido ferroso. Él experimentaba y hay ciertas sensaciones ilimitadas. Lo que pasa es que en las drogas, claramente, hay una relación con el goce. Es verdad que no está en juego, al parecer, la dimensión fálica, hay cierto cortocircuito, pero para que sea goce femenino el sujeto tendría que estar situado en el lado derecho de las formulas. Lacan, en el seminario 20, dice: “con ese S (A tachado) no desigo otra vos a que el goce de la mujer” (Lacan, 1985: 101).

CR: ¿Qué pensás sobre la formulación que tiende a explicar la lógica del goce en la época, recurriendo a lo femenino? Me refiero específicamente a la *feminización del mundo*.

LS: El problema es si nosotros relacionamos feminización con goce femenino. Para mí la feminización, el goce toxicómano, etc., los ubicaría en el objeto *a* que está del lado izquierdo y como lo señala Lacan y Miller se encuentra en el cenit de la civilización, es un plus de goce, está del lado no-todo, pero no es goce femenino. Y piensen ese tema de la mujer en el poder ¿goce femenino eso?, o más bien fálico, hay más masculinización de la mujer en la actualidad y hay feminización del hombre pero en el sentido más histérico, pero no de goce femenino. Ahora, calculo que debe haber más goce femenino que en otras épocas, porque hay menor represión, entonces no es necesario ser mística para experimentarlo, si la mujer no lo rechaza, si encuentra un hombre que pueda soportarlo, que no sea demasiado impotente, puede acceder al mismo en la cama.

BZ: Bien, estamos sobre la hora. Quisiera agradecerle Luis tu excelente exposición. Ha sido un gusto escucharte. A todos ustedes también quisiera agradecerles su participación. Con este encuentro damos por finalizado el ciclo Lacan y los Escritores. Seguramente a principios de marzo del año que viene, les haremos llegar nuestra propuesta de trabajo.

Texto establecido por: Ignacio Funes.

Bibliografía

- Baudelaire, C. (1986). *Lo paraísos artificiales*. Buenos Aires: Ediciones del Belenio.
- (1987). *Las flores del mal*. Barcelona: Planeta.
- Copi (1990). *La Internacional Argentina*. Barcelona: Anagrama.

- Duby, G. y Perrot, M. (1992). *Historia de las mujeres*, 2. Madrid: Taurus.
- Ellmann, R. (1991). *James Joyce*. Barcelona: Anagrama.
- Freud, S. (1989). “El yo y el ello”. En *Obras completas*. Tomo XIX. Buenos Aires: Amorrortu.
- Lacan, J. (1981). “Función y campo de la palabra en psicoanálisis” (p. 308). En *Escritos 1*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (1985). *El Seminario, Libro 20: Aún*. Barcelona: Paidós.
- (1986). *El Seminario, Libro 2: El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Barcelona: Paidós.
- (2012). “El atolondradicho” (p. 473). En *Otros escritos*. Buenos Aires: Paidós.
- Lennig, W. (1986). *E. A. Poe*. Barcelona: Salvat.
- Poe, E. A. (1984). “William Wilson”. En *Cuentos Completos, 1*. Buenos Aires: Círculo de Lectores.
- (1984). *Obra Completa en Poesía*. Barcelona: Río Nuevo.
- Quiroga, H. (1997). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seis Barral.
- Ruiz Guiñazú, M. (2010). *Secretos de familia*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Salamone, L. D. (2010). *El amor es vacío*. Buenos Aires: Grama.
- (2012). *Alcohol, tabaco y otros vicios*. Buenos Aires: Grama.
- (2014). *El silencio de las drogas*. Buenos Aires: Grama.
- San Juan de la Cruz (1981). *Poesías completas*. Barcelona: Bruguera.

Lacan y la literatura: algo más que un gesto de cortesía

BLANCA SÁNCHEZ

Lacan, al igual que Freud, ha utilizado innumerables referencias literarias, ya sea al pasar o haciendo un exhaustivo análisis, para extraer de ellas alguna enseñanza y para ilustrar aquello que estaba conceptualizando. Nada ha quedado afuera: la tragedia, la comedia, el teatro, los mitos, la literatura sobre el amor cortés, los autores modernos, los autores clásicos, la literatura francesa, la inglesa, la italiana, la española, y por supuesto, la poesía y en menor grado, las novelas, algún representante está presente. Está en juego en ese uso la transmisión de un estilo que comienza con Freud, que Lacan rescata con su famoso “retorno a Freud”, pero que al mismo tiempo, como se verá a continuación, modifica.

Su posición ha sido siempre la de ir contra la idea del psicoanálisis aplicado al arte. Incluso en su texto sobre Gide, en donde comenta al *homo litterarius*, Lacan descarta la idea de que el texto de Jean Delay, sobre el que se basa su escrito, se parezca a una obra de psicoanálisis aplicado, pues “rechaza lo que esta calificación absurda traduce acerca de la confusión que reúna en ese paraje. El psicoanálisis sólo se aplica, en sentido propio, como

tratamiento y, por lo tanto, a un sujeto que habla y oye” (1987: 727). Lacan se dedicará a captar la *relación del hombre con la letra* y su posición frente al deseo.

Aplicar el arte al psicoanálisis

Según François Regnault (1995), la relación de Lacan con el artista es la de un cortés homenaje. No podemos dejar de evocar aquí el único homenaje que Lacan hace directamente a un artista en su escrito “Homenaje a Marguerite Duras, por el arrobamiento de Lol V. Stein” (2012: 209- 216). Sin embargo, es posible aventurar que la relación de Lacan con la literatura va más allá del cortés homenaje, aunque encontremos a lo largo de toda su enseñanza, a veces más abiertamente y otra más veladamente, varios de ellos. El desafío permanente de Lacan de tratar de invertir la perspectiva freudiana del psicoanálisis aplicado al arte, nos permite deducir que hay en él un intento de construir un sistema de lectura, una guía o simplemente un modo de leer que permita sostener la idea del arte aplicado al psicoanálisis.

En el “Homenaje...” es justamente donde indica que su texto no es un madrigal sino una delimitación de método en su valor positivo y negativo. Para construirlo, plantea que recordar el estatuto del sujeto como un término de la ciencia debería poner fin a lo que designa como la grosería, si no la pedantería, de cierto psicoanálisis en la que caen algunos cuando atribuyen “la técnica reconocida de un autor a alguna neurosis”, y al intentar demostrarla como “la adopción explícita de los mecanismos que forman su edificio inconsciente” (2012: 211). Es decir, un primer punto sería el de oponer al psicoanálisis aplicado al arte, el estatuto del sujeto en relación a la ciencia. Y agrega luego:

la única ventaja que un psicoanalista tiene derecho de sacar de su posición, aun cuando esta le fuera reconocida como tal, es la de recordar con Freud que en su materia, el artista siempre lo precede, y que no tiene por qué hacerse el psicólogo allí donde el artista le abre el camino (2012: 211)

tal como se propone demostrarlo con Marguerite Duras, ya que, al fin y al cabo, ella revela saber sin Lacan lo que él enseña. Así, Lacan considera que no perjudica el genio de la escritora al apoyar su crítica en la virtud de sus medios, de los medios con los que la autora construye su personaje y la trama de su novela. Y si Lacan puede aventurar que Lol está loca, es decir tomar al personaje como un sujeto, es porque la mismísima Marguerite Duras se lo ha confesado.

Esta posición de Lacan y la idea de delimitar un método de lectura que permita ir contra el psicoanálisis aplicado a la obra de arte no es de 1965, año de su “Homenaje...” sino que es muy anterior, data casi desde los comienzos de su enseñanza. Podrían ubicarse de este modo tres escansiones en la construcción de este método, que coinciden con la lectura de tres autores y con tres momentos de la enseñanza de Lacan. Se trata de las siete clases sobre *Hamlet de Shakespeare*, de *El seminario 6*; el “Homenaje a Marguerite Duras...”, en su lectura de la novela *El arrebatado de Lol V. Stein*; y la lectura de *Finnegans Wake*, de Joyce, en *El seminario 23 El sinthome* y en su conferencia “Joyce el síntoma”.

Hamlet o el deseo

En sus siete clases sobre *Hamlet*, de *El Seminario 6* (2014), Lacan reconoce la excelencia de este texto, pues en su opinión:

No hay un solo verso de *Hamlet*, ni una réplica, que en inglés no tenga tal poder de choque, tal violencia de términos, que a cada instante nos deja absolutamente estupefactos. Parece que hubiera sido escrito ayer, que no se podía escribir así hace tres siglos (2014: 285)

He allí su cortés homenaje desde la admiración.

Pero aquello que Lacan le reconoce a la pieza teatral es el hecho de que se articula en ella el lugar del deseo de manera tal que todo el mundo llega a reconocerse en él. Según Lacan, Shakespeare modifica las coordenadas del drama edípico para permitir vislumbrar de qué modo está en juego el deseo, con todo su carácter problemático.

Sin embargo, más allá que esa obra de teatro nos enseñe todo lo concerniente al deseo, Lacan construye para abordarla un aparato.

Para ello, parte de sugerir que cuando se trata de abocarse al arte, y más específicamente a la literatura, hay que seguir una doble vía, ya que nos encontramos en un dominio que concierne, a la experiencia analítica y a un objeto particular. Esta doble vía está presente desde el comienzo en los textos mismos con los que Lacan acompaña su lectura; por un lado, todo lo que los psicoanalistas antes que él han escrito, y por el otro, los textos de crítica literaria sobre *Hamlet*. Pero fundamentalmente, Lacan propone que para formular algo analíticamente justo y poder ir más allá del punto al que llegaron los analistas que se abocaron al estudio de esta obra, hay que proceder del mismo modo que procedemos con el inconsciente, simplemente tenemos que seguir el texto de la obra. Y es lo que hace Lacan.

Respecto al objeto particular que se aborda nos encontramos con que “en todo arte hay dos manijas de las cuales podemos aga-

rrarnos como si fuesen referencias por completo seguras” (Lacan, 2014: 300). La primera es la de distinguir si lo que está en juego en la obra y sus personajes es del orden de la ilusión o del vacío.

Cuando se trata de la literatura, y en especial de las obras dramáticas como es el caso de *Hamlet*, Lacan subraya que hay *caracteres* tal como se lo entiende en francés, es decir, personajes. Un personaje es alguien de quien el autor posee todo su espesor, que nos conmueve por la transmisión de los rasgos que porta introduciéndonos en una realidad supuesta que está más allá de lo que la obra de arte nos brinda. Eso lleva a Lacan a considerar diversos textos de crítica literaria sobre la obra, entre los que resalta la opinión de T.S. Elliot, diciendo al pasar que es el mayor poeta inglés moderno y haciéndole así su pequeño homenaje. Según el poeta, del mismo modo que Hamlet no estuvo a la altura de su cometido, Shakespeare no estuvo a la altura de su héroe, haciendo de esa obra una pieza fallida. Otra postura que Lacan rescata es la posición un poco más matizada de quienes sostienen que la relación de *Hamlet* con quien lo aprehende es del orden de la ilusión, lo que no es igual que decir que es del orden del vacío, como podría deducirse de la crítica de Elliot. *Hamlet* puede ser del orden de la ilusión, una tramoya, un montaje como el de la experiencia del ramillete invertido y el espejo cóncavo, gracias al cual se puede producir una imagen real que aun siendo una imagen tiene todas las propiedades del objeto reflejado, es decir, es una ilusión. Dirá Lacan: “que *Hamlet* sea una ilusión, la organización de una ilusión, hete aquí que no pertenece al mismo orden de ilusión que si todo el mundo soñara a propósito del vacío” (2014: 302). Así justifica entonces la necesidad, como primera manija con la cual asir una obra literaria, de distinguir la ilusión del vacío.

La segunda manija que propone es considerar el modo del discurso. Si seguimos el planteo de Ernest Jones, para quien hay

una equivalencia entre el poeta y el héroe y su propio discurso, no podemos dejar de notar que están allí por su propio discurso. Contrariamente a la postura freudiana, y post freudiana, según la cual se trata de hacer sobresalir un retorno de lo reprimido en la obra y/o en el artista, o bien “la comunicación de lo que está en su inconsciente”, Lacan plantea que dicho inconsciente está presentificado por la articulación del discurso dramático. No se trata de algo que hay que extraer de las profundidades, sino que se trata de tomarlo a partir de un modo del discurso. “El fenómeno es del mismo orden que ese aspecto que se sustrae de todo lo que podemos decir acerca de la consistencia del personaje [...]” (2014: 303) Por eso puede afirmar que el modo en que nos afecta una obra en el inconsciente depende de su composición, de su disposición.

Al revés de lo que se cree, no tenemos que vérnosla con el inconsciente del poeta. Sin duda este inconsciente testimonia su presencia mediante ciertas huellas en la obra que no son deliberadas, elementos de lapsus, elementos simbólicos inadvertidos por el poeta, pero nuestro interés principal no se dirige allí (2014: 303)

En el caso de *Hamlet*, si bien es cierto que en una primera aproximación podría decirse que su valor de estructura se debe a que es equivalente a la del Edipo, lo que interesa y lo que puede permitir estructurar ciertos problemas depende de la articulación de la tragedia como tal, su organización, los planos superpuestos que instaure en donde se aloja la dimensión de la subjetividad.

A pesar de que la obra toma su magnitud no solamente por haber sido escrita por Shakespeare, o porque lo hizo en un momento en que su vida tuvo cierto giro a raíz de la muerte de su padre, nos emociona, dirá Lacan, por el lugar que ofrece en la estructuración de

su desarrollo, “para alojar lo que en nosotros está escondido, a saber, nuestra propia relación con nuestro propio deseo” (2014: 304).

Es por eso que hay tantos “Hamlets” como actores lo han representado; porque cada uno de ellos es el lugar donde ha podido alojarse no solamente el deseo de quien lee la obra, sino también el de quien la ejecuta. Y esa es la genialidad que tiene.

Hamlet es un personaje que no conocemos, pero no solamente por nuestra ignorancia; se trata de un personaje compuesto por algo que es el lugar vacío en el cual se puede situar nuestra ignorancia. Y una ignorancia situada es la presentificación del inconsciente.

Así, Lacan puede decir:

creo haber logrado comunicarles, sin negarla, sin descartar nada, con el máximo de matices, la dimensión estrictamente psicológica involucrada en una pieza como ésta. Dicen que esto es un ejercicio de lo que se denomina psicoanálisis aplicado, aunque es todo lo contrario. En el nivel en el que nos hallamos, más bien se trata de psicoanálisis teórico (2014: 306)

El psicoanálisis aplicado al arte, en la perspectiva freudiana, intenta hacer surgir, ya sea de la obra o del artista, un retorno de lo reprimido tal como lo hizo Freud con Leonardo. Aquello que constituye un rasgo singular del artista puede transformarse en el desarrollo teórico de un concepto, permite convertir los resultados de un psicoanálisis aplicado en elementos del psicoanálisis teórico (Regnault, 1995: 20). Sin embargo, “no parece que haya en Lacan el propósito de percibir lo que el artista o la obra reprimen sino, más bien, que la obra y el artista interpretados hacen percibir lo que la teoría desconocía” (Regnault, 1995: 20).

Marguerite Duras, o la vida vacía y el objeto indescriptible

Si en su análisis de *Hamlet*, Lacan propone como herramienta de lectura la localización del deseo y las dos manijas con las cuales tomar el objeto literario, es decir, las diferencias entre la ilusión y el vacío respecto de los personajes, y los modos de discurso respecto de la estructuración de la obra, hay que subrayar que dicho andamiaje está elaborado a partir de un momento puntual de su enseñanza. Se trata de una época en la que predomina lo simbólico por sobre lo imaginario y lo real, es decir, lo que Miller denomina “la significantización del goce” (2006), cuando ordena la enseñanza de Lacan en diferentes paradigmas según se produzca una relación de conjunción o disyunción entre significante y goce. El deseo, a partir del grafo del deseo, será el concepto estrella de este momento de su enseñanza. Se puede ver no solamente en su lectura de *Hamlet*, sino también en su escrito sobre Gide y hasta en su análisis de *Antígona*.

Sin embargo, con el “Homenaje a Marguerite Duras...” es posible situar otro momento en su elaboración de un método de lectura.

Más arriba se ha situado que recordar el estatuto del sujeto permite evadir las desviaciones de un psicoanálisis aplicado al arte. Pero lo fundamental del método que Lacan intenta construir es verificar “que la práctica de la letra converja con el uso del inconsciente” (2012: 211).

Nuevamente, al igual que con *Hamlet*, Lacan desarrolla el hilo de su lectura tomando la novela al pie de la letra y en su lectura verifica que en el texto siempre se cuenta de a tres. Ya desde el comienzo ubica que tenemos la arrebatada, en el alma y la belleza que opera; la arrebatadora, Lol, que es “la imagen de esa figura herida,

exiliada de las cosas”; por último, nosotros, los arrebatados. Pero en ese juego de tríos, Lacan introduce otro formado por la misma Marguerite Duras, “el arrobamiento de Lol V. Stein tomado como objeto en su nudo mismo” y Lacan mismo al introducir el arrobamiento, en su caso “decididamente subjetivo” (2012: 210).

La novela nos enseña acerca de la esquizia del ojo y la mirada, de la gramática del sujeto, el ser-de-a-tres.

Lacan se toma la atribución de enlazar a Marguerite Duras con Marguerite d’Angoulême y su *Heptaméron*. Pero mientras la posición de Duras es la de una extraña forma del amor que denominamos ser-de-a-tres, “la otra Marguerite”, como suele ocurrir con la novela en general, ha hecho “girar la convención técnica del amor cortés a una cuenta de ficción” y enmascarar el déficit “de la promiscuidad del matrimonio”. La lógica del conyugo, representada con Marguerite d’Angoulême, se opone a ese amor vacío cercano al amor cortés, que propone Marguerite Duras en su novela. Y aclara Lacan:

Tantas consideraciones sociológicas que se refieren a las variaciones de una época a otra en el esfuerzo de vivir son muy poca cosa ante la relación de estructura que, por ser del Otro, el deseo sostiene con el objeto que lo causa (2012: 215)

Es decir, que tenemos aquí la clave de lo que Lacan recorta del texto de Duras: el deseo como deseo del Otro y su relación con el objeto causa. Ya no tenemos en juego la dialéctica del deseo y la demanda, ni el grafo del deseo con su circuito. Se trata en verdad de la relación del deseo con ese objeto indescriptible, el objeto *a*, en sus bodas, su unión, con la vida vacía.

Es decir que de lo que se trata es de ubicar cómo la práctica de la letra converge con el uso del inconsciente, pero no en tanto ci-

framiento de sentido sino en el punto en el que la letra hace borde con el vacío que se intenta “amueblar” con el objeto.

Joyce-el-sinthoma, o el goce de la lengua

La tercera escansión que podemos ubicar en los modos de lectura de Lacan de los textos literarios la constituye su seminario sobre Joyce y las conferencias que lo acompañan.

La lectura de los textos de Joyce está enmarcada para Lacan ya no en la dialéctica del deseo, ni en el vacío del objeto, sino en la perspectiva borromeana de la clínica, según la cual los tres registros son equivalentes y se plantea la necesidad de un cuarto término que permita anudarlos y, por ende, diferenciarlos. En ese sentido, Joyce es ejemplar porque “alcanzó con su arte, de manera privilegiada, el cuarto término llamado *sinthome*” (2006: 38). Lacan abordará con Joyce este cuarto término que completa el nudo de lo imaginario, lo simbólico y lo real. Sin embargo, Lacan se pregunta:

¿cómo un arte puede apuntar de manera adivinatoria a sustancializar el *sinthome* en su consistencia, pero también en su ex-sistencia y en su agujero? ¿Cómo alguien pudo apuntar con su arte a representar este cuarto término, del que hoy simplemente quise mostrarles que es esencial para el nudo borromeo, hasta el punto de acercársele tanto como es posible? (2006: 39)

Es así que lo que el arte de Joyce enseña al psicoanálisis es la naturaleza del *sinthome*, a partir de que el psicoanálisis ha interrogado a la obra del artista munido de los nudos borromeos, la letra y el goce de *la lengua*.

La relación de Lacan con la literatura joyceana está muy bien definida por Jacques-Alain Miller en su “Nota paso a paso” (Miller, 2006: 195-241), con el comentario de un apólogo que Philippe Sollers comenta en una entrevista, recordando una velada de 1970: “Lacan sentado en el suelo, al hacer un esfuerzo por levantarse, pierde súbitamente el equilibrio; Sollers ‘se las arregla para que él se tenga en pie’; Sylvia, la esposa, le lanza: ‘¡Déjelo, ya es grande!’” (2006: 195). Miller en su lectura de este apólogo sitúa que “Sollers ayuda a Lacan, Sylvia pone en su lugar a Sollers”, y que el gesto de sostener hace una pareja entre Sollers y Lacan en la que Sylvia se ubica como tercero. Sin embargo, Miller agrega:

No hay mejor apólogo para *El sinthome*. Lacan recurría a Joyce para dar un paso más allá del punto en el que se había detenido Freud. ¿No es lo que usted reproduce esa noche? La literatura corriendo en auxilio del psicoanálisis, *que se cae*. Sylvia, forzada a ello, no podía más que interponerse (2006: 197)

También el mismo Jacques-Alain Miller en su seminario *Piezas sueltas* (2013), nos da una imagen dantesca de la relación de Lacan con Joyce. Así como Dante va de la mano de Virgilio a lo largo de su viaje a través del infierno, el purgatorio y el paraíso, Lacan se suelta de Freud y toma la mano de Joyce en su travesía por el *sinthome*. Freud, según Miller, había funcionado como un intercesor, como quien tiene influencia, intercede a lo largo de la enseñanza de Lacan, quien se debatió contra esa influencia. Se deshizo de ella apelando a Joyce contra Freud, trae a un escritor en lugar de un analista (Miller, 2013: 27-28).

En el seminario sobre Joyce, la lectura que Lacan hace del escritor es realmente una puesta en acto de lo que quiere decir aplicar el arte al psicoanálisis.

La relación de Lacan con Joyce es muy temprana. El mismo Lacan la cuenta en su conferencia “Joyce el síntoma”:

Cuando salía de un ambiente bastante sórdido, de Stanislas para decir su nombre –ducado por curas, ¡vaya! como Joyce [...] –, resulta que a los diecisiete años, gracias a que frecuentaba lo de Adrienne Monnier, me topé con Joyce. Así como asistí, cuando tenía veinte años, a la primera lectura de la traducción francesa que había aparecido de *Ulises* (2006: 160)

Elizabeth Roudinesco refiere que el colegio Stanislas al que asistió Lacan y que menciona en la conferencia, tuvo a Jean Clavet como director de los estudios literarios en primero superior, quien hablaba a la manera de Bossuet y hacía pensar en Confucio. Especialista en clasicismo francés, la enseñanza de las letras estuvo para él conforme al espíritu clerical, racionalista y ajado. Privilegiaba los autores del Gran Siglo, como Pascal, Bossuet, Racine, Malherbe y La Fontaine. No se atendía tanto a los autores del siglo XVIII. La poesía moderna estaba representada por Sully Pudhomme y Edmond Rostand, “en detrimento de Baudelaire, calificado de ‘poeta mórbido’, y de Mallarmé, del que ni siquiera se hablaba”. El censor del colegio estaba siempre listo para luchar contra las pretendidas seducciones de la literatura (Roudinesco, 1994: 29-30). Sin embargo, como puede observarse a lo largo de toda la enseñanza de Lacan, esa lucha fue en vano, porque notamos en él no solo la influencia de los grandes clásicos de la literatura francesa, sino que Lacan vuelve sobre Baudelaire en varias oportunidades. Por otra parte, de

Jean Baruzi, profesor de Lacan durante 1917-1918, hereda su interés por los pensadores Étienne Gilson, Alexandre Koyré y Henry Corbin, pero también por San Juan de la Cruz, tema de la tesis de doctorado del profesor durante sus años de docencia. Recordemos que es una de las referencias privilegiadas de Lacan para dar cuenta del goce femenino a través de la experiencia mística.

Respecto de la anécdota de los diecisiete años, Roudinesco relata que Lacan, junto a Francis Goullin y Robert de Saint Jean, comenzó a frecuentar la librería de Adrienne Monnier. A las lecturas públicas con las que acogía a sus clientes, acudían escritores célebres como André Gide, Jules Romains, Paul Claudel, autores que serán retomados por Lacan en su enseñanza, tal como hemos ubicado anteriormente en su escrito sobre Gide, y en el seminario sobre la transferencia hay toda una serie de clases abocadas a trabajar la trilogía teatral de Paul Claudel.

Por esa época, Lacan también se interesaba en el dadaísmo y por medio de la revista *Litterature* descubrió el espíritu nuevo y el primer surrealismo. Así conoció a André Breton y a Philippe Soupault. A los veinte años, como el mismo Lacan refiere, es en la librería Shakespeare and Co. donde asistió maravillado a la primera lectura del *Ulises* de James Joyce (2006: 160).

Hacia 1975, un joven universitario llamado Jacques Aubert arrastró a Lacan hacia las lecturas de y sobre Joyce, haciendo que Lacan se ocupe de “absorber en torno de la obra de Joyce la inmensa cantidad de literatura que él ha provocado [...] Jacques Aubert, quien está en la primera fila, me envía de tiempo en tiempo desde Lyon la indicación de algunos autores suplementarios” (2006: 75). Jacques Aubert, por su parte,

utilizaba los conceptos de la teoría lacaniana para aplicarlos al análisis de la literatura inglesa. Funcionaban, al decir de

Aubert, por un sistema de intercambios: “yo pensaba que podría interesarse en tal o cual cosa, tal frase, y tocaba una nota”. Por su lado, él me hacía una pregunta, me sometía un pasaje (Roudinesco, 1994: 539)

Puede notarse cómo, del mismo modo que con *Hamlet*, Lacan no se quedó solo con esa colaboración, sino que accedió a un gran número de obras dedicadas a Joyce, tanto textos biográficos como ensayos críticos. Consultó los trabajos de algunos escritores publicados en las revistas *Tel quel* y *Change*, como Phillipe Sollers, Jean-Pierre Faye y Jean Paris (Roudinesco, 1994: 539). “Siempre he llevado conmigo en mi existencia, errante como la de todo el mundo, una enorme cantidad de libros [...] entre los cuales los de Joyce no llegan más que hasta acá –los otros son sobre Joyce”. En estos últimos, Lacan refiere que pudo observar “más que diferencias, un singular equilibrio en la manera en que se recibe a Joyce, y que depende de la perspectiva desde la cual se lo aborda” (Lacan, 2006: 161).

En esta conferencia, Lacan da cuenta de su identificación con Joyce, ya sea porque ambos estudiaron en colegios de curas, aunque de diferentes congregaciones, o porque comparten una errancia, o bien porque tienen en común el odio a la familia y a la religión (Roudinesco, 1994: 540).

Según Roudinesco,

La confrontación con el universo joyceano tenía el efecto de volver a sumergir a Lacan en la contemplación fantasiosa de su historia y acentuar el proceso de abolición de su discurso, iniciada con la práctica de los nudos. Si los personajes de la novela joyceana servían para ilustrar el eterno retorno de

una temática de la paternidad imposible, los procedimientos de escritura puestos en obra en *Finnegans Wake* abrían el camino a la búsqueda de una metamorfosis de lenguaje (Roudinesco, 1994: 542-543)

El mismo Lacan, un virtuoso de los juegos del lenguaje, “a partir de 1975 se apoderó de la escritura joyceana hasta el punto de disolver su enseñanza en una lengua hecha casi exclusivamente de juegos de palabras, alógrafos, palabras de doble fondo y neologismos” (Roudinesco, 1994: 533-544).

El mismísimo estilo de escritura de Lacan había cambiado; del barroco de sus primeros escritos, plagados de metáforas, metonimias, alusiones, que ilustraban en acto los planteos del inconsciente estructurado como un lenguaje, a una escritura joyceana que da cuenta de los equívocos de *lalengua* (Sánchez, B., 1999: 98) sobre la cual se funda la elucubración del lenguaje, y por ende, del inconsciente. Algo extranjero para Joyce, el desabonado del inconsciente.

La clave de lo que Lacan descubre con Joyce es el síntoma en su relación con el goce ya que

[...] después de todo Joyce tiene una relación con *joy*, el goce, si se lo escribe en su *lalengua* que es la inglesa –este goce es lo único que podemos atrapar de su texto. Ahí está el síntoma. [...] El síntoma en la medida en que nada lo liga a lo que es *lalengua* misma en la que él sostiene esta trama [...] el síntoma es puramente lo que condiciona *lalengua* pero de cierta manera Joyce lo eleva a la potencia del lenguaje sin que, sin embargo, nada de ello sea analizable (Lacan, 2006: 164)

Por el contrario, a nivel de los tres registros, en la cura analítica se producen dos empalmes: por un lado, el empalme entre lo imaginario y el saber inconsciente, todo para obtener un sentido como la respuesta del analista a lo que el analizante expone de su síntoma; por el otro, un empalme entre lo simbólico y lo real, ya que “[...] enseñamos al analizante a hacer un empalme entre su *sinthome* y lo real parásito del goce. Lo característico de nuestra operación, volver posible este goce, es lo mismo que escribiría *j’ouïs-sens*. Es lo mismo que oír un sentido” (Lacan, 2006: 70).

Ese empalme entre el saber inconsciente y lo imaginario es lo que falta en Joyce; sin embargo, ha enseñado al psicoanálisis cómo el *sinthome* se relaciona con lo real del goce.

Y hay algo más. Joyce, entre otras cosas, también le permite a Lacan elucubrar no solamente lo que significa escribir, sino también el saber hacer. Para Lacan el saber hacer es el arte, el artificio, “lo que da al arte del que se es capaz un valor notable”, valor notable que ha tenido la obra de Joyce para Lacan.

Y si, al fin y al cabo, “uno solo es responsable en la medida de su saber hacer” (Lacan, 2006: 59), la relación de Lacan con la literatura forma parte de su saber hacer, que le ha dado a lo que es capaz de hacer con ella un valor notable. También lo hace responsable de lograr extraer de la literatura un aporte para el psicoanálisis, y de construir un aparato de lectura que nos permita hacer otra cosa que un psicoanálisis aplicado a la obra de arte. Esto merece también algo más que un cortés homenaje.

Bibliografía

Lacan, J. (1987). “La juventud de Gide, o la letra y el deseo” (p. 727). En *Escritos* 2. Buenos Aires: Siglo XXI.

- (2006). *El Seminario, libro 23, El sinthome*. Buenos Aires: Paidós.
- (2012). “Homenaje a Marguerite Duras, por el arrobamiento de Lol V. Stein” (pp. 209- 216). En *Otros escritos*. Buenos Aires: Paidós.
- (2014). *El Seminario, libro 6, El deseo y su interpretación*. Buenos Aires: Paidós.
- Miller, J. A. (2006). “Nota paso a paso” (pp. 195-241). En el *Seminario, libro 23, El sinthome*. Buenos Aires: Paidós.
- (2013). *Piezas sueltas*. Buenos Aires: Paidós.
- Regnault, F. (1995). “El arte según Lacan”. En *El arte según Lacan y otras conferencias*. Barcelona: Atuel-Eolia.
- Roudinesco, E. (1994). *Lacan. Esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sánchez, B. (1999). “Teoría, estilo y síntoma” (p. 98). En *Estilos*. Buenos Aires: Colección Orientación Lacaniana.

Lo que no se puede decir: se muestra

NICOLÁS CERRUTI

1.

“Nunca hay que hacer lo que no se sabe hacer, y cuando se sabe hacer algo, más vale seguir haciéndolo”

(MILNER, 2012: 62)

Lacan escribe mal, siempre me ha dado esa sensación. Lacan escribe tan mal que es ilegible. ¿Cómo, un sujeto que se esmeró tanto por el decir y sus límites, que enseñó tanto de lo simbólico y de los discursos, que nombró tanto al Otro, cómo puede ser que un sujeto así no haya encontrado la forma de escribir bien (para transmitir aún mejor)? ¿Por qué no encontró mejores formas de decir? Si Freud era un maestro, con tanta belleza que hasta mereció un premio, ¿cómo es que Lacan no lo siguió en esto? Por más que sus escritos fueran reunidos en un tomo y dos (y tres también), llevando el título de su interrogación –la escritura–, ¿cómo es que siendo así escribió tan mal?

Lo que sí puedo concluir es que no se escribe tan mal con semejante cultura, adrede; le debía salir así. En un punto la escritu-

ra de Lacan respondería a su saber hacer (entiendo por qué Lacan jugó a ser Joyce; allí donde usted escribe, Lacan habla, no hubiese dicho Jung).

2.

“Si quiere usted comentar textos como El atolondradicho, puede pasarse un año con un párrafo. Ahora bien, si para comentarlos hay que actuar así, esto significa que fueron escritos apóposito para ganarle de mano a la lengua”

(MILNER, 2012: 66)

¿Ganarle de mano a la lengua o a lalengua? Parece cuestión de escritura pero no, esa escritura hay que ponerle sonido, voz, hablarla (con este no-concepto, *lalengua*, se encontró Lacan cuando justamente hablaba a las paredes, es un producto de ello). Lacan juega con el lector. No permite que su lectura se deslice, que el sentido encadene palabras con imágenes, no nos permite pensar. Lacan no juega solo con lalengua, con el tiempo, con el lector, juega con la paciencia, con la exigencia, con la insignificancia. Lacan no está preocupado porque todo signifique, se ríe. De sus textos dice: “Si no los comprenden, tanto mejor, pues tendrán así la oportunidad de explicarlos” (2006: 46). Pero si él no llega a reírse para eso lo tiene a Joyce. Lacan no es el escritor del enigma, Lacan no es siquiera escritor. Él ha logrado no serlo.

3.

“Lacan, para hacer entender algo de Freud en francés, no puede conformarse con seguir a Freud. Es decir que no puede conformarse con escribir en francés como Freud escribía en alemán”

(MILNER, 2012: 65)

¿De qué manera podría escribir Lacan para escribir en francés lo que Freud ha logrado decir en alemán? ¿Escribir como Marguerite Duras tal vez?, no1... ¿Escribir como Joyce el inglés? No. Aunque no deje de observar en estos algo que puede transmitirse (como también su interés por la escritura china y el vacío), “Lacan está obligado a violentar la lengua francesa y a elevar esa violencia a la condición de regla” (Milner, 2012: 65).

4.

La violencia no es ajena a la escritura; se lo ve en Joyce, se lo apacigua en Rabelais, se lo tiene uno que fumar con Lacan. La violencia no es ajena a la escritura como no es extraña al relato formador del psicoanálisis. En el libro *Literatura ∞ Psicoanálisis: el signo de lo irrepitable*, Flor Codagnone lo dice así: “[...] la violencia intrínseca al relato formador del movimiento psicoanalítico, repleto de polémicas, bandos, discusiones, estallidos” (Codagnone y Cerruti, 2013: 38).

La violencia nutrió el relato formador del psicoanálisis, se la incluyó como argumento, se lo hizo motivo de asesinato. No es raro en una época donde el Otro declina, donde se ha dicho “Dios ha muerto”, donde se elevan sus consecuencias. La escritura no

¹ En una entrevista Duras nos cuenta: “Nos vimos una noche, lo recuerdo, en un café del centro de París. Durante dos horas me acosó a preguntas, yo respondía apenas, no siempre lo seguía. Lol, decía, era el ejemplo clásico de un delirio clínico –el drama de la evocación de la escena primitiva entre los dos padres y el niño– porque estaba convencido de que la clave de todo debía encontrarse en ese nombre que, sabiamente, yo había encontrado para la pequeña loca: Lol V. Stein; es decir decodificó: ‘alas de papel’, más esa V., que quería decir ‘tijeras’ (según la lengua de los sordomudos), y ese Stein que significaba ‘piedra’. La asociación, concluía, era inmediata: el juego de la morra o ‘de piedra, papel y tijera’ [la mourre], es decir ‘el juego del amor’. Usted es, agregaba, ravisseeuse, ‘arreatadora’. Nosotros, los lectores, los ravis, los ‘encantados’” Marguerite Duras, en –La pasión suspendida. Entrevistas con Leopoldina Pallota della Torre–, Buenos Aires, Paidós, 2014, pp. 91-94.

ahuyenta la violencia, la presentifica en la palabra, allí donde escribiendo matamos al Otro, allí donde se muestra que el Otro no vendrá a tranquilizarnos por la universalidad (uni-verso, un verso único), allí donde al significante no le corresponde un significado, donde el significado no significa nada pero aun así escribimos.

5.

Tal vez se pueda decir que Lacan jamás escribió un libro, pero prefiero abstenerme, aunque, una vez escrito esto cómo hacerlo. Sigo entonces. Escribió una tesis, escritos, realizó conferencias, charlas y seminarios, pero el asunto de los libros no parece haberle atraído. Ese impulso de escritor de terminar su conflicto con una publicación a él casi que no lo rozaba.

Los analistas estamos acostumbrados a los detalles (aunque suene a contrasentido eso de “acostumbrarse”); lo mínimo es decir que estamos abiertos a no cerrarlo todo, a la contingencia de lo que leemos. Por eso la afirmación de que Lacan jamás escribió un libro no puede negarse de una, o por el uno, o por el Otro.

Lo puntual es que su preocupación por la escritura lo llevó al goce, pues el goce lo acercaba al saber hacer, algo que los escritores le mostraron desde sus inicios.

6.

El caso que motivó su escritura era sobre una persona que escribía, poesía. Lacan entró en el círculo del surrealismo con la fuerza de una poeta que escribía lo que el surrealismo leía. Escriba del alienado Lacan se hizo un lugar como secretario, pero principalmente como lector.

Es Lacan antes un lector que un escritor (pienso en esa misma posición, de Foucault), y está allí –se nota– su saber hacer. Lo que le pasaba en el cuerpo cuando leía, la forma en que leía, era de otro costado que su escritura, costado de costa (y él en la otra orilla), costado de costilla (y él autorizándose a hacer con su imagen). Pero al parecer siempre lo cautivaron los escritores, Freud fue uno de ellos.

7.

Lacan escribe mal y ahí hay un secreto de su enseñanza. Odia-ba a los editores tanto como Joyce los necesitaba, e insistía que no le cambiaran ni una sola coma.

8.

Un día se hará la historia del placard de Lacan (o de los cajones, como del baúl de Pessoa). En un placard puede habitar tantas cosas (incluso alguien que de allí salga autorizándose en un sexo). Lacan le mostró a Miller muchos papeles anclados en su placard, la posteridad se iba a quedar sin él (sin una parte esencial de él: sus seminarios). Miller se hizo cargo de semejante carga, se convirtió en el editor de un decir y no de cualquiera: allí donde Lacan coqueteaba con la posición del analizante. ¿Eso lo hace a Miller analista de Lacan? ¿Al público de sus seminarios lo convierte en analista? ¿A la publicación? Basura, eso pensaba de las publicaciones. Porque también creía que el hombre lograba identificarse a ello como un resto; en definitiva, otra cara de una causa (no la única).

9.

Lacan sabía hacer con su lectura, y si uno sabe hacer algo debería insistir con ello. Pero hacia sí mismo poco se leía, y siempre con un ligero temblor y un más profundo terror. Porque Lacan se movía en sus lecturas y destacaba en ellas lo que permanecía vivo. Si con su escritura había cerrado un tema, era el horror (solo quiso reescribir un seminario, el de La ética; Lacan quería siempre abrir, pero con la escritura no estaba tan seguro que eso ocurriese).

10.

Lacan estuvo tan rodeado de analistas en el final como de escritores en el principio, de escritores que sabían leer, que sabían escribir, que sabían hacer (Bataille fue uno de ellos y no el menor; se podría decir de este lo que Lacan dijo de Freud hacia Dora: poco más que lo amó).

Si al final Joyce era su fuente de referencia, tal vez sea porque a Joyce hay que leerlo en voz alta, cantando, encontrarse con su música. Porque a Joyce hay que decirlo como quien dice en el diván, y lo que se dice en el diván hay que leerlo, contemplar sus equívocos. El equívoco habita en el eco de un decir, en el cuerpo, nos habita.

11.

¿Qué relación habrá de Lacan con los escritores? Tal vez la misma que la del psicoanálisis con la literatura: hay que leer (o, si gustan, *hay de la lectura*). Relación de admiración, de causa, de ejemplo, de paradigma, de quiebre, de conflicto, de cuerpo, de goce... de saber de ignorancia. Relación de lector, de lectura, de algo que no cesa, relación imposible, problemática. Lo mismo

en la relación de psicoanalistas con psicoanalistas. Relación de lector a lector. Condenados a la letra escrita.

12.

“Hay toda una serie de ejemplos en los que se advierte que hay una articulación, en los que la legitimidad y validez de la expresión se obtienen sólo a posteriori. Es así como Lacan lee a Freud. Es así como Lacan se leía a sí mismo y es así como lo leemos nosotros” (Milner, 2012: 92)

La forma de nuestro saber hacer cuestiona nuestro goce, antes que lo revoque o lo inscriba. La forma de nuestro saber hacer está anudada a un imposible, a un sinsentido... no por nada un analista es un sinthome.

Bibliografía

- Codagnone, F. y Cerruti, N. (2013). *Literatura ∞ Psicoanálisis: el signo delo irrepitable*, Buenos Aires: Letra Viva.
- Duras, M. (2014). “La pasión suspendida”(pp. 91-94). En *Entrevistas con Leopoldina Pallota della Torre*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2006). *El seminario, libro 20: Aún*. Buenos Aires: Paidós.
- Milner, J.-C. (2012). *Claridad de todo: de Lacan a Marx, de Aristóteles a Mao*. Buenos Aires: Manantial.

Marguerite Duras: la escritura como acto

JOSÉ IOSKYN

Tal vez Marguerite Duras haya pasado de moda. A algunos lectores de ahora no les gusta tanto, la encuentran demasiado siglo XX, un poco afectada en su modo de endurecer las frases o hacerlas contundentes, o no les cuadran las situaciones extremas en las que se introduce sin mediación. La plenitud existencial que plantea ya no causa la misma impresión. No es nuestra sensibilidad. Estamos apegados a lo tangible, lo inmediato. Los saltos al vacío que Marguerite Duras practica requieren hoy una prudencia especial. Nuestra época está escrita por relatos más sencillos, plausibles, recorridos por frases legibles de inmediato. Escribimos en una especie de réplica del lenguaje comúnmente hablado. Tendemos a la sencillez, quizás animados por el sueño de que despojarnos de artificios nos haría más accesible la verdad. ¿Cuál verdad sería esa, que no va acompañada de la particularidad de un estilo?

En el relato actual se trata de lo mínimo, aunque no del minimalismo. Este último requería un artificio que simulara un despojamiento, una limpieza extrema, dejando solo aquello que

era en realidad un poco menos que lo imprescindible. Esto, que fue una reacción al neobarroco, ya es historia también. Ahora resulta exagerado. El gesto debe ser el de la falta de gesto. El estilo es no tenerlo. La estrategia, si la hay —siempre la hay— sería la de disimularse, camuflarse, de hombre común, aunque no haya hombre común. Dado cierto estado de la lengua, el de hoy y ahora, se parte desde allí, tratando de no gritar demasiado ni hacerse notar, sin estridencias, ni alardes, ni desesperación. Tranquilidad, perfil bajo. No es un gran ideal, pero es una guía, tan válida como cualquier otra.

En las antípodas de la sencillez, Duras, desde este punto de vista, incurre en el pecado de ser aquella escritora increíblemente buena en la que su estilo, tan reconocible de inmediato, tal vez repugne en una era de sobriedad sin sobresaltos. Su estilismo tan personal introduce al lector en el mundo durasiano ya desde el primer párrafo. Desde las primeras páginas hay que tomar la decisión: quedarse adentro, o salir. Muchas generaciones estuvieron adentro, se quedaron. Mi sensación es que esta elección disminuyó muchísimo.

Para los psicoanalistas sigue siendo una autora especial por el escrito que Lacan le dedicó, que es uno de los pilares de la conexión entre el mundo del psicoanálisis y el de la literatura. En él Lacan denosta sin piedad a los analistas que hacen interpretaciones salvajes de un autor a partir de sus textos, que aventuran conclusiones acerca de la persona que escribió un relato a partir de la lectura de un libro. Lacan propone un ejercicio difícil: tomar al pie de la letra un escrito, sin imponerle nuestro aparato de saber previo, sin engrillarlo en un discurso, ni interpretarlo en distintos sentidos. Justamente, lo más complicado sea tal vez resistir a la tentación de no aplicar sobre la obra un sentido previo, sino continuar con la propuesta del autor.

Como cuestión preliminar, planteo la siguiente consideración: en los textos de Duras algo que no se sabía se termina sabiendo ¿Qué es? No se trata de un saber articulado, no es un saber del orden de la represión y el retorno de lo reprimido. Esto las histerias lo hacen mucho y muy bien. Acá, sin embargo, es otra cosa. No es el mismo procedimiento. No hay trucos, no hay el efecto sorpresa característico del inconsciente. Es otra cosa ¿Cómo definirla? Para saberlo se podría partir de un texto inmenso que tiene tan solo unas pocas páginas, y que se llama –justamente– *Escribir*. Duras se sale de los procedimientos del inconsciente, de la literatura del Otro y sus retoños: la neurosis “común”, el descubrimiento de toda una zona a la cual se accede por el sentido oculto que el autor (o el analista, o el analizante) proporciona.

El terreno de Duras es el de la oscuridad en la cual se derrumba lo sólido, la labilidad de la que un sujeto pende. Algunas de sus novelas transcurren en una zona en la que la subjetividad se puede perder de manera definitiva. Esto que no se sabe a veces se presenta ¿Qué sucede cuando no se sabe nada? ¿Cuándo eso que no se sabe invade, trastorna, enloquece? ¿Cuándo eso mismo aspira hacia su vacío, lleno de inquietud y horror? Respuesta provisoria: para no hundirse el sujeto interpone una barrera. Eso que se traza a modo de baliza, de muro, de límite, es la escritura. Esto vale para un escritor, o para cualquier sujeto, aunque no use lápiz, papel, o computadora, aunque sea iletrado, aunque no sea afecto a escribir ficciones o crónicas para un medio. ¿Cómo se vive esa escritura para el sujeto? ¿Cuál es la vibración subjetiva que la acompaña, o que es el signo de la escritura, cuando ocurre?

Este signo, el de la escritura, es el de la certidumbre de que eso que se traza es necesario. Es la única posibilidad de seguir existiendo. No hay duda, no hay inconsistencia neurótica, vacilación, división. La escritura es del orden del acto. Se hace. El

litoral se marca y construye con palabras. Se sale de la inermidad, la invasión, el derrumbe, y se sabe que ese recurso es el único, el último. No es un saber articulado a la manera del inconsciente. Se sabe con el cuerpo, con el ser. Eso que se hace es la posibilidad de continuar y salvar la subjetividad, como Lol V. Stein, como la amante de la china del norte, como Anne Desbaresdes en *Moderato Cantábile*. La certidumbre en la ejecución de un acto. La escritura de una letra que hace barrera a la anulación del sujeto no se transmite, no se enseña; como todo acto se hace sin saber nada que se pueda decir. Pero sí testimoniar, que es lo que sucede con este libro, *Escribir*.

La escritura no es un acto en el cual se construye una defensa frente al goce, es el intento de ponerle nombre a lo que es innombrable. Si se tratara de una construcción “frente a”, sería una defensa. La escritura constituye un límite, pero no es “frente a”, sino “con” el goce ¿Quedaremos en una de nuestras paradojas nuevamente? En Duras no hay paradoja, escribir salva de la nada, pero se trata de escribir esa misma nada. No es cuestión de aludirla, no es conocerla. Es escribir para no perderse. El riesgo es la nadificación, la anulación. Si no existiese la escritura se perdería, se vería arrastrada hacia la muerte, tal vez voluntariamente, o al alcoholismo, o al vacío de la existencia que se llena cada vez con un goce que es una autopista hacia lo ilimitado. La escritura, la que merece llamarse así, es la escritura de este vacío que la aterroriza y a la vez la aspira.

Escribir es un libro errático, recorre su vida, su casa fuera de París, donde está sola, algunas de sus relaciones, recortes de escenas al azar —la precisión del azar, dice en su *Moderato cantábile*—, historias mínimas cuyo eje es la escritura: los hábitos de escribir, los ritual que la circundan, la imposibilidad de escribir y de no escribir, el valor que emerge de la escritura, como un tablón de madera en el océano.

Ese es el contexto temático del libro, que es breve, y que va tanteando su materia al avanzar. De a momentos roza el núcleo de la cuestión, para luego desviarse por alguna vía anecdótica y volver a comenzar. Esta modalidad presta una trama deshilachada para un tema duro y en parte inabordable, haciendo sentir en el esfuerzo de acercamiento la dificultad misma del objeto que trata. Su particularidad es la de hacerle sentir al lector la cuestión ardua que está trabajando, tanto que se hace difícil su lectura. No se lee de un tirón, es necesario, como le ha sucedido a Duras al escribirlo, tomarse pausas en la lectura. Duras obliga a pausar la lectura y a detenerse en cada palabra: poesía.

Ese es el paradigma de muchas situaciones, como el episodio de la mosca. En esa ocasión, ella estaba esperando a la cineasta que le haría una entrevista filmada; Duras la espera en la despensa, un lugar “tranquilo y vacío” de su casa en el que le gusta estar, sin hacer nada. Mientras espera, ve a una mosca común, aferrada a la pared, enredada en la tierra y el cemento que se han acumulado en el muro, sin poder volar. Duras transmite el patetismo del momento: la muerte de la mosca es la muerte. No hay chiste, ni minimización. Es la muerte que la mosca seguramente percibe: su llegada, la toma de posesión de su cuerpo, el abandono de sus fuerzas y de su resistencia. Aferrarse lo más posible a la pared es un drama. Duras percibe que darle esa relevancia a la mosca es un gesto de locura común y se resiste. Se lo cuenta a la cineasta, que cree que es una broma, y se la festeja con una risa. La mosca cae muerta.

¿Qué hace con ese drama completo, la muerte de una mosca en la despensa de su casa? Lo escribe. Al escribirlo, lo registra, lo anota, y ya no se pierde en el mar de los hechos, de las circunstancias volátiles del mundo cotidiano. El texto adquiere una gran precisión en este punto:

La muerte de una mosca: es la muerte. Es la muerte en marcha hacia un determinado fin del mundo, que alarga el instante del sueño postrero. Vemos morir a un perro, vemos morir a un caballo, y decimos algo, por ejemplo, pobre animal... Pero por el hecho de que muera una mosca no decimos nada, no damos constancia, nada. Ahora está escrito. Es esa clase de derrape, quizá –no me gusta esa palabra, es muy confusa– en el que corremos el riesgo de incurrir. No es grave, pero es un hecho en sí mismo, total, *de un sentido enorme: de un sentido inaccesible y de una amplitud sin límites*. [...] Está bien que el escribir lleve a esto, a aquella mosca, agónica, quiero decir: escribir el espanto de escribir. La hora exacta de la muerte, consignada, la hacía ya inaccesible. Le daba una importancia de orden general, digamos, *un lugar concreto en el mapa general de la vida sobre la tierra* (1994: 43)

El episodio evita recalar en el tópico de la finitud. Por una vía distinta, lleva a la muerte como una analogía de lo que tiene un sentido inaccesible –es decir, un sentido que es a la vez un sinsentido en sí mismo. El sentido no puede hacer de límite, salvo que contenga un sin sentido entrelazado. Dentro del sentido se halla lo que no tiene nombre ni posibilidad de ser nombrado. Es entonces, un real. ¿Qué se hace con eso? Aquí viene la solución durasiana: se lo escribe. Pero no en el discurso corriente, que implicaría una degradación, y a la vez se perdería la posibilidad de atrapar y solucionar el problema. La escritura es la “alusión exacta” –un oxímoron–, o la “precisión del azar” –otro oxímoron– que puede brindar una localización y una ubicación precisa, la posición de ese real en relación al sujeto, y eso mismo, ese acto, el trazo de esa marca, pacífica. Estemos alertas los psicoanalistas con respecto a la solución durasiana.

La escritura, podría decirse, es. Aunque tal vez no signifique. Duras despliega en un hermoso párrafo el hallazgo al que ha arribado de la mano de su amiga la mosca:

Todo escribe a nuestro alrededor, eso es lo que hay que llegar a percibir; todo escribe, la mosca, la mosca escribe, en las paredes, la mosca escribió mucho a la luz de la sala, reflejada por el estanque. La escritura de la mosca podría llegar a llenar una página entera. Entonces sería una escritura. Desde el momento en que podría ser una escritura, ya lo es. Un día, quizás, a lo largo de los siglos venideros, se leería esa escritura, también sería descifrada, y traducida. *Y la inmensidad de un poema legible se desplegaría en el cielo* (1994: 47)

Bibliografía

Duras, M. (1994). *Escribir*. Barcelona: Tusquets.

Las caligrafías heréticas de León Ferrari

GABRIELA RODRÍGUEZ

“La escritura, expulsada al mundo de lo
simplemente útil, no se asume nunca como juego
de una pulsión”

El imperio de los signos, Roland Barthes

Un miembro fundador del CIHABAPAI, el Club de los Impíos, Herejes, Apóstatas, Blasfemos, Ateos, Paganos, Agnósticos e Infieles, más precisamente, quien se presume fuera su mentor, me refiero a León Ferrari, realiza en 1964 una obra en la que se conectan dos de los tópicos que lo obsesionarán: la letra y la religión, fundamentalmente aquella que Lacan llamó la verdadera.

Cuadro escrito, la obra en cuestión que sirve de punto de partida para estas líneas, es uno de los primeros ejemplos de conceptualismo argentino, que permite asomarse a una exploración sostenida en la producción artística de León Ferrari, más allá de sus interrupciones; se trata de un interés por el grafismo como objeto plástico, que es escrutado en sus rasgos formales y que deviene electivamente en algunos casos escritura

a-semántica, donde se invisibiliza el confín entre textualidad y arte contemporáneo (Marco Giovenale, 2013).

Escritura a-semántica

Hacia fines de los años 50 surge una inquietud en ámbitos lingüísticos que resuena también en el psicoanálisis, se trata del examen de la letra considerada al pie de la letra, es decir, en cuanto constituye un cierto soporte material que el discurso concreto toma del lenguaje. En el escrito de Jacques Lacan “La instancia de la letra...” de 1957 es formulada en estos términos, en consonancia con los *Fundamentos del lenguaje* de Jakobson y Morris aparecido un año antes. Lacan refiere en la página 481 de los *Escritos* que:

[...] un elemento esencial en el habla misma, estaba predestinado a moldearse en los caracteres móviles que Didots o Garamonds –sendos tipógrafos de los siglos XVIII y XVI respectivamente–, atascados en las cajas, presentifican válidamente lo que llamamos letra, a saber la estructura localizada del significante (Lacan, 1991: 481)

Es la imagen de la “caja del tipógrafo”, lo que nos permite aquí acercarnos al carácter aislable y localizable de la letra, lo que hace de ella un objeto real manipulable. La anticipación de Lacan, una idea de la letra que quedará situada en la última parte de su enseñanza pero que se vislumbra en este escrito pivote, pone en juego tempranamente con esta estructura localizada del significante en su textura, en sus empleos en el sueño, en su materialidad fonemática, ese algo que se escribe y que constituye,

para fines de los años 50, una “estructura literante” fuera de la dimensión del sentido.

Es unos años después que se producirá la entrada de la letra en tanto signo, en la escena plástico/visual, empleada según el artista sobre distintos materiales, toda suerte de grafías y caligrafías, alfabetos y nomenclaturas, que son reconducibles al aspecto formal de una escritura, pero que: no refieren necesariamente a ninguna dimensión descifrable, no provienen obligatoriamente de alguna verdadera lengua y no ponen en juego esencialmente la transmisión de un sentido. Esta línea de trabajos reconoce como antecedente las exploraciones tempranas realizadas por Henri Michaux con sus alfabetos poéticos, una obra de 1927 titulada *Narration*. Nombres como los de Irma Blank, Christian Dotremont, Brion Gysin, Mira Schendel, entre los que se encuentran los argentinos León Ferrari y Mirtha Dermisache – quién fascinara a Roland Barthes con sus cuadernos de grafismos cosidos a mano– y a los que se suman un André Masson, la espectacular Louise Bourgeois, Joan Mirò y cierto Paul Klee.

En el año 1974, el crítico de arte italiano Gillo Dorfles, dedica un pequeño escrito a esta nueva forma de exploración del grafismo, en el que vale detenerse por la irradiación que se lee, de ciertas ideas sobre la letra, que ocuparan a Jacques Lacan en el inicio de los años 70. Con motivo de la obra de la artista ítalo-alemana Irma Blank, Dorfles denominará “escritura asemántica” a esta suerte de grafía-ortografía, que se vale del signo bien individualizado, no obstante vacío, privado, de cualquier semanticidad explícita. La ausencia de semanticidad se explica para Dorfles, en el hecho de que estos signos no pueden constituirse o escindirse en signos discretos, una primera cuestión, a la que se suma particularmente algo que el autor italiano acentuara: el carácter irreconocible de estos signos. Estas letras no podrán ser fácilmente remitidas

a un alfabeto, aunque sea modificado, a ideogramas alterados o neo formados, pero sin embargo son indubitablemente letras. Destacará, que se trata de un arte visual que hace del uso de signos pseudo-gráficos o bien pseudo-ideográficos su base de acción, y le imputa a este programa de arte una intencionalidad, en la que se sustancia de manera novedosa en el ámbito pictórico, un retorno husserliano a las cosa misma *Sachen selbst* aunque modificado. Se trata más bien en este arte de un retorno al “signo mismo”, *Zeichen selbst*, lo cual evidencia la inocultable dimensión paródica de este retorno. La deriva freudiana de este procedimiento que puede llamarse esquizofrénico, –se recordará el “tomar las palabras como cosas”–, se acerca al uso peculiar que Joyce hiciera de la lengua, el que consueña con el anclaje de la letra fuera del sentido. Para Gillo Dorfles, lejos de nuestras referencias pero orientado por la misma inquietud, se trata de una suerte de signo primitivo primordial, todavía no diferenciado, o mejor dicho ya tan diferenciado y desgastado, que no puede devenir vehículo de un mensaje, sino y fundamentalmente, vehículo de sí mismo. Esta es la razón por la que se produce para este crítico, un retorno del artista a cierta raíz de un yo indiferenciado, un no-yo, cocinado en caldos pre-lingüísticos y pre-semánticos se podrá decir, aunque sin obnubilarse no obstante, ni por la pretendida primariedad que Dorfles le concede –una cuestión puntualmente objetada por Lacan–, ni con su supuesto carácter pre-lingüístico, al que bien se podría aproximar a *lalengua* –todo junto como lo escribiera Lacan–; en el que el goce de la letra sobrepasa cualquier intención de significación. En el “yo indiferenciado” podrá reconocerse, esa acefalía del puro trazo pulsional que se caligrafía sin llegar a ser calígrafo.

La aguda reflexión de Gillo Dorfles deja leer sin esfuerzo la operación que des-supone al signo de su carga semántica, para dejar a cielo abierto lo que este tiene de puro trazo y en su concatenación loca, aleatoria –que parodia el hilo del discurso– lo que este tiene de lúdico, más que puro formalismo a-semántico, goce inútil que *escribe* al supuesto calígrafo.

Cuadro escrito

Cuadro escrito, el cuadro de León Ferrari referido en la introducción, consiste en un texto escrito puesto en imagen sobre papel, se trata de una escritura por momentos apenas legible, compuesta de unos trazos que se hacen más graves o se agigantan cuando la caligrafía parece acentuar algunas palabras, y/o se pierden al volverse letra minúscula e ilegible, en la que el peso del trazo se impone por sobre la intensión significativa. El texto completo del *Cuadro escrito* fue publicado en *Escritos de Vanguardia. Arte Argentino de los años '60* (2007), junto a otros escritos de Ferrari. Se inicia en primera persona con una declaración irónica, hecha en condicional: “Si yo supiera pintar [...]” y se continua con una apelación al mismísimo Dios en la misma clave: “si Dios en su apuro y turbado por error confuso me hubiera tocado [...]”. La excéntrica jaculatoria da pie a la acción-creación del artista en una profusión de imágenes, surgidas de la caligrafía, el pintor –para parafrasear a Françoise Cheng (2008: 35-36) – crea su obra valiéndose del trazo que imita el acto del creador, no describe, ni copia el mundo, lo engendra de manera instantánea y directa. Empezando con una línea, maniobrando la transparencia, las huellas de pincel, el lugar del renglón, se escribe... Confiesa el pintor calígrafo: “[...] ese significado debe

ser inexistente por verdadero y ni la más pequeña sospecha de certidumbre debe ser engendrada en los ojos que miran [...]” (Ferrari, 2007: 285), mientras busca producir la satisfacción del adivinar, para levantar la nada del blanco. Una poética que es “lenguaje inaudible”, reservada a la satisfacción de un “sabio estudioso futuro”, se plasma como resonancia azarosa transformada en dibujo, “un collage inventado por Dios”. Este “cuadro capital” por un truco divino se disolverá en el aire, desvanecido por el mismo Dios, que entretenido en dar forma a las nalgas de Alafia, la perturbadora Eva de León, rehúsa el toque divino, solicitado por el pintor. Un trazo que hace agujero.

Merecería unas líneas la Alafia tomada en el cuadro por un rasgo, sea rulo oscuro –mecha de pincel–, jugo de frutilla –lo que brota de los senos– con los que el artista hará su creación. Una letra en las artes adivinatorias del Oráculo de Biague.

León Ferrari en el comienzo de su actividad artística había utilizado diversos materiales en la composición de sus obras: aceros, arcillas, maderas, alambres etc., que poco después, entrados los años 60, se combinan con un elemento nuevo: las grafías de todo tipo y tamaño, los alfabetos reales o inventados, un elemento nuevo que integrará la escritura a la composición. Como ha sido señalado (Ferrari, 1998), esta aleación no constituye una alianza circunstancial en la obra de Ferrari, no pasa por el simple empleo de las palabras o un símil de ellas, como apoyatura creacionista o transmisión de un mensaje, lo que se descubre en el uso de la grafía es la relevancia de su aspecto formal, el interés que le suscita al artista como pura materialidad, constituyéndose en toda una línea de trabajo.

Una serie de exposiciones y retrospectivas del artista recogen sus exploraciones con la letra: *Escrituras 1962- 1998 de León Ferrari* expuesta en la galería Filo - Espacio de Arte, en julio

de 1998, *León Ferrari- Henri Michaux, (un diálogo de signos)* en la galería de Jorge Mara- La Rucheen, en junio de 2009, también *El alfabeto enfurecido: León Ferrari y Mira Schendel* en el Museo Reina Sofía de Madrid, en noviembre de 2009, por mencionar solo tres. En el programa de la primera mencionada Ferrari explica sobre estas grafías “volcadas en forma manuscrita, equivalen a plasmar en un cuadro o una escultura el efecto de la lectura en voz alta”. El aspecto de sonoridad es indicado como anverso del trazo escrito. León Ferrari llama “escritura abstracta” y/o “dibujo escrito” a estas obras que imprimen la sonoridad de la lengua en objetos, lienzos o papel. “En principio lo que hacía era una escritura deformada, o directamente signos de alfabetos inventados. Era una palabra incomprensible. Yo digo que escribo cosas que la palabra no puede expresar [...]”¹. Ferrari apunta como el poeta sin necesariamente saberlo, a ese plus que se vehiculiza en el lenguaje sin pasar por el sentido, que se declara infructuoso, caduco, estéril en este punto.

Con motivo de la primera muestra mencionada, que reúne a León Ferrari con Henri Micheaux, un escrito² aparecido en la revista *Ramona* del sociólogo y artista Syd Krochmalny, cuestionará el supuesto “diálogo” entre estos artistas, al acentuar el *zoon politikon* situacioncita de Ferrari por sobre la pretendida autonomía formal del arte, *ars gratia artis* de Henri Micheaux. Sostiene el crítico entonces que:

en el caso de León Ferrari, el grafismo es un tipo de obra particular que forma parte de un corpus más vasto y heterogéneo —léase un compromiso político en clave sartreana—,

¹ En línea en: <http://www.pagina12.com.ar/1998/suple/radar/junio/98-06-21/nota5_a.htm>.

² Krochmalny, Syd. “La arbitrariedad de los signos”. En línea en: <<http://www.ramona.org.ar/node/27281>>.

mientras que en Michaux el grafismo es nodal y mantiene estrechas relaciones con su obra poética (Syd Krochmalny)³

Partiendo de esta primera distinción, el despliegue del argumento hace pasar la diferencia tanto por el uso del grafismo en uno y otro artista, como por las relaciones de ese uso particular, con el contexto de significación en el que tuvieron lugar, es decir el uso contextualizado. Krochmalny comienza por reconocer que las obras expuestas: unos dibujos que figuran ser textos y unos textos que figuran ser dibujos, comparten la característica de estar hechos con la materia básica del lenguaje, los signos; incluso, que aunque ambos artistas exploten la llamada “arbitrariedad del signo” que da cuenta de la relación entre la materia significante y el significado, y su “carácter lineal”, la línea espacial del significante gráfico, es fundamentalmente el significado de las obras, lo que las distancia. Una afirmación que implica que el crítico se mete de algún modo con la recepción de las obras, en tanto el sentido que cada artista le imprima a su obra, sea este declarado o no, queda atravesado por el “poder discrecional” de la recepción y su horizonte de expectativa.

Para plantear la distinción Krochmalny se vale de un apólogo atribuido a Gilbert Ryle, el filósofo de Oxford, se trata de dos muchachos que contraen el párpado del ojo derecho, aunque idénticos, ambos movimientos son diferentes, porque uno es un tic involuntario y el otro es un guiño cuyo sentido dependerá del contexto de su ejecución, por caso una comunidad de sentido. Si se observa el fenómeno al ras, ateniéndonos a sus características exteriores, las dos acciones resultarán idénticas, pero no bien hacemos entrar el sentido que las envuelve –acentúa Krochmalny– resultan completamente diferentes. Mientras el guiño comunica algo, el tic no pasa de ser una contracción involuntaria del

³ Krochmalny, Syd. “La arbitrariedad de los signos”.

párpado. Krochmalny se cuida de no precipitar de manera directa esta distinción sobre los artistas en juego, así como no se le escapa incluso que es posible agregar un tercer caso, el de alguien que imita deliberadamente al que hizo el tic con alguna finalidad x , en cuyo caso estamos en el terreno de la imitación o el de la parodia. En su simpleza, el aire pedagógico del apólogo pretende enseñar sobre el hecho de que signos parecidos o idénticos, pueden estar sin embargo inmersos en diferentes tramas de sentido y con ello disolver el presunto dialogo entre las caligrafías de Michaux y Ferrari, un dialogo propuesto en la muestra mencionada, y para probarlo se embarca en una labor hermenéutica.

A partir de la obra *Narration* de Michaux, el crítico destaca que “la pluma cargada de tinta china deshace las palabras, la hoja simula ser una página de escritura con una serie de grafemas que podrían ser los signos de un lenguaje por descubrir” (Krochmalny). La actividad de la pluma es trazo que se ubica entre lo pictórico y lo poético, al deshacer la función signo de la palabra, que es llevada en tanto línea, borde, y/o trazos al rango de imagen, desprovista de su función de significado –algo que se había señalado con Gillo Dorfles–. La ambición de Michaux era semiótica según Syd Krochmalny, porque problematizó la ontología de la palabra y la imagen, buscando una zona intermedia en la cual pudieran cohabitar; ese es el uso que hace de los grafemas, los ideogramas y/o pictogramas. La zona intermedia que postula el crítico, se arma a partir del peculiar cruce entre pintura moderna y lenguaje, un cruce que pone en juego el contexto. Michaux combinará dos tradiciones al decir del crítico, la de Paul Klee, Max Ernst y Giorgio De Chirico quienes supieron hacer de la pintura otra forma de representación, junto con la fascinación por la lengua China –una fascinación sempiterna del francés *occidentado*–, que se vislumbra en sus grafismos, ideogramas y pictogramas.

El caso de León Ferrari y su procedimiento “dibujar como si escribiera, escribir como si dibujara” descansa para Syd Krochmalny en una ambición diferente. Se inicia, según lo hiciera saber el propio León, en Milán con *Primera Música*, una obra de 1962 que asemeja una partitura musical, y comprende, una serie heterogénea que detallaré con Krochmalny: las escrituras abstractas de 1962, León las llama escrituras “no-significativas” o “no-figurativas”, las que representan una crítica a la escritura en cuanto tal, luego las escrituras deformadas, o “escritura incomprensible”, –*Carta a un General* de 1963 es un ejemplo–, los retornos a la escritura con textos –*El infierno*, arte visual escrito de 1996– y manuscritos, –como *Cuadro escrito* de 1964 o *El árbol embarazador* del mismo año–.

Krochmalny distingue por un lado las obras en las que el trazo ininteligible pone en juego la primacía del formalismo, de aquellas en las que los textos son legibles aunque habitados por asociaciones inusuales o inventadas, –el *Cuadro escrito*, puede servir de ejemplo en este punto–. Esta dualidad que atraviesa la obra de Ferrari, involucra ética y estética, la primera como política del contenido, la segunda como forma pura vaciada de contenido. Para el crítico, esta dualidad produce cruzamientos, la obra *Carta a un General* de 1963 es un ejemplo paradigmático, porque con el título se inyecta contenido en la escritura deformada, una forma abstracta ininteligible, esta es la razón por la que hace de las caligrafías de León a diferencia de las de Michaux, signos contextualizados, en cuanto sostenidos en la intención política del artista.

Cabe decir que las exploraciones de Ferrari con los grafismos tuvieron algunos años de interrupción, en una curiosa y particular intermitencia con la impregnación política-religiosa de su producción artística. La cuestión de la dualidad estético-política planteada por Syd Krochmalny, había ocupado de algún

modo a Andrea Giunta (2004), en el marco de su libro sobre el arte Argentino en los años 60. Giunta señala que en los 60 se produjo una reconfiguración del campo estético, que se trasmuta de máquina visual en máquina conceptual. En lugar de hablar de dualidad, Giunta llamará un “acto” a la decisión tomada por León Ferrari y fechada en agosto de 1965, sobre el rumbo que hasta ese momento había tenido su obra, que escande con una interrupción sus caligrafías “obsesivas” marcadas por la ambigüedad del sentido, para dar lugar a la emergencia de una preocupación “mezclar esas líneas abstractas con un contenido vinculado a la realidad política”. Esta preocupación, apunta Giunta, se capta en los cuadernos de notas del artista, procesada de manera conjunta con otras como: las calidades de la tinta y del papel, los grosores e intensidades de las líneas o los tipos de caligrafía, sin hallar de entrada una solución formal. Se trata de elementos que interrumpían, por así decir, el ritmo del grafismo abstracto y que lejos de apuntar a un sentido preciso “parecían preguntarse por el lugar del sentido”.

La irrupción de la escultura-objeto *La civilización occidental y cristiana* en 1965, el famoso Cristo crucificado sobre un avión FH 107 con siglas USA, que no fuera incluida por Romero Brest en la muestra del Instituto Di Tella de ese año, pero que sin embargo figuró en el programa público, aparece como el *acmé* de aquella decisión.

Herejía caligráfica

Una distinción un tanto masiva que introduce Eric Laurent (2002: 162) a propósito de la pintura en conexión con los desarrollos que Lacan hiciera en *Lituraterre* sobre la letra,

podrá servir de plataforma para volver sobre la interrogación que inspira los grafismos de León. La distinción que separa una pintura renacentista de otra pintura de calígrafo, descansa para Laurent en la oposición entre descripción y trazo. En la primera el mundo se describe plásticamente en la obra, lo que introduce un suerte de orden en el caos, que para el artista comienza siendo interno; mientras que la segunda, afirma Laurent sostenido en las elaboraciones de François Cheng sobre la pintura China (2004), se opera por medio de un trazo de pincel, en el que permanece un elemento que podemos llamar plástico, pero no obstante despojado de su empuje a la descripción, una trazo que deja tras su ejecución, lo que hace huella. En conclusión, el ordenamiento producido por el pintor renacentista esta jugado en la vía de la representación y tiene como resultado el agregado de un nuevo sentido, muy en contraste con el orden que ha sido instituido por el trazo, en el que no se agrega nada, se sostiene solo en el gesto que dibuja, que traza un litoral.

Lacan había subrayado la “hazaña de la caligrafía” (2012), que al celebrar las nupcias entre la pintura y la letra, consiste precisamente en el gesto que produce en el mismo movimiento trazo y tachadura –homólogo al ir y venir pulsional– engendrando un vacío que demarca goce y sentido en exclusión interna.

Es un hecho destacado que la exploración que León Ferrari hace de la letra, se extenúa en un sinfín de caligrafía que tiene lugar en un ámbito al que podemos llamar gráfico, aunque no se trate de una gráfica convencional; se vale de tinta, pluma o pincel, como medios para hacer pasar a esa letra, como señala Noé Jitrik⁴ en un breve escrito que le dedica, por múltiples operaciones, en

⁴ Jitrik, Noé. “Vida, muerte y resurrección del signo (La ‘letra’ de León Ferrari)”. En *Agulha*. Buenos Aires. En línea en: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag20ferrari.htm>>.

cuanto esta es a la vez creada y recreada, destruida y reconstruida, parodizada o desnudada en sus elementos formales, lo que obliga a detenerse en este “hacer pasar” para tomarlo como modelo “para otra cosa”(2012), tal la consigna de Lacan que recoge Germán García, en contraste tanto con cualquier empresa hermenéutica como con la fascinación que pudiera inspirar el arte al psicoanálisis.

Si con la letra de sus caligrafías León Ferrari crea una atmósfera que desorganiza, es porque atenta contra la imagen bien delineada de la buena forma, que buscaría reconocer en los trazos, el sentido, “disolviendo los conformismos de una mirada redondamente satisfecha”, destaca Jitrik, –es la abolición del imaginario representativo, el descompletamiento que hace agujero–. Esa inquietante belleza que comportan los grafismos de Ferrari, remedan las dos condiciones antagónicas que nos acercan a la experiencia estética descrita por Burke con su “sublime”, lo que enfatiza según Noé Jitrik, este doble movimiento de entrega y sustracción, que se experimenta cuando contemplando uno de estos grafismos, la letra, que ya no puede reconocerse, deja de entenderse como instrumento privilegiado del aprendizaje humano, estandarizada en alfabetos o matematizada por el discurso de la ciencia. Es en ese uso herético de la letra que vemos un “modelo” para otra cosa.

La “hazaña de la caligrafía” que Lacan resalta en su escrito de los años 70 en un contexto de promoción del escrito –Derrida, Barthes son nombres presentes– tiene por objeto destacar los efectos que la misma causa por sobre la dimensión de significación (Laurent, 2002: 149). Noé Jitrik, impregnado por el psicoanálisis ubica en las caligrafías de León, un plus que emerge y se fuga, al que pone en relación con lo que “se escapa por el embudo del deseo”, en todo caso, para volver sobre la dirección inicial del

escrito, es un plus que solo se abre en un más allá del horizonte de sentido, justamente porque deja a un lado la palabra, la frase o el discurso que lo traerían con ellos. “En el punto en el que el discurso cesa –en tanto lo que cesa es el sentido que ya no se le puede atribuir– se levanta el punto en el que su delirante trazado va a otra parte” afirma Jitrik en clave lacaniana. Esa otra parte “el horno en el que se cuece el signo”, instala una relación entre una mano que traza, sostenida en el puro gesto y lo que engendra como brote de la masa indiferenciada, un *gocifrado*. Lo herético se vuelve erótico, en uso de la letra, que realiza la operación propia del *objet trouvé*, como lo indica Roberto Jacoby (1987), desplazando, encantando, enredando, mostrando un goce de calígrafo en el que se hace Creador.

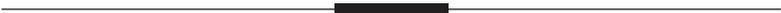
Bibliografía

- Cheng, F. (2004). *Vacío y plenitud*. Buenos Aires: Siruela.
- (2008). “Caligrafía China” (pp. 35-36). En *Referencias en la Obra de Lacan*. Buenos Aires: Fundación del Campo Freudiano.
- Dorfles, G. (1974). “Le scritte asemantiche di Irma Blank”. En línea en: <<http://gamm.org/index.php/2007/07/18/blank-dorfles/>>.
- Ferrari, L. (1998). “Escrituras 1962-1998”. Programa de la Exposición. Exhibida en Filo-Espacio de Arte, julio 1998.
- (2007). “Cuadro Escrito”. En *Escritos de Vanguardia. Arte Argentino de los años '60*. Katzenstein, I. (ed.). The Museum of Modern Art - Fundación Proa - Fundación Espigas.
- García, G. (2011). *Para otra cosa. El psicoanálisis entre las vanguardias*. Buenos Aires: Liber.

- Giovenale, M. (2013). “Scrittura asemantica. Asemic Writing”. En *Punto Critico. Critica letteraria, analisis e discussione sul contemporáneo*. En línea en: <<http://puntocritico.eu/?p=5615>>.
- Giunta, A. (2004). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte Argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.
- Jacoby, R. (1987). “Las herejías de León Ferrari”. En *Crisis* (50). Buenos Aires. En línea en: <<http://ramona.org.ar/node/48923>>.
- Jitrik, N. (2008). “Vida, muerte y resurrección del signo (La ‘letra’ de León Ferrari)”. En *Agulha*. Buenos Aires. En línea en: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag20ferrari.htm>>.
- Krochmalny, S. “La arbitrariedad de los signos”. En línea en: <<http://www.ramona.org.ar/node/27281>>.
- Lacan, J. (1991). “La instancia de la letra...”. En *Escritos 1*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2012). “Lituratierra”. En *Otros Escritos*. Buenos Aires: Paidós.
- Laurent, E. (2002). “La carta robada y el vuelo sobre la letra” (pp. 149, 162). En *Síntoma y nominación*. Buenos Aires: Colección Diva.



PIEZAS SUELTAS



Como cerdos epicúreos: el dormir de cada día

MARIANA ISASI

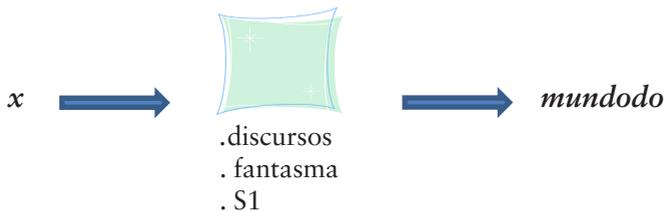
Me propongo intentar situar el pasaje que va desde la última etapa del período simbólico en la enseñanza de Lacan hasta la denominada *ultimísima* enseñanza, tal como lo demarca J. A. Miller (2013 a: 213). Para ello, utilizaré las figuras del dormir y el despertar y la referencia al capítulo “Despertar” del curso *Piezas Sueltas* de J. A. Miller (2013b: 119). Allí, introduce un esquema formado por tres partes: la x de la experiencia inicial, que resulta modificada por la parte central, ilustrada como una caja. Esta máquina o aparato, contiene instrumentos o engranajes como puede ser el matema de los discursos, el fantasma, o simplificando más aun, el S1 que ayuda a volver legible la x , del goce y la experiencia.

Es lo que dice el “Todo es según el cristal con que se mira”. El significante amo es el cristal del mundo, es lo que vuelve legible y perceptible, es el principio de nuestra experiencia, incluso la más inmediata [...] es lo que hace que a unos les guste la espinaca y a otros no. Es el principio que organiza nuestra sensibilidad, es nuestro ritmo de vida: “necesito doce horas de sueño cada noche” (Miller, 2013b: 135)

El Nombre del Padre es un S1, un instrumento que permite fabricar sentido con goce, ayuda a volver legible el goce. Que tenga esa función, no quita que podamos prescindir de creer en él, y esa posición es a la que lleva el cambio de paradigma a situar. El último eslabón del esquema es la escena del mundo, a la cual nombra *mundodo*. Miller hace un juego de palabras entre *mundo* y *dodo*, la voz francesa usualmente empleada para acunar niños, que para nosotros sería el *arrorró*.

Es el mundo en el que pueden decirnos que debemos acostarnos y levantarnos siempre a la misma hora, es decir, seguir durmiendo todo el tiempo bajo el régimen del principio del placer [...] detrás siempre hay una máquina que lo emplaza, que lo pone en escena. El *mundodo* no es originario (Miller, 2013b: 133-134)

Para lo que funciona como caja de herramientas, vale la referencia al *fantasma* como axiomática que –a espaldas del sujeto– lo pone en escena, que crea sentidos y realidades, los *discursos* que disponen un *mundodo* particular –según cuál de los cuatro sea–, y al tamiz del *espejo cóncavo* y *plano* que sitúan dos zonas diferentes de un lado y del otro del esquema óptico (Lacan, 2006: 49). De un lado el real inaccesible, campo de lo que no engaña y del otro, el campo visual, con virtudes ansiolíticas dada su capacidad de velar el objeto *a* y crear escenas de ficción: verdad y mentira.



Dentro de la caja

Tomar en consideración el aparato que liga y transforma las piezas sueltas de la *x inicial*, es usar como referencia los límites del principio del placer. Se está más allá, o más acá de la media homeostática del placer. Lacan partió de exponer el concepto de goce a partir de la idea aristotélica de placer, el cual nombra un estado de bienestar que actualmente encontramos en la definición de salud de la OMS (Miller, 2011: 281). Desde esta perspectiva, el principio del placer ayuda a dormir, y el goce, al contrario, transgrede y perturba el funcionamiento del principio del placer, va más allá de él. Ese goce es lo que quedó como resto de la operación de pasar por la máquina a la *x inicial*, lo que sobra de la caja de fabricar placer. *Plus de goce*, llamó Lacan al goce siempre en menos o en más, a ese goce que no encaja y que por eso, despierta.

Despertares desde la caja: según la perspectiva “dentro de la caja”, hay una idea doble de lo que sería despertar. El primer despertar es el que va del sueño a la vigilia, cuando nos despertamos para seguir durmiendo en los brazos de la realidad. La protección del sueño, su función de fuga ante lo real, continúa en la vigilia, donde todos somos zombis. Cuando recordamos que Freud ubicó al principio de realidad como continuidad y no supresión del principio del placer, notamos los antecedentes de este falso despertar. El pasaje del principio del placer al de realidad, es la diferencia entre la satisfacción obtenida y la esperada. Tal decepción conduce al abandono del intento de satisfacción vía la alucinación y a la búsqueda de objetos en el mundo externo, alterando la realidad (Freud, 1991: 224). Con este sesgo, los objetos del mundo exterior serán abordados siguiendo las leyes del principio del placer, de forma

tal que se pueda seguir evitando lo real. En términos lacanianos, la realidad no puede no ser fantasmática y defensiva. En un viejo texto de J. A. Miller, llamado también “Despertar”, es en la sesión analítica donde se pone por meta el despertar segundo respecto de la vigilia, y lo sitúa en términos de emergencia de lo real. Caracteriza al deseo del analista como un deseo de despertar, es la salida que se propone a un discurso que no fuese del semblante (Miller, 1987: 120).

Bisagras

Antes de pasar a la perspectiva del *sinthome*, hacia donde va este cambio de paradigma que Miller localiza de manera contundente en el seminario 23 –*El sinthome*–, quisiera situar algunos dichos de Lacan que creo que fundamentan dicha torsión.

En el Seminario 20 –*Aún*–, declara que “[...] la realidad es abordada con los aparatos de goce y agrega que no hay otro aparato que el lenguaje” (Lacan, 1985: 69). Desde la perspectiva dentro de la caja, el aparato funcionaba como transformador de goce en placer, y no como aquí, donde el aparato es de goce. Y que el lenguaje sea aparato de goce, que tenga efectos de goce, complejiza la idea que había del registro simbólico. En este seminario, Lacan hará de *lalengua* el parásito de goce que incluye el lenguaje, el que no es más que una elucubración de saber respecto de ella. Si le quitamos al goce su referencia originaria –ligada a la trasgresión– el goce está en todas partes.

En el Seminario 21 –*Les non dupes errent*– Lacan se pregunta por el significado de la palabra *lustgewin*, que él traduce

como *plus de gozar*. Resalta la ambigüedad del término *lust*, traducida como placer.

Placer según Freud vino de la sabiduría epicúrea que quería decir gozar lo menos posible. Se hacían tratar de cerdos porque, en efecto, los cerdos no gozan tanto como nos imaginamos: permanecen en sus pequeños chiqueros bien tranquilos [...] en fin, gozan lo mínimo [...] esclavos del goce. El dormir [...] nunca se planteó lo que eso tenía que ver con el goce. Pues no se ha hecho del goce un resorte capital de la concepción del mundo. ¿Qué es el dormir? Tal vez aquí la fórmula de Freud podría alcanzar sentido y alcanzar la idea del placer: si recién les he hablado de los cerdos, es porque ellos duermen con frecuencia. Tienen lo menos de goce posible en la medida en que cuanto más duerme eso vale más (Lacan, 1973)

Estas frases, van de la mano de lo ya dicho respecto del dormir en la realidad del *mundodo*: este funciona mejor, cuanto menos se goce. Sin embargo, resulta más interesante que aquí Lacan resalta el gozar que hay en el dormir. Además desdibuja la diferencia entre placer y goce: ambos son *lust*. Así es que se deja atrás el dramatismo que rodeaba la transgresión del goce. Ahora ni el goce es tan transgresor ni el placer es tan puro. Se va dejando atrás la idea de que existirían zonas libres de goce, “[...] el goce está en todas partes, en el funcionamiento normal, no es raro ni excepcional [...] nada subsiste en el parlêtre que no tenga su coeficiente de goce” (Miller, 2011: 281 y 289). Si el dormir que continúa en el sueño a la vigilia, incluye un goce, entonces, la defensa que caracteriza la realidad es una defensa nada purificada. El goce no solo está en la enfermedad, sino también en el remedio.

La clínica que corresponde a la perspectiva del *sinthome*, la de la ultimísima enseñanza, socava la referencia a la normalidad, a la salud mental. Toma como principio la fórmula de Lacan “Todo el mundo es loco, es decir, delirante” (Lacan, 2011b: 7) que plantea la radical inadecuación entre lo real y lo mental, entre lo real y el sentido y el semblante. Se desecha la idea de superposición entre lo simbólico y lo real, entre la palabra y la cosa, y por ello la verdad queda del lado de la ficción y la mentira, sin posibilidad de tocar lo real. En relación con el choque inicial entre la lengua y sus efectos de goce en el cuerpo, todo el resto es construcción secundaria: la lógica, la elucubración, el fantasma, el SSS, el Inconsciente, los discursos, etc. (Miller, 2012: 421). Tales conceptos son desbastados en la última enseñanza, calificada de *occamista* por Miller, dado que con lo que el Psicoanálisis tiene que vérselas es con la debilidad mental “[...] de ese ser a quien lo mental no lo coloca en relación con lo real” (Miller, 2013c: 396). La debilidad de lo mental es un sarcasmo, pero también un concepto que califica la desarmonía que aqueja al *parlêtre* con lo simbólico, lo real y lo imaginario. Se trata de su “no saber hacer con”,

el *parlêtre* es un ser en el cual lo mental es débil, un ser que a diferencia de lo animales no se orienta en su mundo, puesto que está perdido y mal orientado debido a que su libido es narcisista y su cuerpo está enfermo –es lo que recibió el glorioso nombre de castración (Miller, 2013c: 396)

Fuera de la caja

Mirar desde el exterior esta máquina de discurso, dejar de tomarlo como un saber en lo real, supone un

cambio de paradigma. Para ello, Lacan se vale de Joyce y fundamentalmente de su obra *Finnegans Wake*. Ella está formada por ecos de diversas lenguas, juegos de palabras que mezclan varias lenguas y la idea de Lacan es que semejante obra ha nacido del síntoma de Joyce, concerniente al lenguaje. Joyce, afectado por ecos en el lenguaje, supo hacer arte con la pieza suelta de su síntoma, encontrarle una función.

Quando a alguien su *mundodo* le impide dormir, o mejor dicho, le impide seguir durmiendo con los ojos abiertos, puede tomar dos caminos: uno, es intentar encajar lo que se ha salido de la caja, y para ello puede seguir los consejos de algún programa, de esos que dicen qué comer, cuántas horas dormir, hacer ejercicio, etc., incluso llamar a un analista! El otro camino, es el de James Joyce: hacer algo con lo que no se ajusta a ello, sin intentar meterlo en la caja de los discursos. Por esto, se puede decir que la perspectiva del *sinthome*, es el reverso del *mundodo*, afrontar lo ilegible sin el S1 que traduzca el goce en sentido.

En el seminario *El Sinthome* se puede registrar el esfuerzo de Lacan por pensar el Psicoanálisis a partir de las psicosis. Deleuze y Guattari en su “Anti Edipo” denuncian que en el psicoanálisis se pensaba a partir de la neurosis. Miller arriesga que “[...] en cierto modo el seminario *El Sinthome* es la positivización del Anti Edipo de Deleuze y Guattari” (Miller, 2013b: 116). La perspectiva del *sinthome* convive con una condición práctica para que el Psicoanálisis funcione: hay que suponer un saber en el goce, incluso suponer que el goce es algo que se descifra. Entonces, no hay que perder de vista la diferencia entre la perspectiva y la práctica del Psicoanálisis.

Segundo despertar

Salir del *mundodo*, despertar de él, ocupó mucho a Lacan, y para eso se sirvió del ejemplo de Joyce. Este, quería despertar a la literatura, y Lacan en el seminario *El Sinthome*, avanza rumbo a lo que Miller denomina el segundo despertar, en el cual “[...] nuestra vida de vigilia aparece con los ojos cerrados” (Miller, 2013b: 146). El despertar a la realidad, una vez atravesado el sueño nocturno, sigue considerándose a esta altura un despertar que no es más que la continuación del dormir. Un dormir que supone una relación de rechazo al goce y que por eso puede ser considerado como parte de la defensa.

En el curso *Piezas Sueltas*, Miller no hace más que nombrar el segundo despertar, sin desarrollarlo. Por ello, lo que se desprende del Seminario 24 –*L’insu que sait ...*– puede guiarnos a la hora de apostar una hipótesis. Allí Lacan lanza la elección que hay que hacer entre la locura y la debilidad mental, dos nociones que empiezan a ser utilizadas en su ultimísima enseñanza. Una de ellas, la locura, tuvo su protagonismo en los años 40, más precisamente, en 1946 cuando escribe “Acerca de la causalidad psíquica”, donde la locura se emparenta con el desconocimiento que implica la creencia en la mismidad transparente de la identidad yoica, a la cual se llega vía la infatuación de las identificaciones. Ubica la locura y el desconocimiento en una generalidad, habla de estructura general del desconocimiento o estructura general de la locura. Y esa generalidad trasciende la distinción de las categorías clínicas de neurosis, psicosis y perversión (Lacan, 1985b: 142).

En ocasión de una conversación clínica en Barcelona, Miller sugiere la opción por la debilidad mental. “Hay una locura en ir hasta las últimas consecuencias [...] en tener tanta confianza en

lo simbólico [...] Hay siempre algo del psicótico en ella, riguroso por supuesto” (Miller, 2003: 187). Sugiere que hay algo loco en la ciencia, por ejemplo en creer que luego del descubrimiento del genoma humano se podrían producir bebés perfectos. Bassols, en la misma línea, al referirse al sueño de seguir durmiendo de la ciencia, sostiene que “[...] cuanto más se intenta reducir lo Real a lo Simbólico, más se ignora lo que hay de Real en lo Simbólico mismo” (Bassols, 2014). Por lo cual, paradójicamente, termina retornando con más fuerza ese real que se pretendía evitar. ¿Qué tienen en común el empecinamiento que hay en la ciencia en forcluir lo real sin ley, la vocación de controlar el *mundodo* en pos del imperio del principio del placer del discurso del Amo, el impulso por dormir de los cerdos epicúreos y la confianza absoluta que puede tener cualquier hijo de vecino en lo simbólico? Cada uno de ellos, goza en su dormir o hacer dormir al otro. Es importante tener en cuenta entonces, en el goce que incluye la defensa contra el real en cuestión. El llamado Pase perfecto, según una ironía de Miller, tenía su ligazón con la locura, en el sentido en que apelaba a una deslibidinización total del fantasma, a una especie de purificación del mismo, una especie de curación por lo simbólico.

Tal vez toda construcción simbólica de saber no tenga otro objetivo que el deseo de seguir durmiendo, de seguir evitando el encuentro con lo real. Un real, que el sujeto no dejará de encontrarse en la realidad de su vida, de su síntoma (Bassols, 2014)

La recomendación de ser incautos de lo real, de respetarlo, de no hacer como si no pudiese aparecer, va de la mano de la opción por la debilidad mental.

No ir hasta el final y quedarnos en zonas de vacilación. Todos locos, era el punto de vista de Lacan. Es decir, la curación de la debilidad mental, mantenerse en la zona anterior al final, que no es confort total, no es creer que con el Psicoanálisis podemos suprimir lo real, convertirlo totalmente en sentido (Miller, 2003: 187)

Miller afirma que al final de su enseñanza, al releerse, Lacan considera que ha creído demasiado en lo simbólico. Finalmente no fue hasta las últimas consecuencias de sus propias construcciones simbólicas, para respetar lo que no encaja, lo que no despierta. Entonces, elegir locura o debilidad mental, es consecuencia de la posición que se toma respecto de la inadecuación entre lo real y lo mental.

Práctica del segundo despertar

Al considerar la clínica del despertar del período previo al giro de los 70, Miller unía el deseo del analista al segundo despertar, ese que llevaría a la emergencia de lo real. Desde la perspectiva del *sinthome*, el segundo despertar, pareciera que pasa por salir del *mundodo*, semblantizarlo y no pretender atravesar nada. Tomar como elucubración, lo que antes tenía la característica del “saber en lo real”. Va de la mano de tomar la verdad como verdad mentirosa, no porque haya otra verdad que sea verídica, sino porque la verdad queda del lado del semblante, divorciada de la cosa. La interpretación se juega en el hacer resonar el goce que mantiene encerrado el “yo no quiero saber nada de eso”, sabiendo que hay un límite a lo que se puede saber, que hay un “yo no sé” irreductible, ese que Freud

llamaba represión primordial u ombligo del sueño. Entonces, sí molestar el no querer saber que sería la traducción clínica de la represión secundaria, estorbar esa defensa, despertarla. Sin olvidar el nivel subclínico de la represión original, que es el fundamento de la inadecuación entre la palabra y la cosa. Frenar el forzamiento del análisis en el momento adecuado, no querer llevar el desciframiento o la fidelidad al deseo hasta las últimas consecuencias, es respetar lo incurable del defecto del psiquismo: su debilidad. El máximo despertar al que se puede acceder, es el de detenerse en la debilidad mental ante lo real.

La ultimísima enseñanza de Lacan se despliega en un escenario en que no hay despertar [...] es impensable, en que el despertar mismo es un sueño [...]. El sueño de la eternidad que Lacan ya censura en su seminario. El sinthome es el sueño que consiste en imaginar el despertar (Miller, 1013a: 184)

Otra locura a la de tenerle demasiada confianza a lo simbólico, es la que se inclina hacia el otro extremo del par sin relación. Esto es, orientarse hacia lo real desde la idealización, como si llevara a un paraíso y despreciar de modo absoluto las construcciones simbólicas. Querer borrar del mapa a lo simbólico, tampoco respeta el hiato entre real y semblante.

Bibliografía

Bassols, M. (2014). “El deseo de seguir durmiendo”. Intervención en el Congreso de A.M.P., París 2014. En línea en: <www.radiolacan.com>.

- Freud, S. (1911). “Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico” (pp. 217-232). En *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Lacan, J. (1973). *Les non dupes errent*. Inédito.
- (1985 a). *El Seminario, libro 20: Aún*. Buenos Aires: Paidós.
- (1985 b). “Acerca de la causalidad psíquica” (pp. 142-186). En *Escritos 1.*: Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2006). *El Seminario, libro 10: La angustia*. Buenos Aires: Paidós.
- (2011). “Lacan en Vincennes” (pp.7-10). En *Lacaniana* (11). Buenos Aires: Grama.
- Miller, J. A. (1987). “Despertar” (pp. 117-121). En *Matemas I*. Buenos Aires: Manantial.
- (2003). *La pareja y el amor. Conversaciones clínicas en Barcelona*. Buenos Aires: Paidós.
- (2011). *Los cursos psicoanalíticos de Jacques Alain Miller: Sutilezas Analíticas*. Buenos Aires: Paidós.
- (2012). “Un real para el siglo XXI” (pp. 421-436). En *El orden simbólico en el siglo XXI*. Buenos Aires: Grama.
- (2013a). *Los cursos psicoanalíticos de Jacques Alain Miller: El ultimísimo Lacan*. Buenos Aires: Paidós.
- (2013b). *Los cursos psicoanalíticos de Jacques Alain Miller: Piezas Sueltas*. Buenos Aires: Paidós.
- (2013c). *Los cursos psicoanalíticos de Jacques Alain Miller: El lugar y el lazo*. Buenos Aires: Paidós.

La lógica del Bricolaje y las Piezas sueltas

AGUSTÍN BARANDIARÁN

...] El mago habla para hacer hablar a la naturaleza, eso ya es perturbarla, y eso es ya infringir el orden divino de lo real [...] mientras que la ciencia la hace callarse”

Jacques Alain Miller

Jacques Alain Miller, en la primera clase de su curso *Piezas sueltas* (2013), a la que titula “Bricolaje” (2013: 9-26), nos remite a la lectura del primer capítulo de *El pensamiento salvaje* (1964), cuyo autor es Claude Lévi Strauss, para referirse al lazo existente entre el ángulo estructuralista y la pieza suelta. Dando cuenta a su vez de lo heteróclito de la estructura, que sin embargo suele representárenos como un sistema uniforme, homogéneo.

Esta no es la única referencia que Miller cita en este curso. Pero es sin duda la que permite captar con mayor precisión la idea que se intenta transmitir con el nombre de “piezas sueltas” y el alcance que este concepto tiene.

Por ello es necesario repasar este capítulo llamado “La ciencia de lo concreto” (1964: 11-59).

El pensamiento salvaje se llama a aquel que se refiere al pensamiento de los pueblos que conviene llamar primarios u originarios y no primitivos como suele hacérselo. La investigación de Lévi Strauss, demuestra que este utiliza las mismas reglas estructurantes que el pensamiento moderno, difiriendo especialmente en los objetos de aplicación.

Para estudiar el pensamiento, como es el conocimiento de los pueblos, que tiene que ver con cómo el hombre aborda al universo, se guía por el estudio de las lenguas, donde da cuenta de los criterios errados de como muchos de los investigadores y especialistas describen el pensamiento de los primitivos, como menos capaz para desarrollar el pensamiento abstracto ya que “[...] faltan en sus lenguas términos para expresar conceptos tales como los de árbol o animal” (Lévi Strauss, 1964: 11). Es decir una menor utilización de los conceptos generales.

Pero la observación más detallada demuestra que predominan las designaciones específicas por el interés distinto de cada sociedad particular, sin perjuicio de la existencia de una riqueza de palabras abstractas como el de las lenguas civilizadas.

Lo mismo ocurre cuando se rebaja este modo de conocimiento sosteniendo que solo refiere a las cosas que les son útiles y necesarias. Los estudios minuciosos y detallados que se desprenden de la investigación muestran que no es cierto que los indígenas solo se interesen por plantas, animales e insectos que le son útiles o peligrosos, si no que se trata más bien de diferentes modos de abordar la naturaleza.

En conclusión el lenguaje no es menos rico ni hay menos capacidad de abstracción. Y en lo que refiere al conocimiento

concluye que las cosas son útiles porque primero se las conoce, y no a la inversa. Es decir que lo que moviliza el conocimiento del mundo es sobre todo el deseo de saber propio de cada cultura.

Se trata de dos formas paralelas de conocer el mundo; el pensamiento salvaje o mágico y el pensamiento científico. Donde la primera diferencia real que se observa es que el pensamiento mágico está más ligado a un determinismo global e integral. Básicamente a muchos sucesos se les adjudica una causa que lo determina, existiendo sistemas de vínculos muy amplios y logrados, como así también variados.

Hay pueblos que formaron sistemas medicinales a partir de los productos de la naturaleza. Una observación que Lévi Strauss toma de los pueblos siberianos demuestra la organización, el conocimiento al detalle y rigor de estos sistemas con sus aplicaciones precisas. Para graficar extraigo algunos de los numerosos ejemplos:

[...] arañas y gusanos blancos que se tragan (itelmene y yakutos, para la esterilidad); [...] grasa de escarabajo negro (osetos contra la hidrofobia); [...] gusanos rojos macerados (yakutos contra el reumatismo); [...] “toque con un pico de pájaro carpintero, sangre del pájaro carpintero, insuflación nasal de polvo de pájaro carpintero momificado (yakutos, contra el dolor de dientes, contra la escrófulas, las enfermedades de los caballos y la tuberculosis, respectivamente) (Lévi Strauss, 1964: 24)

Este sistema es tan válido como el de la ciencia moderna, ya que no se trata aquí de medir el grado de éxito ni las posibilidades de curación de una y otra ciencia; no es esta la

función principal. Se trata más bien de observar, como señala Lévi Strauss, desde que punto de vista es posible que el pico de un pájaro y el diente del hombre puedan relacionarse.

Dichos sistemas medicinales dan un orden al universo al poner en relación, agrupar y clasificar materias y cosas que no tienen ningún orden ni relación natural. Así señala que el fracaso y la duda en la eficacia de estos procedimientos y conocimientos, son tolerables, pues por otra parte es irremediable. Lo que no es posible tolerar es el desorden, el caos. Siendo el objeto de la ciencia la reducción de la presentación caótica del universo.

La técnica del bricolaje nos permite, señala el autor, asociar lo propio del pensamiento mítico con esta actividad. Puesto que el bricoleur “[...] es el que obra sin plan previo y con medios y procedimientos apartados de los usos tecnológicos normales. No opera con materias primas, sino ya elaboradas, con fragmentos de obras, con sobras y trozos” (Lévi Strauss, 1964: 35).

Ambos recurren a una material preexistente para llevar a cabo sus tareas. Su inventario está formado por una colección de elementos heteróclitos, y su uso es limitado en la medida que son objetos ya conformados, es decir que tienen sus propiedades determinadas, lo que restringe la libertad de acción, siendo la regla arreglárselas con lo que se tiene.

La recolección de estos elementos o piezas, no es en virtud de un proyecto a diferencia del trabajo de un ingeniero, cuestión que permite hacer una precisa diferenciación entre la ciencia de lo concreto y la ciencia moderna. El bricoleur opera de esta manera con lo que tiene a mano, con lo que ha ido juntando, siendo su material contingente. Solo regido por el principio de “para algo habrán de servir” (Lévi Strauss, 1964: 37).

La investigación muestra que de lo que se trata no es de poner en un orden diacrónico una ciencia y otra, ya que no es cierto que la ciencia moderna sea un estadio avanzado del pensamiento mítico. La diferencia entre uno y otro es de otra naturaleza. Justamente esto es lo que puede graficar de manera tangible el bricolaje, que como lo expresa el autor es como el aspecto práctico del pensamiento mágico.

[...] el pensamiento mítico, ese bricolaje, elabora estructuras disponiendo acontecimientos, o más bien con residuos de acontecimientos, en tanto que la ciencia (moderna) [...] crea, en forma de acontecimientos, sus medios y sus resultados, gracias a las estructuras que fabrica sin tregua y que son sus hipótesis y sus teorías (Lévi-Strauss, 1964: 43)

Esto explica cómo funciona, en cada una de estas ciencias, lo contingente y lo necesario. Mientras que para el pensamiento mágico, a partir de un hecho contingente, es decir un acontecimiento, intenta elaborar una estructura, ordenarlo, darle un sentido. O sea volverlo necesario. La ciencia moderna procede a la inversa. De sus estructuras (teorías e hipótesis), produce un acontecimiento, como por ejemplo una vacuna o un remedio. Considero que esta referencia, no puede ilustrar mejor lo que transmite Jaques Alain Miller, intentando abordar y elaborar la última y ultimísima enseñanza de Lacan, en su curso llamado *Piezas sueltas* (2013).

Aquí nos dice que “[...] la diferencia del síntoma y el sinthome es un eco de la diferencia del lenguaje y la lengua” (Miller, 2013: 19). Diferenciación que Lacan sitúa al final de su seminario *Aún* (2006). Siendo la lengua el elemento primario y el lenguaje una elucubración sobre esta, podemos decir una

estructura. Y nos hace pensar al *sinthome* como un elemento que esta antes de la estructura, mejor dicho el dato esencial es el *sinthome*, que a fin de cuentas es una pieza suelta, y ya no el inconsciente.

Queda claro que si el *sinthome* es lo primero, el inconsciente pasa al lugar de la elucubración sobre ese primer elemento. Así este cambio de letra en el síntoma indica que el *sinthome* ya no es un producto del inconsciente como si lo es el síntoma que está hecho de la misma estructura, es decir es una formación del mismo.

Tomar así al *sinthome*, como una pieza suelta, obliga a repensar la perspectiva del análisis, ya que queda claro que el desciframiento no sería la vía adecuada para tratarlo. Más bien, nos indica Miller, que se trata de tomarlo a nivel de la función, lo que remite a posicionarse en el plano de la lógica. Y lleva como mínimo a replantear el modo de operar de la interpretación entre otras cuestiones conceptuales y clínicas que hacen a esta práctica. En tanto que lo que se pone de relieve no es el desciframiento, sino el uso, “[...] la función que hay que encontrarle” (Miller, 2013: 21).

Esta perspectiva abre nuevas consideraciones y discusiones sobre el estatuto del psicoanálisis. Y es difícil no advertir, con esta referencia tomada del pensamiento mágico, una relación de coherencia con la conferencia que Miller da en el año 2012 en Buenos Aires, cuando nos recuerda la intención por parte de Jaques Lacan de no pretender más un psicoanálisis científico en términos del discurso científico de la modernidad, para preguntarse si este no sería más afín a la “magia”. Dejando esta idea como una reflexión a considerar.

Bibliografía

Lévi-Strauss, C. (1964). *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.

Miller, J.-A. (2013). *Piezas sueltas*. Buenos Aires: Paidós.

De la perspectiva del “objeto a” a la perspectiva del síntoma¹

SEBASTIÁN LLANEZA

¿De qué hablamos cuando hacemos referencia a las piezas sueltas?

Buenas tardes. Quisiera comenzar mi exposición agradeciendo la invitación a mi querido amigo Christian Ríos quien, muy amablemente, me ha brindado la posibilidad de compartir un espacio de trabajo analítico con cada uno de los aquí presentes.

En esta ocasión quisiera iniciar mi intervención poniendo en discusión el siguiente interrogante: ¿de qué hablamos cuando hacemos referencia a las piezas sueltas?

¿Qué entendemos en el Psicoanálisis de la Orientación Lacaniana cuando hacemos referencia a dicho sintagma?

En primer lugar, en el intento de elaborar una respuesta posible, podemos pensar que se trata de una formulación que, a su vez, puede ser retraducida de múltiples maneras. Con esto quiero decir que, eventualmente, existe más de

¹ Clase dictada en el seminario diurno “Piezas sueltas en la experiencia analítica” EOL/Sección La Plata. Responsable: Christian Ríos (EOL-AMP).

un modo de hacer alusión a las piezas sueltas. Por ejemplo, podemos hablar de piezas separadas, de piezas desatadas, de piezas desarticuladas, de piezas destejidas, de piezas cortadas, e inclusive, teniendo en cuenta la perspectiva nodal² –que se inaugura con la denominada última enseñanza de Lacan– hasta podemos hablar de piezas desenganchadas, de piezas desanudadas.

Existen, entonces, distintas maneras de hacer referencia a las piezas sueltas.

Ahora bien, si estas piezas están sueltas, esto quiere decir que han sido separadas de un conjunto. Son piezas que están separadas de un todo. Por lo tanto, podemos imaginar que durante un tiempo determinado formaron parte de un conjunto, fueron elementos “x” de un conjunto, y que en un segundo momento se separaron de él, dejaron de pertenecer a ese todo.

Con esto quiero decir que la pieza suelta *no es un todo* (Miller, 2013: 13) sino que, en todo caso, podría remitir a un todo del que ya no forma parte.

Ahora bien, cuando esa pieza integraba el todo, cuando era un elemento “x” perteneciente al conjunto, no solo no estaba suelta sino que tenía una función, vale decir, servía para algo, tenía una utilidad. Pensemos, por ejemplo, en esa pieza que comúnmente llamamos perilla y que insertada en una cocina nos sirve para abrir el gas. Como podrán apreciarlo, esa perilla recibe su función, recibe un determinado uso, si forma parte del conjunto cocina. De lo contrario, como sabemos, la perilla no nos sirve para nada. Y ese es, precisamente, el estatuto de

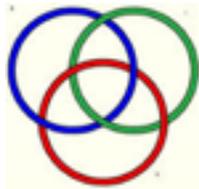
² Sebastián Llana está haciendo referencia a la clínica que se desprende de la última enseñanza de Lacan, vale decir, una clínica nodal, una práctica que tiene como aparato de formalización clínica a la teoría matemática de nudos.

la pieza suelta. Es aquello que no nos sirve para nada. Así lo define Jacques-Alain Miller en las primeras clases de su curso de Orientación Lacaniana.

La pieza suelta es lo que no sirve para nada. Una vez que fue separada del todo, una vez que fue separada del conjunto, ya no tiene ninguna función. En todo caso, si queremos, si deseamos que tenga una nueva función, la tendremos que inventar. Es en este sentido que la pieza suelta puede ser homologada al goce, tal como lo define Jacques Lacan en la primera clase de su seminario “Aun”.

Como seguramente lo recordaran, porque lo hemos trabajado durante el primer cuatrimestre, en la primera clase del seminario 20, Lacan define al goce como una *instancia negativa* (Lacan, 2006c: 11), lo define como aquello que no sirve para nada, más precisamente, me animo a decir, como aquello que no sirve a la relación sexual³ (Miller, 2011: 289). Por lo tanto, siguiendo esta homologación, podríamos decir que la pieza suelta es aquello que no hace pareja, es aquello que no hace relación, que no hace comunidad. La pieza suelta grita, a viva voz, “No hay relación sexual”.

A mi criterio, es lo que Jacques-Alain Miller nos intenta demostrar haciendo un uso de la figura que, en el seminario 23, Jacques Lacan denomina *cadenuado*, vale decir, la cadena borromea.



³ “La teoría del goce debe ser ella también, si me permiten, desedipizada, lo que implica que lo que se nos da de goce no conviene a la relación sexual, y por eso el goce produce sinthome. El sinthome de Lacan simplemente es el síntoma generalizado, el síntoma por cuanto no hay pulsión sexual total. Y eso produce síntoma, pero un síntoma, si me permiten, irremediable” (Miller, 2011: 289).

Como es sabido, en la cadena borromea, los tres registros –lo imaginario, lo simbólico y lo real– representados cada uno de ellos por estos tres redondeles de cuerda, se articulan sin articularse. Digo sin articularse porque ninguno de los redondeles de cuerda pasa por el agujero de los otros dos. Es decir, no tienen relación. No están interpenetrados, no están enganchados los unos con los otros aunque en el nudo se muestren inseparables. Están separados pero, en el nudo, se muestran inseparables. Es, por así decirlo, el engaño del nudo borromeo, donde se nos muestra unido aquello que, voy a decirlo así, en lo real está desunido. Dice Miller: “La imagen del nudo fascina porque impone la idea de un nuevo orden, pero nótese que lo esencial es que los redondeles de cuerda no estén vinculados” (Miller, 2013: 65).

Por lo tanto, lo imaginario, lo simbólico, y lo real son piezas sueltas, son piezas desanudadas. O, como diría Lacan en su seminario 22, y de una manera muy poética, son piezas que están *enlazadas sin enlazarse* (Lacan, 1974-1975).

Se trata de lo que hace ya muchos años atrás, más precisamente en el año 1994, fue enunciado por el Dr. Pierre Skriabine, un destacado Psicoanalista francés, miembro de la Escuela de la Causa Freudiana y de la AMP (Asociación Mundial de Psicoanálisis).

Pierre Skriabine indicó que, en el nudo borromeo (Skriabine, 1994), los tres registros sueltos no localizan otra cosa que esa falla estructural, esa falla basal, que Jacques Lacan denominó “No hay relación sexual”. Por lo tanto, planteo mi primer interrogante para que luego podamos propiciar una conversación. Me pregunto lo siguiente: si la inexistencia de la relación sexual es un hecho de estructura, si la “no relación sexual” está presente desde siempre en todo ser que habla por

haber perdido, precisamente, ese programa biológico llamado instinto y que a su vez nos hubiera permitido tener un saber sobre el sexo, me pregunto, la pieza suelta, esa pieza que da cuenta de la no relación, ¿No será que siempre estuvo suelta? O mejor dicho... ¿No será que solo se articuló por medio de un forzamiento fantasmático, vale decir, aquel que hace existir la relación sexual que no existe? ¿Acaso Lacan no nos dice en su seminario 22, titulado “R.S.I”, más precisamente en la clase dictada el 11 de febrero de 1975, que eso tres redondeles de cuerda, esas tres piezas sueltas, se enlazan, se anudan, se tejen, por medio de lo que Sigmund Freud denominó Realidad Psíquica (Lacan, 1974-1975) y que, como sabemos, para Lacan era equivalente a la *realidad fantasmática* (Miller, 1991: 119)? Lo dejo como pregunta y avanzo hacia otro punto.

De Lacan a Miller

En este segundo apartado continúo preguntándome ¿de qué hablamos cuando hacemos referencia a las piezas sueltas? Como verán... es una pregunta que insiste.

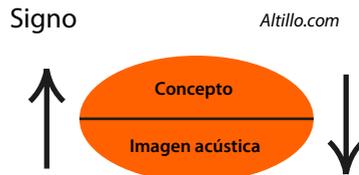
Ahora bien, en este segundo apartado, voy a proponerles la siguiente respuesta. Creo que podemos afirmar que se trata de un sintagma que ha sido abordado por el mismísimo Jacques Lacan. Pues es sabido que el maestro francés hizo referencia a las “piezas sueltas” en los desarrollos teóricos presentados en su seminario 10, vale decir, en el seminario de la angustia, donde se dedicó, entre otras cosas, a precisar el concepto de “objeto a” que, si creemos en su falsa modestia, ha sido su única invención, su único aporte, a la clínica psicoanalítica. Por lo tanto, podemos afirmar que cuando hablamos de piezas

sueñas hacemos alusión, efectivamente, a una referencia Lacaniana.

Cuando Jacques-Alain Miller intenta volver operativo este sintagma se encuentra trabajando sobre una referencia Lacaniana. Y lo que a mi criterio es importante destacar es que Miller aplica sobre este sintagma el mismo tratamiento que Jacques Lacan aplicaba sobre sus referencias.

Como seguramente deben saber, la enseñanza de Lacan es muy rica en referencias. Tanto en sus escritos como en sus seminarios nos podemos encontrar con referencias pictóricas, literarias, cinematográficas, lingüísticas, filosóficas, antropológicas, lógico-matemáticas, psicopatológicas y hasta topológicas. Y lo que no podemos dejar de subrayar es el tratamiento que Lacan aplica sobre las mismas, un tratamiento que se caracteriza por la torsión, por la modificación, por la transformación de la referencia. Cuando Jacques Lacan extrae un concepto perteneciente a un campo de saber ajeno al psicoanálisis, y luego lo extrapola al discurso analítico, es importante reconocer que ese mismo concepto ya no conserva su estado original. Cuando ese concepto es extrapolado al discurso analítico se convierte en otra cosa, ese concepto deja de ser lo que era. Su estado original es transformado, modificado, torsionado.

El ejemplo más claro de este tratamiento es el que podemos apreciar en el uso que hace Jacques Lacan de lo que él mismo denomina el *algoritmo saussureano*. Cuando Jacques Lacan lee el “Curso de lingüística general” de Ferdinand de Saussure extrae el siguiente algoritmo:



Como seguramente lo recordarán, para Ferdinand de Saussure, el padre de la lingüística estructural, la lengua es concebida como un conjunto de signos. Y cada uno de estos signos lingüísticos, cada una de estas unidades básicas que componen la lengua, se encuentran compuestos por una elipse que incluye dos caras, una por encima de la barra y otra por debajo. La cara que está por encima de la barra es la que se llama concepto, es la cara significado, y la que está por debajo de la barra se corresponde con la imagen acústica, vale decir, con la cara significante, que sería el elemento fonológico del signo. La elipse y las flechas indican que se trata de un sistema cerrado, donde, precisamente, hay una relación unívoca, una relación recíproca, entre el significante y el significado. Pues, para Saussure, a cada significante le corresponde un determinado significado. Podemos decir que, para el padre de la lingüística estructural, hay una unión indisoluble entre el significado y el significante.

Ahora bien, cuando Jacques Lacan extrae este algoritmo de la lingüística estructural sigue de cerca estas definiciones pero también introduce modificaciones. En su escrito titulado “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud” presenta el siguiente algoritmo (Lacan, 2002: 476):

$$\begin{array}{c} \underline{S} \\ s \end{array}$$

La primera modificación que realiza Lacan consiste en borrar la elipse y las flechas. Borra aquello que nos hace pensar en una supuesta unidad entre el significante y el significado. Pues para Lacan no están unidos. No se trata de que a cada significante le esté asociado un determinado significado. Y es

cierto que tampoco necesitamos a Lacan para darnos cuenta de esto. Basta con leer un diccionario cualquiera para darse cuenta de que a cada significante siempre hay asociado más de un significado. Inclusive, cuando alguien nos habla, nosotros no vamos otorgando un significado por cada significante que el otro va pronunciando. Por el contrario, escuchamos una serie de significantes, una sucesión de palabras, hasta que se produce una puntuación final. Y es, precisamente, desde esa puntuación final que retroactivamente adjudicamos un significado a lo que se ha dicho.

Ahora bien, además de diferenciar el significante del significado, además de borrar esa elipse y esas flechas que le daban a ambos una supuesta unidad, Lacan destaca la prevalencia del significante sobre el significado. Lacan destaca la prevalencia del significante, de lo simbólico, sobre el significado, vale decir, de lo imaginario, lo que significa que no están en un mismo plano, no están en un mismo registro. Por el contrario, el significado es un efecto de la combinación, de la articulación, de los significantes.

Para decirlo en los términos que hoy nos convocan, el efecto de sentido, la significación, solo adviene si las piezas del lenguaje no están sueltas sino encadenadas, articuladas en una cadena, o mejor dicho, ordenadas en un discurso. Pues el sentido depende de la oposición, de la articulación misma, entre los significantes.

S1-S2

Y en la medida en que artículo, en que agregó, nuevos significantes, en la medida en que desplazo el S2, el sentido va cambiando, el sentido se va relativizando. Por ejemplo: *Mi*

perro, Mi perro come, Mi perro como productos, Mi perro come productos elaborados. (Llaneza, 2012: 132).

A medida que agrego nuevos significantes, a medida que agrego nuevos S2, el sentido va cambiando, se va relativizando.

Ahora bien, será en el mismo encadenamiento, en la misma articulación, donde las piezas del lenguaje van a tener una legalidad, donde van a obedecer, efectivamente, a las leyes de la metáfora y de la metonimia, que son las responsables de la producción del sentido. Pero, si las piezas están sueltas, si las piezas están desencadenadas, no solo van a estar fuera del sentido, sino que, a su vez, no tendrán ninguna legalidad, no obedecerán a ninguna ley. Por lo tanto, podrían dar cuenta de lo real, tal como lo entiende Jacques Lacan en su seminario 23, es decir: un real sin ley.

Entonces, por todo lo que acabo de decir, debido a todas estas modificaciones que Lacan introdujo sobre el signo Saussureano, Oscar Masotta afirmaba que no había lingüística psicoanalítica (D'Angelo, 2003: 24). Y de hecho, Lacan mismo decía que él no hacía lingüística sino lingüistería.

Lo que nosotros debemos tener en cuenta es que esto mismo sucede con todas las demás referencias que Lacan toma en consideración. Como diría Claudio Godoy, sucede lo mismo cuando Lacan trabaja con referencias psicopatológicas. En este caso, Lacan tampoco hace psiquiatría sino, más bien, lo que Godoy denomina “psiquiatría” (Godoy, 2004: 57).

Bien, este tratamiento que Lacan hace de la referencia es el mismo que emplea Miller sobre el sintagma “Piezas sueltas”. Miller hace un uso de este sintagma que trasciende a Lacan, que va más allá de Lacan, aunque no sin Lacan. Lo que nos lleva a pensar que las piezas sueltas de las que nos habla Lacan no son las mismas de las que nos habla Miller.

Esto mismo que les estoy diciendo fue intuido por el psicoanalista argentino Mauricio Tarrab que, como ustedes saben, fue el responsable de redactar la contratapa del curso de Jacques-Alain Miller. Y, precisamente, en una conferencia dictada en la ciudad de México, cuyo objetivo consistía en presentarles a nuestros colegas de la NEL (Nueva Escuela Lacaniana) el curso psicoanalítico de Jacques-Alain Miller, Tarrab decía lo siguiente:

Piezas sueltas es una referencia que se puede encontrar en el seminario de La Angustia, pero al mismo tiempo es sacada de ese contexto y usada completamente para otra cosa, como una, precisamente, pieza suelta. Miller la extrae, la arranca de un momento de la enseñanza de Lacan, haciéndola útil en otro plano, dándole también un brillo que la hace notable. Y es con esas “Piezas sueltas” con las que lee el Sinthome. Ese “desconcertante” y “perturbador” seminario El Sinthome. En medio del furor borromeo y de la confusión y del enredo, Miller, con algunas piezas sueltas muestra por donde avanza, no solo la enseñanza del último Lacan, sino el Psicoanálisis mismo, “al menos el que Lacan practicaba” (Tarrab: 2013)

Miller mismo lo dice en las primeras clases del seminario. Él extrae este sintagma del seminario 10 y lo aplica a la lectura del seminario 23 para hacer otra cosa. Y lo que nosotros tenemos que saber es que entre el seminario 10 y el seminario 23, lo que ha cambiado, en la enseñanza de Lacan, es la manera de pensar lo real. Podríamos decir que lo real ya no es lo que era, que lo real, en el seminario 23, deja de ser lo que era en el seminario 10.

Partir de lo real en el seminario 10 y arribar a lo real del seminario 23, significa partir de un real traducido como “objeto a” y arribar a un real concebido como aquello que no tiene ninguna ley. Son dos estatutos de lo real muy diferentes. Intentemos explicarlo.

3-De la perspectiva del “objeto a” a la perspectiva del síntoma

En el seminario 10, Lacan nos presenta el “objeto a” como un objeto no especularizable, como un objeto no significantizable y, sobre todo, referido al cuerpo libidinal. Con esto quiero decir que se trata de un objeto que no puede ser reducido por los registros simbólico e imaginario y que pertenece al registro de lo real. Es un objeto irreducible. Por pertenecer al registro de lo real se presenta como un objeto que no puede ser reducido ni por lo simbólico ni por lo imaginario. De hecho, Lacan va hacer alusión al “objeto a” refiriéndose a fragmentos de real, vale decir, a fragmentos de cuerpo, a pedazos de cuerpo. Pues, en este seminario, es importante reconocer que Lacan trabaja dos estatutos diferentes del cuerpo. Por un lado, trabaja el cuerpo imaginario, el cuerpo del estadio del espejo, que es un cuerpo que se caracteriza por una imagen civilizada donde las distintas partes del cuerpo se hayan unificadas armónicamente en una imagen. Y, por otro lado, nos presenta un segundo estatuto del cuerpo al que, siguiendo a Melanie Klein, denomina “cuerpo fragmentado”, es decir, un cuerpo despedazado, un cuerpo cortado a pedazos.

Ahora bien, ese cuerpo cortado a pedazos es el que está constituido por “objetos a”, por pedazos de cuerpo, por

zonas del cuerpo donde se concentra el goce. Para decirlo en términos freudianos serían zonas erógenas, bordes del cuerpo, agujeros del cuerpo, que comunican el interior con el exterior. Esos pedazos del cuerpo son los “objetos a” que Lacan nos presenta en una especie de lista donde incluirá objetos que extrae tanto de la clínica freudiana, que es por excelencia una clínica de las neurosis, como de su propia clínica que, como es sabido, encuentra sus fundamentos en la psicosis. Por lo tanto, esta lista incluye objetos Freudianos y objetos Lacanianos.

Ahora bien, los objetos freudianos, como ustedes saben, son el pecho (objeto oral), las heces (objeto anal), y el falo (objeto genital), y los objetos Lacanianos, los objetos que Lacan va a agregar, serán la voz (objeto invocante) y la mirada (objeto escópico).

Estos “objetos a” forman parte de un cuerpo libidinal y no de un organismo. Esto último es importante tenerlo en cuenta. Se trata de un cuerpo de goce y no de un organismo. Se trata de un cuerpo que ha sido erogenizado por el baño del lenguaje. Me refiero a lo que nos ha enseñado Freud con la noción de apuntalamiento. El maestro vienes decía que era la madre, encargada de la función nutricia, quien con su palabra y sus cuidados introducía el afecto y la libidinización en el cuerpo del pequeño cachorro humano. Como sabemos, el Otro materno, es el responsables de la alimentación y de los cuidados del recién nacido. En el ejercicio de esa función, acompaña cada uno de sus actos con palabras que permiten, a su vez, que el goce llegue al cuerpo. Es el famoso “ajó ajó” de la lengua materna. Pues lo que libidiniza al cuerpo biológico, transformándolo en cuerpo de goce, es el ser hablado por el Otro. Es la caricia, los roces producidos en el cuidado del cuerpo, y la palabra. Para Freud lo que seduce es la voz

materna, la lengua materna, más allá de lo que se diga, más allá del sentido que se exprese. Es sabido que, en un principio, el recién nacido reconoce a su madre por el sonido de su voz y no por lo que expresa en su discurso. Entonces, es a través de la voz materna, es a través de la lengua materna, que el afecto llega al cuerpo biológico transformándolo en cuerpo de goce. La palabra pronunciada por la madre, el significante pronunciado por la madre, es el vehículo por el cual el goce llega al cuerpo. Freud lo dice con todas las letras. En sus “Tres ensayos para una teoría sexual” nos dice:

El trato del niño con la persona que lo cuida es para él una fuente continua de excitación y de satisfacción sexuales a partir de las zonas erógenas, y tanto más por el hecho de que esa persona –por regla general, la madre– dirige sobre el niño sentimientos que brotan de su vida sexual, lo acaricia, lo besa, y lo mece...

[...] con todas sus muestras de ternura despierta la pulsión sexual de su hijo y prepara su posterior intensidad (Freud, 2000b: 203)

Por eso Miller denomina a los fragmentos de cuerpo “órganos de goce”.

Por ejemplo: el ojo como un órgano puro, como puro órgano, no puede ser ni voyerista ni exhibicionista (García, 2011: 17). El ojo, por fuera del baño de la lengua, no goza. Lo único que puede ser voyerista o exhibicionista es el órgano de goce, vale decir, esa mirada que tiene una función libidinal, ese órgano que ha sido afectado por la erogenización de la lengua.

Permítanme una digresión. Aquí nosotros hablamos de lengua materna, y quizás sea importante destacar que el

padre no está exento de este momento constitucional. No lo voy a desarrollar hoy. No es el objetivo de esta clase. Solo voy a decirles que cuando hablamos del traumatismo de la lengua no solo hacemos referencia a la lengua materna sino también a lo que Lacan denominó, en su última enseñanza, padre traumático, el padre que traumatiza. Por lo tanto, ese significante que causa el goce, ese significante que erogeniza y que traumatiza el cuerpo del pequeño cachorro humano, también está asociado al padre.

Ahora bien, volvamos a lo que tenía preparado para hoy. Es importante resaltar que lo que recién denominé cuerpo fragmentado, este cuerpo constituido por órganos de goce, se encuentra velado por el cuerpo imaginario. La imagen unificadora del cuerpo es lo que permite al ser hablante mantener oculto el cuerpo fragmentado. El cuerpo imaginario mantiene oculto el cuerpo de goce aunque no siempre lo logre.

Cuando un fragmento del cuerpo se hace visible, cuando un fragmento de real se hace presente en el campo visual, el sujeto experimenta un estado de angustia. Se trata de un encuentro con lo real del cuerpo que genera en el ser hablante una crisis de angustia. Es lo que podemos aprender de la película titulada “El discurso del rey”, que es una película inglesa, dirigida por Tom Hooper, y que ha hecho su aparición en el año 2010. Es una película que ya tiene sus años. Inclusive la he comentado en otras oportunidades (Llaneza, 2012b: 68). He tenido la ocasión de comentarla en un seminario que, hace años atrás, dictaron Silvina Molina y Estefanía Bonifacio en acción Lacaniana, una de las instituciones psicoanalíticas de nuestra ciudad que ha sido disuelta para dar un paso hacia la Escuela.

Pero, como el público siempre se renueva, será esta la ocasión de volver a comentarla. Es una película que puede enseñarnos mucho sobre el objeto voz.

Cuenta la historia verídica del monarca Jorge VI, un joven rey inglés, quien cada vez que se tenía que dirigir al pueblo británico, cada vez que tenía que leer unos de sus discursos al pueblo inglés, era afectado por un síntoma de tartamudez. Como podrán imaginarse, este síntoma le traía muchísimas dificultades. Todo el pueblo esperaba ansiosamente su discurso, y cuando él tenía la ocasión de poder pronunciarlo era afectado por una inhibición. La tartamudez le impedía leer su discurso. Era, por así decirlo..., una piedra en el zapato, lo que le impedía avanzar, su palo en la rueda, lo que se ponía en cruz para que las cosas marchen.

Por esta razón, consulta a un terapeuta del habla, un simpático profano sin títulos, quien realiza una intervención que, aun hoy, me sigue llamando la atención. Aun hoy continuo pensándola, pues me parece asombrosa. Se trata de lo que, en una ocasión, denominé “intervención en lo real”. Se trata de una intervención que, a mi criterio, trata lo real por la vía de lo real. No trata a lo real por medio de lo simbólico sino por medio de lo real mismo.

Este terapeuta recibe al joven rey en su consultorio y, después de una serie de conversaciones, después de algunas entrevistas, le pide que se coloque unos auriculares en sus orejas donde podrá escuchar música a un altísimo volumen.

Ahora bien, en el mismo momento en que se coloca los auriculares, con una música a todo volumen, el terapeuta le pide que lea su discurso. El rey consiente a la intervención y el resultado consiste en que puede leer sin interrupciones, sin trastabillar. ¡La intervención es fantástica!

Lo que se deduce de esta intervención es que lo que generaba dificultades para la prosecución del discurso, lo que le impedía continuar pronunciando una sucesión de palabras, era escuchar su propia voz, la emergencia de un fragmento de cuerpo que debía permanecer velado. En su discurso había una pieza suelta que lo hacía tropezar.

Lo que generaba dificultades, para articular un significativo con otro, era la emergencia del objeto voz. Esto mismo era la esencia de su tartamudez: El joven rey no podía escuchar su propia voz, no podía escuchar lo que él era como objeto voz. Escuchar lo que uno es como objeto voz puede ser muy angustiante en tanto, en esa dimensión, el sujeto no se reconoce, rechaza reconocerse en el lugar del objeto. Es algo que suele pasar cuando uno habla por micrófono o cuando escucha una grabación de su propia voz. Para muchos sujetos es algo angustiante. Escuchan la grabación y, por un lado, se reconocen y, por otro lado, no se reconocen. Es algo ominoso, siniestro. Como diría Freud: “Es una extraña familiaridad”.

Lo interesante de esta historia es que el rey comienza a pronunciar sus discursos casi a la perfección, sin trastabillar.

En una oportunidad, después de haber dictado uno de sus discursos, su terapeuta lo viene a felicitar y le dice: “Lo hiciste muy bien, salvo por una letra”. Y el joven rey le responde: “Sí, ya lo sé, lo hice a propósito, porque si no, no hubiese sido yo”.

Esto mismo nos permite pensar lo que introdujo Claudia Núñez en su exposición. Por un lado, hay un resto del síntoma, un resto que da cuenta de lo irremediable, de lo incurable del síntoma. Y, por otro lado, da cuenta de que una parte del síntoma es lo más singular del ser hablante. Es lo que expresa el

joven rey: “Si dejo del todo mi síntoma dejo de ser yo mismo” (Naparstek, 2014: 26).

Con esto quiero decir que el síntoma es lo más propio del ser hablante. No se trata de eliminarlo sino de reducirlo a una función. En este caso, la sutil tartamudez del final, identifica que ese discurso pertenece al joven rey y no a otro. Esa sutil tartamudez identifica al rey. Ese discurso lleva el estilo del rey. Inclusive podemos decir que la tartamudez reducida a un rasgo hasta tiene una función estética. Se pasa de la tartamudez, como lo que no sirve para nada, a la sutil tartamudez como un rasgo identificatorio.

Ahora bien, en sus desarrollos teóricos, Lacan va a intentar abordar al “objeto a” por medio de la lógica del significante. Va a pensar el “objeto a” como el producto de la incidencia del significante amo, vale decir, del nombre del padre. Por esta razón, en la estructura del discurso del amo, en el lugar del producto, ubicamos el matema del “objeto a”. Esto mismo es lo que pondrá en duda el estatuto real del “objeto a”.

Agente → Otro
Verdad // **Producto**

S1 → S2
\$ // **a**

Lacan piensa que, en la estructuración subjetiva, el dato primario es el cuerpo libidinal, un cuerpo de goce que resulta difícil de ubicar. Pues, como dice Jacques-Alain Miller, ese cuerpo no es del sujeto ni del Otro. No se sabe a quién pertenece. Es algo mítico, originario.

Para que el ser hablante pueda constituir un cuerpo simbólico e imaginario es necesaria la incidencia del significante amo. Es necesario que el significante amo tenga incidencia en ese cuerpo de goce y produzca una negativización, es decir, un menos de goce.

Si el significante logra vaciar goce del cuerpo, si el significante logra negativizar ese goce en el cuerpo, no solo se produce una falta de goce, una pérdida de goce, sino también efectos de mortificación. Pues el significante mata la cosa. Tiene incidencia sobre la cosa que es el modo en el que Lacan nombra al goce en su seminario 7 dedicado a la ética del psicoanálisis. El significante mata el goce vivo del cuerpo libidinal pero... no todo. Hay algo del goce vivo que no se logra atrapar, que no se logra negativizar.

El goce pasa a la lógica del significante pero... no todo. También existe lo imposible de negativizar, lo segregado por el registro simbólico, vale decir, un goce positivo, un goce vivo, que no deja de perturbar al discurso del amo, que es el discurso que pretende que las cosas marchen.

Ahora bien, esa mortificación, que produce el significante, genera, a su vez, una extracción de goce que Lacan llamará extracción corporal. Extrae de ese cuerpo mítico y libidinal una porción de goce, un órgano de goce, que llamaremos "objeto a". Se trata de producir la extracción del "objeto a".

Ahora bien, esta misma extracción es la que da nacimiento al campo del Otro y al deseo. Si se produjo una falta de goce, esta misma falta dará nacimiento al deseo. Pues, como sabemos, para desear es condición que algo falte. De lo contrario, no se puede desear. Si al sujeto no le falta nada, entonces no tiene nada que desear. Por lo tanto, la falta de goce, la extracción del "objeto a", es condición para el nacimiento del deseo y del

Otro. Pues no nos debemos olvidar que el deseo es deseo del Otro.

Entonces, cuando el sujeto reconoce la falta de objeto, cuando el sujeto se reconoce como faltante, sale a buscar lo que perdió al campo del Otro que, en ese mismo acto, hace existir. En ese mismo acto de extracción, se funda, y se hace existir al campo del Otro, donde el sujeto irá a buscar algo del goce perdido. Por lo tanto, ahí donde operó la castración ($-\phi$), ahí donde se produjo la falta, el sujeto la obtura con el “objeto a”:

a
- ϕ

Ubica el “objeto a” en la falta, ubica el goce en la falta y, por ende, a mi criterio, goza de la falta misma. Es lo que nos enseña Miller en las primeras clases de su curso de Orientación Lacaniana titulado “Los signos del goce”, donde nos dice que el neurótico es un apasionado por la falta.

Pues ¿qué nos dicen los neuróticos? Dicen... “me siento menos”, “no creo que pueda”, “siento que no estoy a la altura”, “yo no sé lo que saben los otros por eso preferiría que no me invites a participar de esa conferencia”, “me siento un minusválido, un infeliz”, “creo que no tengo el lugar que me merezco”, “a mí siempre me dejan afuera”.

El neurótico es aquel que piensa que el Otro tiene acceso al goce y que él no porque le ha sido prohibido. Goza de esta idea, del lugar de menos, de un lugar excepcional: “Todos pueden, menos yo”. Se trata de lo que denominamos “discurso $-\phi$ ”.

Miller lo explica haciendo alusión a la versión del patito feo (Miller, 2011: 29-31). Es el sujeto que en la fila de los patos se cuenta como el más feo de todos. Se cuenta como el más feo

de los patos aunque, en realidad, encubre al cisne. Se considera como el más feo porque no quiere ser contado como un pato más. Y de esta manera busca diferenciarse de los demás, “quiere ser el único”. El neurótico es capaz de parecer lo peor para que finalmente se sepa que es el mejor, es decir, un cisne.

Es lo que no sucede en la psicosis. Pues, en la psicosis, no se produce la extracción del “objeto a” y, por esto mismo, Lacan dice, en un texto que se dio a conocer bajo el título “Breve discurso a los psiquiatras” (Lacan, 1967), que el psicótico es aquel que está libre del Otro. Está libre del Otro porque el “objeto a” no ha sido extraído, el psicótico tiene el “objeto a” en el bolsillo y, por lo tanto, no tiene que ir a buscar nada al campo del Otro, está libre del Otro.

Ahora bien, cuando el significante incide sobre el goce, es importante destacar que este mismo se vuelve legible. Pues una parte del goce pasa a la contabilidad, pasa a la lógica del significante y, por ende, a la posibilidad de ser medido. Los pacientes dicen... “No lo soporto, es demasiado” o también “me es demasiado poco”. Y esto mismo da cuenta de que, con la lógica del significante, el goce se vuelve medible. Y si el goce se puede contar, si se puede contabilizar, esto quiere decir que el “objeto a”, que forma parte de esta estructura, se asemeja al significante. El “objeto a” es una creación lógica, es un efecto derivado de la operación de lo simbólico. Por esto mismo comparte la estructura del significante, tal como lo muestra Jacques Lacan con el discurso del amo.

S1 → S2

\$ // a

En esta estructura el “objeto a” se asemeja a un significante. Comparte la estructura simbólica-imaginaria, es decir, la estructura del semblante.

Lacan lo considera como un objeto capaz de propiciar un plus de goce. Y si es un plus, es decir, un más, es porque se puede oponer a un menos. En este punto sigue la lógica de la oposición de significantes, más-menos.

Es un goce que se puede contabilizar, que se puede ordenar en números, como los significantes articulados.

Tengamos en cuenta que Lacan elabora el concepto de plus de gozar a partir de la conocida noción marxista de “Plusvalía”, concepto que intenta dar cuenta de ese resto de más, de ese vuelto de más, como dirían los jóvenes, con el que se queda el capitalista. El capitalista no paga a su empleado lo que efectivamente le corresponde por el trabajo realizado, no paga el “precio justo” (Miller, 2013: 107), y de esa manera se queda con algo de más.

Ahora bien, si el goce del “objeto a” se puede contabilizar, entonces, no pertenece a lo real sino al orden simbólico, pertenece a un orden donde los elementos que lo componen se pueden contar. Por esta razón, en el seminario 20, Lacan dirá que el “objeto a” no es un real sino un falso real, el “objeto a” es un semblante más.

Por lo tanto, lo real ya no se ubicará en el discurso del amo, discurso en el que Lacan identificó al inconsciente, sino más acá del inconsciente, más acá de la estructura del lenguaje, vale decir, en la lengua, donde los significantes no están articulados sino sueltos.

S1-S1-S1

Lo real se caracteriza por no tener ningún orden. No tiene ley, es un real sin ley. Es lo contrario de lo que sucede en el lenguaje donde los significantes no están sueltos sino

articulados en una cadena. Y es porque están ordenados en una cadena que hablamos de un orden simbólico.

Es importante tener en cuenta que, para el último Lacan, el lenguaje, el discurso del amo, el campo del deseo, el fantasma, en realidad, son distintas maneras de plantear lo que funciona como una defensa contra lo real.

El discurso del amo es un discurso que intenta que las cosas marchen, por esto mismo intenta dormir al real que el lenguaje no pudo negativizar, intenta acallar a ese resto de goce vivo que el significante no pudo mortificar. Pues recordemos que no todo el goce pasa a la contabilidad. No todo el goce es mortificado. Queda un resto, imposible de negativizar, que el discurso del amo, el lenguaje, intenta dormir y acallar.

Desde esta perspectiva, podríamos decir que el discurso del amo, en tanto intenta dormir a lo real, es un discurso ansiolítico.

Ustedes saben que el discurso del amo es el modo que tuvo Lacan de traducir el Edipo freudiano. Y como él mismo lo dice en el seminario 17, el Edipo no es otra cosa que “un sueño de Freud” (Lacan, 2006b: 124).

El Edipo, el discurso del amo, es el sueño de Freud. Entendiendo por sueño aquel fenómeno que nos permite seguir durmiendo. Pues, como Freud lo elucidó, el sueño no es otra cosa que el garante del dormir (Freud, 2000a: 660). Por lo tanto, el inconsciente, el discurso del amo, el fantasma, y el Edipo freudiano, son discursos ansiolíticos que intentan acallar y dormir a lo real.

Como suele decir Silvina Molina, citando al Lacan del seminario 24, “todo discurso es adormecedor... salvo cuando uno no lo comprende –entonces despierta” (Lacan, 1977).

Entonces, lo real ya no se ubica en el lenguaje, donde el goce está negativizado, sino en el lenguaje, en el lenguaje de

cada quien, donde encontramos lo vivo del goce, ese goce perteneciente al cuerpo libidinal que no ha sido negativizado por el significante amo.

Así como en el lenguaje el goce está mortificado, en la lengua de cada quien el goce está vivo, está positivizado. Digo en la lengua de cada quien porque se trata de pensar cómo la lengua traumatizó a cada ser hablante. Me refiero a lo que trabajé con ustedes en el primer cuatrimestre del año. No lo voy a desarrollar ahora ya que me extendería demasiado. Solo voy a recordarles que la huella de ese traumatismo es lo que Lacan va a llamar síntoma en singular, síntoma como acontecimiento de cuerpo, síntoma-goce, imposible de negativizar, y que no deja de reiterarse en la vida de cada quien.

Por eso mismo me pregunto lo siguiente: si el síntoma da cuenta del modo singular en que nos traumatizó la lengua, si encarna el goce vivo que se pone en cruz al discurso del amo –impidiendo que las cosas marchen según lo que dictamina el ideal–, me pregunto: ¿no es el síntoma señal de lo real? ¿No es acaso el síntoma lo que viene a encarnar el goce que la incidencia del significante amo no pudo negativizar?

A mi entender, el síntoma en singular es lo que nos hace tropezar, es nuestra metida de pata, es lo que nos hace meter la pata cada vez impidiendo que las cosas marchen tal como lo pretende el discurso ansiolítico del amo. Por eso, desde esta perspectiva, desde la perspectiva del discurso del amo, el síntoma es lo que no marcha, vale decir, lo que no sirve para nada. Es esta idea la que nos permite homologar el síntoma, tal como se presenta en la última enseñanza de Lacan, con la pieza suelta.

Se trata de lo que en el seminario 24 Lacan denominó la una-equivocación. Y, a mi criterio, ese es el real sin ley

para cada quien. Pues lo que se reitera, lo que no deja de reiterarse, está fuera del inconsciente estructurado como un lenguaje. Lo que no deja de reiterarse es lo que da cuenta del desabonamiento del inconsciente en tanto está por fuera de las leyes (metáfora y metonimia) que producen el sentido en la cadena significante. Es un fuera de sentido y un sin ley, un real que está por fuera de la lógica del significante, y ante el cual, en el análisis, el sujeto deberá inventar un saber arreglárselas con eso, inventarle a esa pieza suelta un nuevo uso, una nueva utilidad, mucho menos repetitiva y estereotipada que aquella que provenía de su fantasma.

Esto último, el saber arreglárselas con esa pieza suelta, nos llevaría a hablar del *sinthome* al final del análisis. Teniendo siempre en cuenta que, al final del análisis, habrá un saber arreglárselas con el síntoma como así también un no saber arreglárselas con los restos del síntoma, los llamados restos sintomáticos, lo incurable del síntoma, sobre lo que no tenemos ningún saber hacer, ningún saber arreglárnosla. Pues, en el decir de Fabián Schejtman, al final del análisis, “se consigue un remedio no tan neurótico para enfrentar el hecho de que no hay relación sexual –y eso es el *sinthome* post-analítico–, pero además, hay lo incurable del síntoma que convive con las eventuales invenciones sintomáticas” (Schejtman, 2013: 163). Vale decir, que el saber arreglárselas (invenciones *sinthomáticas* en el decir de Schejtman) convive con el no saber hacer ahí con lo incurable del síntoma, ese mismo incurable que el análisis también puede lograr cernir.

Intentemos, ahora, elucidarlo en nuestra conversación. Desde ya, muchas gracias por su atención.

Bibliografía

- D' Angelo, R., Carbajal, E. y Marchilli, A. (2003). *Una introducción a Lacan*. Buenos Aires: Lugar.
- Freud, S. (2000a). "Sobre el sueño" (1901). En *Obras completas*. Tomo V. Buenos Aires: Amorrortu.
- (2000b). *Tres ensayos de Teoría Sexual* (1905). En *Obras completas*. Tomo VII. Buenos Aires: Amorrortu.
- García, G. (2011). *Variaciones sobre Psicosis*. Otium.
- Godoy, C. (2004). "La Psicopatología: De la Psiquiatría al Psicoanálisis". En Mazzuca, R., Godoy, C., Schejtman, F. y Zlotnik, M. *Psicoanálisis y Psiquiatría. Encuentros y desencuentros. Temas introductorios a la Psicopatología*. Buenos Aires: Berggasse 19.
- Lacan, J. (1967). *Breve discurso a los psiquiatras*. Conferencia dictada en el Círculo de Estudios Psiquiátricos, 10 de noviembre de 1967. Inédito.
- (1974-75). *El seminario. Libro 22: "R.S.I"*. Inédito.
- (1976/77). *El seminario. Libro 24: Lo no sabido que sabe de la Una equivocación es el amor*. Inédito.
- (2002). "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud". En *Escritos I*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2006a). *El seminario. Libro 10: La angustia*. Buenos Aires: Paidós.
- (2006b). *El seminario. Libro 17: El reverso del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- (2006c). *El seminario. Libro 20: Aun*. Buenos Aires: Paidós.
- (2006d). *El seminario. Libro 23: El sinthome*. Buenos Aires: Paidós.
- Llaneza, S. (2012a). "Fantasma fundamental: Su significación absoluta". En *4 más Uno. Hacer con la Locura. Acción Lacaniana*. La Plata: Edulp.

- (2012b). *El despertar: Real de la representación*. En *Revista Enlaces, Psicoanálisis y cultura* (18). Revista del Departamento de Estudios Psicoanalíticos sobre la Familia/ENLACES (CICdeBA/ICF). Grama.
- Miller, J-A. (1991). “La ética en psicoanálisis”. En *Lógica de la vida amorosa*. Buenos Aires: Manantial.
- (2011a). *Los signos del goce*. Buenos Aires: Paidós.
- (2011b). *Sutilezas analíticas*. Buenos Aires: Paidós.
- (2013). *Piezas Sueltas*. Buenos Aires: Paidós.
- Naparstek, F. (2014). *Teóricos 2014*. Nueva cátedra de Psicopatología. Edición de circulación interna.
- Schejtman, F. (2013). “Contar hasta diez”. En *Nieves Soria Dafuncho: Nudos del análisis*. Buenos Aires: Del bucle/8.
- Skriabine, P. (1994). “La clínica del nudo borromeo”. En *Locura: clínica y suplencia*. Madrid: Eolia-Dor.
- Tarrab, M. (2013). Presentación del curso de Jacques-Alain Miller “Piezas Sueltas” en la NEL México DF. 17 de mayo del 2013. Inédito.



EL GOCE Y LO FEMENINO



¿A qué denominamos: gozo-ausencia?

GRACIELA LUCCI

“En la llegada, entre centro y ausencia,
en Euréka, en el nido de burbujas...”¹

Henri Muchaux

Lacan realiza el último viraje en su enseñanza, a partir de revisar el concepto de goce femenino. Lo generaliza como el régimen del “goce como tal”. Así lo señala Miller (Inédito).

El “goce como tal” es el goce no edípico, concebido en tanto sustraído, fuera de la maquinaria del Edipo, es el goce reducido al acontecimiento de cuerpo.

Lacan avanza en su teorización sobre el goce femenino y aísla una fracción de goce que es insimbolizable, indecible, que guarda afinidades con el infinito.

El concepto que nos proponemos desarrollar es el de “gozoausencia” como otro goce del no-todo, y que consideramos está en sintonía con lo indecible y lo insimbolizable.

¹ Muchaux, Henri. “Entre centro y ausencia”. En *Antología Poética*. En línea en: <<http://www.katarsis.rottenass.com> >. Consultado el 30 de septiembre de 2013.

Lacan plantea que el modo de presencia de “Ella” es entre centro y ausencia (2013: 118). Define al Centro como la función fálica, y a la Ausencia como lo que no participa de la misma.

Proponemos, entonces, pensar la *gozoausencia*, como un goce femenino silencioso, que no puede ser puesto en palabras y a la vez no se lo puede negativizar.

A los efectos de ilustrar el concepto, elegimos a modo de viñeta, el tercer momento del testimonio de pase de A. L. Lutterbach Holck.

Ana Lúcia comienza y finaliza el testimonio haciendo referencia a lo intestimoniable. Toma la idea de Agamben (2003: 17), el cual, al referirse al testimonio de los sobrevivientes de los campos de concentración subraya, que el verdadero testimonio vale esencialmente por aquello que le falta.

Ella señala, que la escritura vida se aproxima a la poética en donde hay una primacía de la letra sobre el significante, una escritura que no es la escritura de la palabra, sino de la letra, del trazo, en donde el significante opera separado de la significación. Al abandonar los efectos de sentido, prevalece el goce sin sentido.

La sustancia gozante es atribuida a un cuerpo que goza de sí mismo. El goce femenino es silencioso, opaco, mudo. Sustancia de la escritura, en aquello que la escritura tiene cuerpo.

Gorostiza destaca: “la afinidad de lo femenino con la letra, la cual al igual que una mujer, no puede decir lo que es, en tanto mujer, de allí su silencio” (2012: 30).

Es decir que podemos leer una articulación entre goce femenino, letra, silencio, y podemos agregar ausencia. Una ausencia de un sentido que jamás puede ser dicho, que es del orden de lo imposible. A. L. Lutterbach Holck ubica que, a

lo largo del recorrido de análisis, se produjeron cambios: una deshinibición, una participación más efectiva en la Escuela y una sorprendente alegría con las cosas simples de lo cotidiano.

Lacan, en “Observaciones sobre el informe de Lagache” (2002: 627- 665) en el último punto que lleva por título “Para una ética” (2002: 662- 664), nos da, según puedo entender, una indicación clínica en relación a la dirección de la cura y una orientación sobre el destino de la vociferación del *Superyo*. Plantea: “Se anuncia una ética, convertida al silencio, por la avenida no del espanto, sino del deseo” (2002: 663).

Nos parece interesante destacar el segundo sueño del testimonio de Ana Lúcia, soñado luego de haber pedido la entrada al dispositivo del pase.

Sueño:

[...] estoy dentro de mi cuerpo, mezclándome entre las entrañas, carnes, sangre, bilis, excremento. Soy el cuerpo y estoy dentro del cuerpo. Este cuerpo en pedazos, es servido crudo en una bandeja. Soy despertada por un goce indescriptible, pura pulsión sin sentido (2009: 15)

Y agrega más abajo:

La crudeza del sueño, sin embargo deja entrever una punta de real y la imposibilidad de una simbolización integral. Eso que resta de un análisis, exige un trabajo sin fin hasta el fin, pero contando con lo ya realizado (2009: 15)

Nos resonó como un sueño construido con desechos, piezas sueltas, que separadas de su función, resultan enigmáticas, que

se prestan al puro goce, “soy despertada por un goce indescriptible”.

Es la presencia de un goce imposible de significantizar y de negativizar, y agregamos, a modo de hipótesis: es posible leer allí, en ese goce, al gozoausencia, en tanto goce que escapa a la articulación significante y a sus efectos de sentido. No está dirigido a un Otro.

En “Lituraterre” (2012: 19-29) Lacan plantea que con la escritura se escriben al mismo tiempo, la dimensión de la huella de la ausencia y de la presencia del goce que está en juego.

Podemos ubicar en este segundo sueño, articulado al fin de análisis, por un lado el gozo ausencia de sentido, y por otro lado, el concepto de desecho, desperdicio.

Y termina Ana Lúcia, su testimonio diciendo: que el pase sería una tentativa de escribir, no lo que se leyó durante un análisis, sino sobre lo que no cesa de no escribirse. El pase es una escritura que debe portar en su corazón un intestimoniable.

Bibliografía

Agamben, G. (2003). *Ce qui reste d'Auschwitz*. París: Rivages poche/Petite Bibliothèque.

Gorostiza, L. (2012). “El goce femenino del siglo XX”. En revista *El caldero*, Nueva Serie (17). Buenos Aires: EOL

Lacan, J. (2002). “Observación sobre el informe de Daniel Lagache: ‘Psicoanálisis y estructura de la personalidad’” (pp. 627-665). En *Escritos 2*. Buenos Aires: Siglo XXI.

----- (2012). “Lituraterre”. En *Otros Escritos*. Buenos Aires: Paidós.

- (2013). En *El Seminario Libro 19: Ou pire* (p. 118). Buenos Aires: Paidós.
- Lutterbach Holck, A. L. (2009). “Relato”. En *Feminidad y fin de análisis*. Buenos Aires: Grama.
- Miller, J.-A. (Inédito). “Clase N° 5”. En *El ser y el Uno*. París. 2011-2012.

¿Qué se puede ver desde el borde de lo femenino?¹

JOSÉ MATUSEVICH

En la conferencia que dio Jaques A. Miller en el último congreso de la A.M.P., donde propuso el tema para nuestro próximo congreso en Río de Janeiro, situó el cuerpo en el registro de lo real y lo caracterizó como “el misterio del cuerpo que habla”.

El cuerpo en el registro de lo real, ¡qué sorpresa! Estaba acostumbrado a pensarlo en lo imaginario tal como aparece en *El Seminario 23* (2006).

Miller nos da la pista de cómo entrar en ese misterio: primero con Descartes, no con el famoso “*cogito ergo sum*”, sino con la relación del alma y el cuerpo; segundo con las “Meditaciones Cartesianas” de Husserl y “Lo Visible y lo invisible” de Merleau-Ponty.

La enseñanza de Lacan estuvo marcada por el debate con Descartes que podemos resumir en: 1) el pensamiento es inconsciente y articulado en una cadena de significantes, el sujeto es efecto de ellos, 2) en tanto ningún significante puede

1 En línea en: <<http://www.eol-laplata.org/blog/index.php/que-se-puede-ver-desde-el-borde-de-lo-femenino/>>.

significarse a si mismo hay “falta en ser”, 3) el saber sobre el objeto recae en el inconsciente, que por lo tanto sostiene el dualismo sujeto-objeto.

Husserl, que es crítico del método cartesiano, propone la *epoché* (la suspensión de todo juicio sobre la realidad) como método de la fenomenología. Es por eso que puede romper con la idea que el sujeto encuentra el saber en el objeto, y proponer que la conciencia (que no creo que sea lo opuesto al inconsciente en él), crea a lo largo de una vida el objeto que llama “objeto intencional”. Y primero de todo realiza la síntesis que le da identidad, a aquello que se nos presenta en la experiencia de la cosa en sí.

Parte de la experiencia sensible para una *ego cogito*, suspende todo juicio sobre la realidad exterior a esa conciencia para construir desde ella el objeto intencional.

En *El Seminario Aun*, en el capítulo “La rata en el laberinto” (2006: 165, 177), Lacan dice: “*Lalengua* nos afecta primero por todos los efectos que encierra y que son afectos” (2006: 167- 168). Desde esta perspectiva no cabe duda que el método fenomenológico es casi igual al psicoanálisis de la última enseñanza de Lacan. Pero no totalmente igual, ellos parten del *ego percipiens*, nosotros de “un cuerpo que habla”.

Sin embargo hay dos cuerpos diferentes: el real y el imaginario-simbólico; Miller lo dijo así: “En ellas (las meditaciones cartesianas), se distingue, con una expresión preciosa, los cuerpos físicos, entre ellos los de mis semejantes y, por otra, mi cuerpo” (2014). Para mi cuerpo introduce un término especial. Escribe:

[...] encuentro en una caracterización singular mi carne, *meinen Leibe*, o sea, lo que no es un simple cuerpo sino,

ciertamente, una carne, el único objeto dentro de la capa abstracta de la experiencia al que asigno un campo de sensación a la medida de la experiencia... la carne se distingue de lo que son los cuerpos (2014)

Muchas son las consecuencias que se pueden extraer, pero siguiendo la conferencia voy a extraer solo dos: la primera, hay dos goces, el de la carne y el del cuerpo; la segunda, el de la carne y el de *lalengua*; la *apalabra* (palabra vacía) corresponde al *sinthome*, y la del cuerpo al escabel.

Merleau-Ponty en *Lo visible y lo invisible* escribe:

Antes de conocer la ciencia del cuerpo –que implica la relación con los demás– la experiencia de mi propia carne, como ganga de mi percepción, no se origina en cualquier lugar, que emerge en el retiro de un cuerpo (1973)

Nosotros podemos decir que la carne es la ganga que queda cuando encontramos el “sentido opaco del síntoma”.

Por eso si miramos desde el borde de la experiencia de lo femenino podemos ver los dos goces, el de la carne y el del cuerpo como fálico, en tanto eso es lo no-todo que Lacan ubicó a partir de ellas.

Para releer *El Seminario 20* desde esta perspectiva y sacar alguna consecuencia sobre cambios en la forma de abordar la experiencia, debo recordar que en *Aun*, Lacan habla todavía de ser hablante y que luego al sustituir el inconsciente por el *parlêtre*, realiza la operación que muestra cómo el ser es efecto de la palabra y no al revés.

Entre los capítulos “Aristóteles y Freud: la otra satisfacción” (2006: 65, 78) y “Dios y el goce de La mujer” (2006: 79-

94), Lacan da los pasos necesarios para construir su famosa lógica de la sexuación.

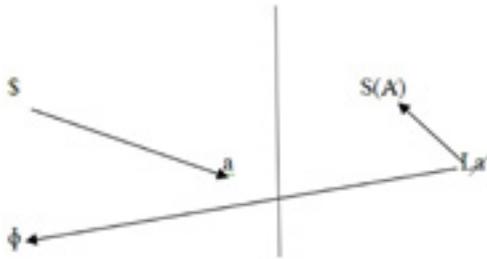
Él, primero rectifica su seminario sobre la ética, al situar la otra satisfacción que se satisface a nivel del inconsciente y que el goce de ella tiene como soporte el lenguaje.

También escribe: “[...] esa otra satisfacción que les habla... la que se puede discernir por surgir ¿de qué? de los universales, el bien, lo verdadero, lo bello” (2006: 68) –lo que podríamos resumir con la palabra *madaquin* que Lacan crea en *El Seminario 23*–.

En el capítulo siguiente ubica la otra satisfacción como la satisfacción de la palabra, ella es la que responde al goce fálico.

Justo antes de situar el goce femenino como suplementario Lacan escribe: “Ahora, el goce del cuerpo, si no hay relación sexual, habría que ver de qué puede servir” (2006: 87).

Tomo esta frase como una interrogación que intentaré contestar. Para eso tomo lo que escribió debajo de las fórmulas de la sexuación.



El *partenaire* síntoma del hombre es el objeto *a*, que está del lado de La mujer barrada, y el *partenaire* de la mujer es el falo. El hombre falla a la relación sexual por buscar en su

partenaire síntoma el objeto que lo ata al fantasma, y la mujer por buscar el falo se “devasta”.

El goce de la mujer es esencialmente el goce de la carne, está fuera del significante y por lo tanto fuera del género, es sin *partenaire* y solipsista, la flecha que se dirige al S(A). Es por eso que la mujer muestra el goce del *sinthome* y el escabel el goce fálico.

Para concluir: 1) el goce femenino, es el antecedente del goce del *sinthome*, la época lo muestra a través del estallido del género 2) La experiencia analítica no puede orientarse por el goce fálico, sino vaciándolo y así podrá hacerse con el goce de la carne un escabel a su medida.

Bibliografía

- Lacan, J. (2006). *El Seminario, Libro 20: Aun*. Buenos Aires: Paidós.
- Merleau-Ponty, M. (1973). *Lo visible y lo invisible*. Madrid: Taurus.
- Miller, J.- A. (2014). *El inconsciente y el cuerpo hablante*. En línea en: <<http://wapol.org/es/articulos/Template.asp?intTipoPagina=4&intPublicacion=13&intEdicion=9&intIdiomaPublicacion=1&intArticulo=2742&intIdiomaArticulo=1>>.

**CÁTEDRA LIBRE EN DIÁLOGO:
PSICOANÁLISIS Y UNIVERSIDAD**

Psicoanálisis y Universidad: entrevista con Mariana Gómez¹

Christian Ríos: ¿Qué importancia tiene la inserción del Psicoanálisis en la Universidad?

Mariana Gómez: Las universidades del mundo occidental (algunas en mayor, otras en menor medida) vienen impartiendo desarrollos teóricos psicoanalíticos de manera sistemática y gradual. Y esta transmisión está a cargo de responsables, como dice Miller, con certificados y diplomas. Pero esto no significa que esta enseñanza habilite para el ejercicio del psicoanálisis. En ninguna parte del mundo, como refiere en el prólogo de Guitraancourt, existe diploma de psicoanálisis. Y esto obedece a su propia esencia.

Sin embargo, es importante que el psicoanálisis permanezca en la universidad. Por dos motivos: por un lado, hacer existir nuestro discurso en un ámbito masivo como son nuestras

¹ Miembro de la EOL y de la AMP. Profesora Titular Regular de la Cátedra de Psicoanálisis de la Universidad Nacional de Córdoba. Directora de la Maestría en Teoría Psicoanalítica Lacaniana.

universidades, darlo a conocer como alternativa al discurso imperante de las neurociencias, haciendo saber de su eficacia clínica y aportes a otros campos disciplinares. Y esto en el sentido de sostener una acción lacaniana que tome en cuenta al Otro, en un espacio social como lo es la institución universitaria. Por el otro, descompletar el discurso universitario enlazado al del amo. Ello implica a la ética del psicoanálisis y por eso es necesario que analistas miembros de la Escuela estén presentes allí. Que algunos se decidan a jugar su partida con la ciencia y la cultura del Otro universitario.

CR: ¿Cómo pensar la relación entre el Psicoanálisis y la Universidad; Escuela-Universidad?

MG: El psicoanálisis nació como emergente de un modelo científico determinado y una episteme positivista. Y Freud fue un positivista en el sentido de haber compartido creencias con los científicos de su época.

La universidad desde siempre se sostuvo en una ideología de la evaluación, de la estadística y de la evidencia objetiva, es Lacan quien introduce un cambio respecto de esas referencias científicas. Por eso, la aparición del psicoanálisis allí molestó, conmovió defensas y tocó un real. Como dijo Miller en *Elucidación de Lacan*, la universidad solo acoge a los saberes que el amo permite, ya que es este quien sustenta las relaciones universitarias y es por eso que el psicoanálisis puede generar rechazo por su orientación hacia lo no reglamentado, que no encaja con el poder.

Sin embargo, aun cuando impere el discurso científicista observe, al menos en la facultad donde me desempeño, el aire fresco que los psicoanalistas aportamos y que es advertido tanto por docentes, por alumnos, como por autoridades. Esto no ha

sido posible, sin el trabajo político de quienes estamos allí. Se trata de no ser complacientes con el saber deshabitado del deseo y si bien esto es todo un desafío, he procurado siempre producir una invención en la transmisión y en la estrategia política.

Por otra parte, hay cierta complementariedad entre el discurso psicoanalítico y el universitario, respecto del saber. Un saber que en el discurso universitario ocupa el lugar dominante, del poder, sustentado en la búsqueda de la verdad, mientras que en el analítico se trata del saber del sujeto. Pero hay algo del poder también allí. El poder en sentido de lo posible, como decía Foucault. Un poder que permite construir.

Entonces, constato que los psicoanalistas, en tanto contamos con nuestra experiencia de análisis, tenemos un plus respecto del docente universitario. No en vano, varios miembros de la Escuela ocupamos lugares de decisión como son los Consejos Directivos y Superiores de las universidades. Se trata entonces, de una topología que hace ingresar la formación y el discurso del analista en las aulas, en los postgrados y en las instancias directivas universitarias.

Y esto se produce porque la formación del analista, que consiste en el propio análisis, el control y la formación teórica, más la inmersión en la Escuela, nos posibilita un saber hacer con la Universidad que marca una diferencia respecto del Otro universitario.

Al mismo tiempo, no hay posibilidad toda de transmisión. Como nos lo enseñó Lacan siempre estará el resto que se olvida de lo que se dice detrás de los que se escucha. De allí que Lacan le respondiera a la joven estudiante en Vincennes sobre por qué los estudiantes no pueden convertirse en psicoanalistas tras su paso por la enseñanza superior, señalándole que el psicoanálisis no se transmite como cualquier otro saber. El

saber que se obtiene de un análisis personal en la formación de un analista, queda por fuera de lo que podemos encontrar en la universidad.

Y por eso, frente al saber universitario Lacan propone una Escuela donde el lugar del no saber no sea taponado, donde el menos de saber ocupe un lugar central, como posibilidad de producción. La teoría de Turin nos dice que la Escuela debe preservar su inconsistencia como su bien máspreciado, como su agalma. En esto ella es una sociedad secreta, invisible al Estado, como el analista mismo es inexistente a los ojos de la ley. Me he servido de esta orientación en mi trabajo en la universidad.

CR: ¿Qué evaluación realizás sobre la situación del Psicoanálisis en la Universidades argentinas?

MG: Creo que no se pueden uniformar y producir una evaluación conjunta. Hay distintas realidades respecto del lugar que ocupa el psicoanálisis de la orientación lacaniana en las diferentes universidades del país. La UBA, por ejemplo, cuenta con varios docentes que son miembros de la AMP y nos sorprende gratamente cada año en su Congreso de Psicología por la numerosa asistencia a las conferencias que vienen a dictar nuestras referencias, como por ejemplo, Eric Laurent o Miquel Bassols en este último año. Hay otras universidades en donde nuestra orientación es inexistente y hay otras, como la de Córdoba, en donde colegas (rentados y otros no) venimos trabajando de manera sostenida. Supongo que estas diferencias obedecen a la contingencia, a las coordenadas históricas, al deseo y a la pulsión, que las atraviesan.

CR: ¿Qué obstáculos encontrás en la transmisión del Psicoanálisis en el ámbito universitario?

MG: Actualmente, al menos en la facultad donde me desempeño, no encuentro mayores obstáculos. Como recién decía, desde hace tiempo hay una posición de apertura por parte de las autoridades para darle su lugar al psicoanálisis y a la enseñanza de Lacan.

Siempre y cuando estemos a la altura de la época universitaria y esto implica la obtención de títulos de postgrado, publicaciones con referato, investigaciones acreditadas, ponencias en congresos de manera sistemática, estaremos en condiciones de preservar cuidar el espacio. Esto ha sido una cuestión que tuvo todo su peso a la hora de convocar el cuerpo docente de la Maestría en Teoría Psicoanalítica Lacaniana, recientemente abierta en la UNC. La experiencia de la creación de la maestría me enseñó que esto es fundamental en la universidad de hoy.

Más allá de esto, estar en la universidad es para mí un deseo de transmisión, fortalecimiento y perdurabilidad del psicoanálisis e implica, en mi caso, un compromiso más allá de los obstáculos.

CR: ¿Podrías comentarnos sobre la experiencia de la Maestría en Psicoanálisis de la Facultad de Psicología de la UNC?

MG: La idea de armar una Maestría surge hace unos años atrás, como una iniciativa de las autoridades de la Facultad de Psicología de la UNC. Como lo he dicho en alguna oportunidad, se produjo algo interesante y es que es la universidad quien va a buscar al psicoanálisis de la orientación lacaniana, a través de dos miembros de la Escuela, para pedirle una maestría. Nos hacen la propuesta y es a partir de allí que pedimos la orientación política de la Escuela para poder llevarla a cabo de la mejor manera.

Luego de ello logramos diseñar un plan de estudios y una propuesta de carrera que debió ser evaluada por el Consejo Superior de la Universidad y luego por CONEAU y que finalmente fue aprobada. Decidimos que sería una Maestría teórica, no práctica.

Fue interesante recibir elogios de distintos sectores académicos sobre la consistencia teórica de la propuesta, cuestión que nos permite constatar la especificidad de nuestra formación a la hora de ordenar el complejo edificio conceptual en el cual cada noción psicoanalítica se asienta.

El plan de estudios que pensamos traza un recorrido que pretende que el cursante vaya siguiendo el discurso de Lacan a lo largo de su producción, en sus rupturas y sus articulaciones. Las distintas asignaturas van tomando los momentos cruciales de su enseñanza abordando los conceptos, axiomas y matemas principales de la teoría y, al mismo tiempo, las transformaciones que estos sufren a lo largo de su producción teórica, considerando además aportes de otras disciplinas,

Hemos tenido un gran caudal de interesados y en la actualidad cursan 75 inscriptos. Esperamos volver abrir la próxima cohorte para fines del año 2016. También, ha habido interesados que provienen de carreras como Filosofía, Derecho y Ciencias Políticas, lo que nos permite constatar cómo estos campos disciplinares se vienen sirviendo del discurso psicoanalítico en tanto herramienta teórica que les permita realizar otra lectura sobre sus propios objetos de estudio. Así, el psicoanálisis es considerado cada vez más como un aporte fundamental a nivel teórico en la universidad en lo que se refiere a Ciencias Humanas, Sociales, o del Lenguaje. Plus de valor que se suma a los rasgos de rigurosidad, precisión y consistencia que intentamos transmitir allí respecto de la eficacia clínica.

Psicoanálisis y Universidad: entrevista a Eduardo Suárez¹

Christian Ríos: ¿Qué importancia tiene la inserción del psicoanálisis en la universidad?

Eduardo Suárez: Fundamental. En el siglo XX el psicoanálisis se difundió y se sostuvo por su incidencia en la cultura, por su potencia interpretativa y su carácter subversivo, que incluso lo llevo a ser portado como una de las principales banderas de vanguardia. Freud venía de la medicina, pero su invento interesó a gente completamente ajena, a tal punto, que generó todo un debate en su época acerca de si los legos podían ejercer o no el psicoanálisis. Han cambiado muchas cosas en el mundo, hoy se legisla al respecto en nombre de la salud de la población, el campo de la cultura también ha cambiado, la universidad ahora tiene mucho más peso, por eso hoy en

¹ Profesor Asociado Ordinario de la Cátedra de Psicología Clínica de Adultos y Gerontes, Facultad de Psicología de la UNLP. Analista miembro de la Escuela de la Orientación Lacaniana (EOL) y de la Asociación Mundial de Psicoanálisis (AMP). Director de la Escuela de la Orientación Lacaniana Sección La Plata. Responsable del Seminario del Campo Freudiano de La Plata.

día es uno de los lugares privilegiados para mantener vigente el interés por el psicoanálisis.

CR: ¿Cómo pensar la relación entre el psicoanálisis y la universidad; Escuela-Universidad?

ES: Inicialmente Freud la pensó en términos de qué saber podía aportar el psicoanálisis a los saberes que allí reinaban. Creo que, para Lacan, más bien se trató de qué saberes podrían ayudar al desarrollo del psicoanálisis, su enseñanza clásica lo testimonia, hasta que llegó a situarlo definitivamente como discurso y centrar su autonomía bajo la forma de Escuela. Esta relación es dinámica, se trata de una cuestión a pensar permanentemente. Por mi parte, desde el compromiso que mantengo en cada ámbito, siempre apuesto a pensar esas relaciones como una tensión que puede ser fructífera. Trato de pensar las relaciones no en abstracto sino a partir de una práctica efectiva. Si seguimos con la relación al saber, si es reducido a una historia de las ideas que el alumno repite, como es natural que ocurra en la universidad, el psicoanálisis como tal se pierde. Pero también es peligroso para un analista creer que está en el discurso analítico cuando está en la universidad. Depende entonces de cómo nos arreglemos para sostener esa tensión, es decir, no pretender reducirla, porque reducirla siempre implica la reducción de un discurso al otro. Claro que eso a su vez depende de las condiciones políticas de cada lugar, a veces hay margen y otras no tanto, pero también depende de lo que hagan los analistas. Siempre pienso que tenemos que posicionarnos a partir de esa tensión, debemos sentirla, de nada le sirve al psicoanálisis tener analistas refugiados en la Universidad, sin relación a sus instituciones, o absolutamente

adaptados y funcionales a principios discursivos que lo anulan por definición.

Eso me lleva a la pregunta por la relación Escuela-Universidad. Para tomarla por un costado sencillo, pienso que la universidad puede ser considerada fundamentalmente un lugar de difusión de enseñanzas. Aunque rescato y me entusiasma la intersección investigación-extensión que se propone en la universidad, no estoy con los que piensan que la renovación del saber analítico va a venir ahí. Esto no implica un demérito para la universidad, al contrario, creo que el saber analítico puede desarrollarse, aplicarse, extenderse, formalizarse, demostrarse. Pero sus condiciones de producción las encontraremos en la Escuela en la medida en que sus dispositivos están concebidos para la producción del psicoanalista como tal. Por eso los momentos en que el discurso universitario invade la Escuela rápidamente se constituyen en problema. Mientras eso esté claro, sobre todo en la Escuela, creo que es muy importante mantener y estimular las buenas relaciones institucionales. Hay muchas cosas que ocurren en la universidad que me parecen interesantes para el psicoanálisis. En las nuestras, me refiero a las universidades nacionales, las luchas por los derechos de las minorías, la preocupación por ciertos temas sociales, el lugar de la mujer etc., por citar algunas, son luchas que el psicoanálisis a su modo puede acompañar, porque muchas de ellas abren lugares de resistencia al fundamentalismo positivista, al cientificismo o a las tecnocracias. La Escuela se pregunta e indaga qué es un analista, pero no en el aire, lo hace situándose en relación a lo que constituye el malestar en la cultura actual, se trata por lo tanto de una cuestión política, con consecuencias, que luego se vuelven prácticas que llevan adelante los analistas que ahí se forman.

CR: ¿Qué evaluación realizas sobre la situación del Psicoanálisis en la Universidades argentinas?

ES: No sé si puedo tener alguna palabra autorizada sobre el tema. Por lo que conozco diría que me parece que estamos en un momento de recambio generacional y de un cambio de época. La generación anterior, gracias a la cual el psicoanálisis tuvo tanto desarrollo en la universidad, pensemos en los maestros que retornaron del exilio por ejemplo, que se hicieron un lugar y entre otros, tanto tuvieron que ver con la buena situación que hoy tiene el psicoanálisis en el país en general y en particular en la universidad, además de los méritos de cada uno, todo eso se desarrolló en condiciones discursivas que hoy están cambiando. La normativización es creciente en la universidad, las exigencias curriculares que proponen las instancias de evaluación también. La tendencia a que solo valga lo que se hace en el propio ámbito, o sea, la tendencia endogámica inherente a la universidad, la competencia con disciplinas que se adaptan fácilmente por razones a veces muy cuestionables, todo eso plantea hoy condiciones y problemas que se verá en un futuro cercano cómo van resolviendo los analistas para poder sostenerse. Al mismo tiempo, sobre todo en los últimos años, se han desarrollado mucho, y ojalá sigan desarrollándose, la investigación y la extensión, lo cual significa la aparición de nuevos campos y nuevas oportunidades, ya no es solo la cuestión docente la que importa, y eso a los psicoanalistas los puede favorecer. El psicoanálisis es fundamentalmente una práctica y puede afincarse y aportar mucho en esos campos.

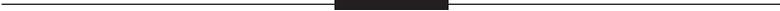
CR: ¿Qué obstáculos encontrás en la trasmisión del Psicoanálisis en el ámbito universitario?

ES: En una relación evaluativa los efectos de la palabra se limitan a aquello que el alumno debe aprender del saber del profesor y demostrarlo. Cualquier efecto de verdad, de novedad, por interesante que resulte, no se resuelve dentro del discurso mismo, por eso a veces escuchamos a los alumnos decir que desean terminar la facultad para poder estudiar lo que allí les resultó apasionante. Este no es un problema exclusivo del psicoanálisis.

Yendo al punto, prefiero pensar en términos de impasses, de imposibles como decía Freud. El término obstáculo puede hacer creer que habría un lugar donde la transmisión del psicoanálisis es libre y eso es un ideal que en ciertos casos genera una posición de alma bella, de queja, que suele aparecer en los analistas cuando se insertan en otros ámbitos. La cuestión de los impasses en la enseñanza es una cuestión en la que un analista trabaja siempre. Lacan enseña mucho al respecto. Enseña por ejemplo que no podemos identificar enseñanza con saber. Hay enseñanzas que constituyen un obstáculo al saber, usa ese término, y lo ejemplifica en un texto con la noción de instinto. Si le enseñamos a alguien que hay un instinto en el ser hablante, nunca más va a entender nada de nada. Por eso hay que estar atentos a las creencias que se van produciendo por efecto de eso mismo que se enseña para poder rectificar o incluso dejar de enseñar ciertos temas. Porque hay desvíos rectificables con el tiempo, pero hay otros que directamente implican la abolición del saber analítico. Por ejemplo, la muy en boga noción de singularidad, lo singular para un sujeto es algo que le resulta a la vez lo más extraño y más insoportable, y el problema analítico es al final cómo se las arregla con eso, en cambio he visto los debates que suscita en la Universidad... los que la combaten la confunden con individualismo, y los

que la reivindican lo hacen porque tienen la esperanza de ser únicos en algo, le adjuntan un “mi” que viene del problema de ser universitario. Otro impasse frecuente es divorcio teoría-práctica propio de los regímenes pedagógicos aún vigentes. Es importante que la teoría esté a la altura de la práctica que es esencialmente el psicoanálisis, pero es fundamental que su enseñanza no se transforme en la enseñanza de una obra completa, de un sistema. Por eso es necesario incluir problemas actuales, renovar bibliografías, presentar los temas de los congresos que se realizan, en fin, antídotos para evitar ese divorcio. El último impasse que citarí­a es el del borramiento de la dimensión del acto. Como dice J.-A. Miller entre el saber y el acto hay un juicio, una ética, no hay deducción automática, no hay manuales. Entonces si bien hay que enseñar las cosas de una manera que demuestra que teoría y práctica son solidarias e indisolubles, hay que evitar que se propaguen como recetas.

La universidad ofrece la posibilidad de una enseñanza, el psicoanálisis puede producir efectos, algunos que luego se revelan como muy valiosos, y por acotados que sean, importan en la medida en que exceden lo programado, esos son los que interesan y que hay que leer cada vez. Como bien lo formuló J.-A. Miller comentando a Lacan, lo imposible no impide lo contingente. Es una orientación que sigo.



CONEXIONES



El día de la marmota

CASTILLO GUSTAVO

Groundhog Day (día de la marmota): conocida en español como “Atrapado en el tiempo” o “Hechizo del tiempo”. Es una comedia romántica, fantástica y podemos agregar, dramática, estrenada en 1993. Protagonizada por Bill Murray y Andie MacDowell.

El día de la marmota

Es un método empírico y tradicional, para predecir el fin del invierno o la primavera temprana, basado en el comportamiento de ese animal. El 2 de febrero, según la creencia, si la marmota al salir de su madriguera no ve su sombra, dejará la madriguera y eso significa que terminará pronto el invierno. De lo contrario, si ve su sombra, vuelve a su cueva y el invierno durará 6 semanas más (21 de marzo).

Argumento de la película

Phil (Bill Murray), personaje egocéntrico, narcisista y arrogante, el hombre del tiempo de una cadena de TV, es enviado como todos los años, a un pueblito de Pensilvania, a cubrir el festival de la marmota (odiaba el pueblo, el festival, y quería volverse enseguida).

Al regreso de cubrir la nota, Phil y su equipo (Rita, redactora y el camarógrafo), se ven sorprendidos en la ruta por una tormenta de nieve que les obliga a regresar al pueblo y quedarse un día más.

A la mañana siguiente Phil comprueba que, nuevamente, es 2 de febrero: “día de la marmota”, y así todos los siguientes días. Y solo él es consciente de esta repetición. Siempre se levanta con la misma musiquita en el despertador, los de la radio siempre dicen las mismas palabras, las personas con las que se cruza dicen y hacen lo mismo, etc.

La realidad se le vuelve sintomática, empieza a padecerla: el peor día de su vida se repite una y otra vez, quedando atrapado en el tiempo y en el espacio.

Frente a este problema de la repetición que le produce síntoma y angustia ¿qué respuestas subjetivas, particulares, presenta el protagonista?

Primera respuesta: “pide ayuda”

Phil, hasta ese momento, no era una persona que haya necesitado ayuda, sabía lo que quería, cuál era su trabajo, hacia dónde quería ir. Así como el clima, tenía su vida “controlada” (en un buen porcentaje o probabilidad). Tenía lo que podríamos denominar un: “yo fuerte”.

Pero frente a este problema, reconoce que necesita ayuda. Lo llevan al neurólogo, pero no le encuentran nada. Va al psiquiatra, y al terminar la sesión este le dice: “¿nos vemos mañana?”

Se encuentra con un discurso, un saber científico- referencial, que le ofrece hacerse estudios más complejos en la gran ciudad (neurólogo), o un psiquiatra que no lo escucha o no le cree, desestimando su problema como parte de un delirio, porque le da como devolución “vuelva mañana”.

En este caso, pedir ayuda al “saber referencial” (previamente tipificado y elaborado) no lo lleva a buen puerto. No encuentra un saber que le diga “qué tiene”, ni “qué puede” hacer al respecto. En términos de los cuadrípodos lacanianos podemos ubicar:

(Phil) S S1 (Neurólogo, Psiquiatra)
S2

Segunda respuesta: “en busca de un plus de goce, transgrediendo límites”

Se encuentra en un bar con dos lugareños, borrachos y en un momento les pregunta: “¿Y si no hubiera mañana?”. Uno le contesta: “entonces no habría consecuencias, no habría resaca, pudiésemos hacer lo que quisiéramos”.

Entonces Phil, de vuelta a sus casas, conduce sin ninguna precaución, va por las vías del tren, se estrella contra un cartel de la marmota, los detiene la policía y terminan presos. Los borrachos se miran entre sí y uno dice: “debería haber manejado uno de nosotros”. Al otro día Phil se levanta sin las espasas

y comprueba que no pasó nada, que sus actos no tuvieron consecuencias o se volvieron a cero.

La respuesta por el lado del goce es como si dijera: ya que mis actos no tienen consecuencia, voy a sacar provecho, usufructo de esta situación. Prueba con diferentes objetos para gozar: el dinero (roba un camión de caudales), prostitutas, alcohol, etc. Intentando acceder a un goce “prohibido”.

Es la realización de la fantasía del neurótico, que supone que si no tiene la restricción de las leyes del cuerpo, del tiempo o de la sociedad (los efectos de la resaca, el deterioro que nos impone la enfermedad, la muerte, la cárcel, etc.), puede acceder a ese plus de goce y sin responsabilidad alguna por él.

Pero ¿por qué fracasa? Por más tiempo que tenga, por más normas que transgreda, excesos que realice con los objetos, el goce nunca es pleno y el deseo siempre insatisfecho (indestructible). Los objetos no pueden llenar, saciar el vacío.

En el bar con la redactora, Phil devora todos los platos, a la vez, fuma y toma café del pico de la cafetera, etc. Lleva al máximo, queriendo consumir, a la vez, varios objetos y toda la cantidad.

Rita le pregunta si no le preocupaba el colesterol, el cáncer de pulmón, etc. Él le dice que no y ella le contesta con una poesía de Sir W. Scott.

Phil (a)

Tercera respuesta: “Phil extrae un saber”

Phil aprovecha su situación de poder acumular saber y la falta de memoria o conciencia del resto. Comienza a indagar

y extraer información a una mujer en el bar: ¿dónde estudió? ¿Quién era su profesora? Al otro día, hace un uso de ese saber extraído, se hace pasar por un ex compañero, la conquista y se acuesta con ella. A pesar que tiene un fallido, le dice “Rita”, igualmente logra concretar. Pero se va dando cuenta que quien le gustaba era Rita.

Trata de hacer lo mismo con la redactora, averigua sus gustos, qué sería perfecto para ella, su día y hombre ideal, etc. Vía el saber (más o menos consciente) trata de estar a la altura de su ideal. Tienen un día perfecto, pero al final se arruina, porque él le dice que la quería, y ella le contesta, indignada, que no podía quererla porque no la conocía realmente. Así, vuelve todos los días a intentar conquistarla, acumular el saber necesario, pero todas las veces termina con un cachetazo. Por más saber acumulado que consiga extraer, por más aproximación al ideal, le es insuficiente y no logra su objetivo. Cae el saber “cosechado”.

Discurso Amo **Discurso universitario o científico**
 (Phil) S1 S2 (Rita) --> (Phil) S2 a (Rita)

En los esquemas, recorté solamente la parte de arriba de los discursos, el primero, del amo, se trata de Phil como agente preguntando y extrayendo del S2. Dándose un movimiento hacia el amo moderno, el discurso universitario o científico.

El movimiento que se da, es como la operación del amo que sustrae el saber del esclavo, como señala Lacan en el Seminario 17 (Lacan, 2004: 61).

Hay un trabajo de Phil hacia la extracción de un saber y luego de su utilización. No hablamos de un saber reprimido, sino más bien consciente. Tampoco se trata de un saber previamente tipificado y elaborado (saber referencial).

Y lo que surge, es que se encuentra con la impotencia de ese saber para su conquista, se topa con la histeria, que denota muy bien esa impotencia.

Cabe aclarar que el valor del saber (S2) cambia, cuando pasa de un discurso al otro.

Esta, así como las anteriores respuestas subjetivas, conduce a un tropiezo, pero en este caso, produciendo un resto al cual Phil se identifica.

Cuarta respuesta: “Phil no encuentra un corte”

Empieza a tener la certidumbre de un tiempo infinito y emerge la angustia. Va borracho a cubrir la nota de la marmota y dice sobre el invierno: “frío, gris y va a durarle el resto de sus vidas”.

Intenta finalizar con su vida: se electrocuta con una tostadora, lo pisa un camión, se arroja de un edificio, etc. Todos intentos que no tienen resultados, porque al otro día se levanta indemne.

Entonces se le ocurre que puede acabar con el invierno, con el maleficio, si mata a la marmota. La secuestra, se arroja con ella a un precipicio con una camioneta. Al otro día se levanta y se da cuenta que no funcionó.

Hasta la muerte, le resulta fallida como solución.

Quinta respuesta: “Phil produciendo un saber-hacer”

Desbordado y abatido, le dice en el bar a Rita, que él es “un” Dios. Ella no le cree, dice que Dios solo hay uno. Él le demuestra que es “un” Dios y no “El” Dios. Le dice que “sabe todo” sobre las personas que los rodean, incluso anticipa lo

que va a pasar (que se cae una bandeja). Al comprobar esto, Rita termina creyéndole. Ella interviene: “quizás esto no sea una maldición, depende de dónde lo mires”.

A partir de ahí, Phil se vuelve amable, salva vidas, ayuda a la gente. Comienza a leer, a estudiar. Aprende piano y a esculpir el hielo haciendo obras de arte. En la nota que cubre, dice unas conmovedoras palabras sobre el invierno.

Podríamos señalar al respecto:

- Por un lado, no pierde de vista conquistar a Rita, la pregunta por ¿qué es lo que quiere esta mujer? La primera respuesta fantasmática al deseo del Otro que da, como había señalado anteriormente, es buscar un saber sobre “qué es lo que quiere”: habla con ella, se identifica al ideal, hasta que quiere concretar pero ella no acepta ser tomada como objeto de goce. Cae el saber.

Intenta por otra vía, un hacer que supone un saber:

- “Saber hacer” con la lectura emocionando con unas palabras al público de la nota (intelectual-poético).
- “Saber hacer” con el hielo produciendo obras de arte (artista).
- “Saber hacer” con la música, aprende con una profesora, y termina tocando en una banda (músico).

Cabe señalar, que en todos los casos expone ese “hacer” ante el público pero, fundamentalmente, ante Rita. Le muestra la escultura, salva vidas (delante de ella lo reconocen, saludan y felicitan), ella lo escucha tocando muy bien el piano en una banda, y la emociona con las palabras de la nota.

Le dice al final a Rita (en otros términos): no me importa

acostarme con vos (como objeto), no sé qué va a pasar mañana o no importa qué pase mañana, yo a tu lado, ahora, soy feliz. Así se rompe el hechizo, y se despiertan felices uno junto al otro.

Podemos decir, que Rita pasó de “objeto” a “objeto-causa” de deseo. Las producciones, las fue causando esa mujer, a la cual sorprende con esos rasgos que no conocía en él.

Phil logra así, cierta estabilización, dedicándose a cosas que quizás le gustaba hacer y había postergado, por su trabajo, por su carrera, etc.

Al final triunfa el amor, el amor hacia el prójimo y la vida, por sobre el egoísmo, la muerte. Triunfan los ideales de la época: no ser egoísta, hacer el bien o ser bueno, etc.

Es para remarcar, que este ideal de salvar “todas” las vidas, siempre aparece “agujereado” por un anciano al que no puede salvar, por más que lo intente infinitas veces.

Para concluir: el tiempo, el espacio, y la muerte

Phil es un personaje que se ve enfrentado al problema de la repetición. Una repetición que no conoce ni día ni noche, ni historia.

Ante esto, inventa diferentes respuestas singulares, pero se encuentra con tropiezos. Las respuestas por el lado del plus de goce o del saber científico o universitario (sea de su lado o del Otro) caen.

Quizás, la realidad de Phil, sea una muestra, una metáfora de la realidad post-moderna o actual. Alguien rodeado por una situación que se “resetea”, sin memoria, una y otra vez, sin posibilidad de construir lazos sociales o nuevos lazos.

Como Sísifo¹, ciego, con su piedra que tiene que subir una y otra vez por la montaña.

Pero lo que hace que esto sea trágico, es su conciencia, dice A. Camus.

Si este mito es trágico lo es porque su protagonista tiene conciencia. ¿En qué consistiría, en efecto, su castigo si a cada paso le sostuviera la esperanza de conseguir su propósito? El obrero actual trabaja durante todos los días de su vida en las mismas tareas y ese destino no es menos absurdo. Pero no es trágico sino en los raros momentos en que se hace consciente. Sísifo, proletario de los dioses, impotente y rebelde, conoce toda la magnitud de su miserable condición: en ella piensa durante su descenso (Camus, 1953: 60)

Actualmente se presenta entonces, un “discurso”² capitalista que está en sintonía con ese tipo de repetición. Un “discurso” que propone y empuja hacia un continuum temporal y espacial (como se encuentra Phil). Hacia un “gozá lo más que puedas, la mayor cantidad de tiempo”. Donde “culturalmente” se altera el tiempo y el espacio, a favor del plus de goce. Se empuja a estar con-nectados³ todo el tiempo. Y el sujeto, frente a esto da sus respuestas particulares.

Es un ejemplo, la arquitectura de un Casino, dónde no hay relojes, ni se permite la entrada de luz natural (el ingreso de

1 Sísifo (mitología griega) fue condenado a perder la vista y a transportar perpetuamente una piedra gigante hasta la cima de la montaña, volviendo a caer, y así indefinidamente volviéndola a buscar y subir.

2 Si bien digo “discurso capitalista” cabe dudar del valor que tiene como “discurso”, ya que no es un discurso que haga lazo social.

3 Prefijo “con” (junto, entero; kom: junto, cerca de), verbo “nectare” (anudar, enlazar, atar, ligar).

la alternancia día y noche). Y en general no hay demasiadas puertas, es todo un mismo espacio.

La película nos muestra las consecuencias, qué pasa cuando el tiempo se altera.

¿Cuál es la función del tiempo y la distinción de diferentes espacios, cuál es la función de la muerte?

Para finalizar, me detengo en la poesía que cita Rita: “El infeliz concentrado en sí mismo, viviendo perderá su humanismo y doblemente muriendo quedará sufriendo, volverá a la mísera tierra de la que surgiera, sin oír llantos, ni alabanzas, ni cantos” (Sir W. Scott).

¿Estaremos así y aún no nos dimos cuenta, no siendo conscientes de nuestra tragedia, de nuestra condición? Pero aun así, siendo conscientes...

“Hay que imaginarse a Sísifo dichoso” (Camus, 1953: 61).

Bibliografía

Camus, A. (1953). *El mito de Sísifo*. Buenos Aires: Losada. El libro de bolsillo.

Lacan, J. (2004). *El Seminario. Libro 17: El reverso del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

Hadewich, entre la fe y la pasión

M. JIMENA ARRIBILLAGA – M. LAURA GAMBIER
CLAUDIA MAYA – SOLEDAD CASTRO

Hadewich, entre la fe y la pasión es el nombre que da Bruno Dumont al film del año 2009, en el cual nos muestra una joven parisina ligada a Cristo de un modo enigmático. Celine se presenta indescifrable e ininteligible. A través del concepto de goce intentaremos dar un sentido a la conducta misteriosa de la protagonista.

Podemos situar que Celine, en su búsqueda del amor de Dios, de la santidad, cae en el exceso: no come, no se abriga, quedando por fuera de las normas que regulan el goce. El cuerpo de Celine se muestra como una pura sustancia gozante.

Más adelante aparece una sugerencia por parte de las religiosas a que abandone el convento, insinuándole que busque su deseo afuera, considerando que su estadía en el mismo no se correspondía con un accionar desde la fe, sino más bien a un modo particular de vincularse signado por el exceso. Una vez fuera, contrariamente a lo que esperaban las religiosas, Ce-

line continua replicando, repitiendo el mismo accionar con su cuerpo y el mismo modo de vincularse con el otro. Así vemos la escena donde ella presencia el estallido de una bomba en pleno París. Llevada a esa instancia por su cercanía con Casin, un joven del Islam que la introduce en los modos de su religión. Aun así Casin es quién puede ponerle palabras y regular a través de ellas algo de lo que invade a Celine. Es él también quien pone en evidencia el lugar que ocupa para ella la mirada; la incomoda, la deja en falta; apareciendo como la envoltura imaginaria del objeto *a*, recubriéndolo. Es Casin quien aporta en esta oportunidad cierta regulación fálica al goce desmedido que la invade. Por el contrario, el lazo que se genera con Yasin, hermano del anterior, es marcado, exclusivamente, por el empuje a un goce sin límites. Es aquí donde podemos pensar a Celine tomada por la locura femenina en tanto prescinde de la regulación fálica, quedando arrebatada por un goce infinito, carente de sentido. Esta locura queda evidenciada en su esfuerzo infructuoso de encontrar un modo de acotar el goce mudo que la invade. Exigencia pulsional que daría cuenta del estatuto interno de trauma, el cual empuja a trabajar al aparato psíquico: ella reza, habla con Dios, busca sosiego y apaciguamiento hablando con él.

Hacia el final del film se recorta una escena donde, a consecuencia del atentado antes mencionado, Celine es interpelada por la policía en el convento. Frente a las respuestas fallidas ensayadas hasta ese momento apela a algo nuevo. Ella responde a esto con un pasaje al acto. Intenta desaparecer sumergiéndose en una pequeña laguna próxima al sepulcro al que habitualmente recurría. La caída de la escena la lanza al pasaje al acto para arrancar a la angustia su certeza. En ese momento entra en escena de modo activo un personaje que siempre fue observador del accionar de Celine. Él, un joven ex presidia-

rio que trabajaba en el convento, puede leer la desazón en su rostro, la sigue y la rescata, alojándola, a través de un abrazo. Regulándola, aportando un atisbo de significación fálica.

En el contexto de un diálogo con Casin le muestra el convento en el que residía nombrándolo “Hadewich”. ¿Por qué Hadewich? Ana Hadewich perteneció a la comunidad de mujeres laicas católicas conocidas como beguinas, se dedicaban a la contemplación y a realizar obras de caridad acompañadas de votos de castidad. A diferencia de la costumbre culta de la época no escribió en latín sino en la lengua vulgar de su región, neerlandés medio. No obstante, parecía tener conocimientos de latín, además de dominar de manera culta su propia lengua, lo que hace suponer un origen noble para Hadewich. Dumont toma el nombre de esta laica y lo ficciona para designar el convento donde la protagonista se aloja, es su lugar en el mundo, su nominación, el modo como ella nombra lo singular, lo subjetivo que daría cuenta de su goce.

Bibliografía

- Delgado, O. (2011). “Angustia y Trauma”. En *Revista Virtualia* (23). En línea en: <<http://virtualia.eol.org.ar/023/template.asp?Lecturas-freudianas/Angustia-y-trauma.html>>. Lacan, J. (1981). *El Seminario, Libro 20: Aun*. Buenos Aires: Paidós.
- Miller, J.-A. (2008). “El concepto de goce”. En *Partenaire Síntoma*. Buenos Aires: Paidós.
- Ramírez, M. E. (2007). *Órdenes de hierro: Ensayos de psicoanálisis aplicado a lo social*. Medellín: La Carreta E.U.
- Vallejo, P. (2014). “Lo femenino y el límite del lenguaje”. En *Revista Conclusiones Analíticas* (1), 78-86. La Plata: EDULP.

Lectura de la criminología positivista de José Ingenieros. El uso de casos clínicos

CHRISTIAN ROY BIRCH

Teníamos para ello nuestras razones: estudiando la psicopatología de los sueños habíamos visto que la naturaleza de las impresiones recibidas en el período prehipnótico influye de manera intensa sobre el carácter agradable o desagradable de los sueños.

Un escrito científico es también un producto del discurso de la ciencia. Por otra parte, no está necesariamente excluido de la esfera del arte. Un escrito científico debe responder a una estructura formal mínima y además implica una dimensión estética. En este sentido, la obra implica un trabajo que sigue las reglas del arte estudiadas y practicadas en las escuelas o fuera de ellas; el producto se plasma finalmente en un estilo singular.

Del mismo modo que hay cierta regularidad en los modos de interpretar los problemas de un determinado campo, se encuentra un uso semejante en la producción de escritos que exponen aquellos problemas, en los ensayos de explicaciones, en la justificación de prácticas y, al margen de la ciencia,

se hayan también los escritos que testimonian sobre una experiencia singular.

En este trabajo nos dedicaremos a un escrito inscripto en la corriente del positivismo jurídico o penal, destacaremos la utilización que se hace de los casos clínicos y observaremos que el uso particular que se hace de ellos difiere del uso que se hace de la comunicación de casos dentro del movimiento psicoanalítico. Nos interrogaremos respecto del valor que tienen las observaciones clínicas y cómo los conceptos con los que se aprehende la experiencia ordenan de modo diverso la escritura de casos. Más allá de nuestro interés en el tema y de la pluma desembozada que seguimos con agrado (esto es, finalmente, una cuestión muy personal), algún lector podría obtener ciertas conclusiones de utilidad si presta atención a lo que se destaca y desestima de las intervenciones clínicas comunicadas.

Es habitual que se subraye la originalidad freudiana y cómo esta se refleja en la práctica, en la teoría y en la producción textual. También nosotros nos situamos en esa vertiente; presentaremos un autor cuya obra permite, hasta cierto punto, la comparación con la producción psicoanalítica.

La cita que sigue, incluida en el epígrafe de este texto, se encuentra en un trabajo sobre la psicopatología de los sueños que fue publicado por primera vez en el año 1900:

“[...] estudiando la psicopatología de los sueños habíamos visto que la naturaleza de las impresiones recibidas en el período prehipnótico influye de manera intensa sobre el carácter agradable o desagradable de los sueños” (Ingenieros, 1920: 10). Parece extraída del libro de Freud sobre los sueños.

Es el caso que Ingenieros recurre a una cantidad de referencias que son las mismas que usa Freud y, por momentos,

los planteos de ambos autores son similares; sin embargo, las conclusiones a las que llega cada autor resultan notablemente divergentes.

Abordaremos primero una breve semblanza de José Ingenieros. Luego, trataremos con más detalle su *Criminología* (Ingenieros, 1913) a fin de ir exponiendo el armado conceptual que se refleja en la literatura clínica. Finalmente, destacaremos el concepto de síntoma; donde se cruzan la criminología del discurso positivista y el psicoanálisis.

Una particularidad de *Criminología* es que se sitúa en un momento de transición en la vida y en la obra de Ingenieros. A nuestro juicio, el texto es una suma de las experiencias acumuladas en el campo general de la psicología y particularmente en el ámbito de la criminología, se trata también de la presentación de una teoría y al mismo tiempo de un proyecto de tratamiento y de reforma estatal.

En exposiciones previas se nos han presentado algunas observaciones (que nos parecen más bien confusas) sobre la persona y la obra de José Ingenieros. Las trataremos inmediatamente y en referencia a sus escritos publicados.

Primera observación: *José Ingenieros era un místico ocultista y este hecho se ve reflejado en su obra científica*. Hay un artículo de Ingenieros en el que se anuncia la creación de la “Facultad de Ciencias Herméticas” constituida por cinco cátedras: Ocultismo general, Cábala, Ocultismo práctico, Terapéutica oculta y Magnetismo trascendental; sin embargo, el proyecto claramente parece ser una broma del joven Ingenieros¹. Consideramos que es más serio el propósito de

1 Ingenieros, J. (1897). “La ciencia oficial y la Facultad de Ciencias Herméticas”. En *La Montaña. Periódico socialista revolucionario*, (11), I. Buenos Aires. Citado en Quereulhac (2013).

sus textos científicos, confrontamos entonces estas dos citas: “La concepción de la historia ha sido falsa durante muchos siglos. De las interpretaciones mitológicas, propias de todos los pueblos primitivos, se cayó en sistemas teológicos o místicos, igualmente absurdos...” (Ingenieros, 2009: 184) y... “las concepciones místicas y novelescas de la vida terrenal deben ser reemplazadas por nociones positivas, derivadas de la observación sistemática de la realidad...” (2009: 193).

Segunda observación: *José Ingenieros era liberal*. Aquí se trata de las diversas definiciones del concepto de liberalismo. Si consideramos al liberalismo político como una corriente de lucha contra el despotismo, que defiende el Estado de derecho (es decir, el que está regido por una constitución), que promueve las libertades individuales (derecho a la vida, a las comunicaciones, a la libertad de pensamiento y de expresión, etc.), entonces, José Ingenieros puede ser considerado como un liberal. La posición de Ingenieros respecto del individualismo, muchas veces ligado al liberalismo, implica una tarea ardua de tratamiento de las fuentes y de esclarecimiento de las concepciones políticas que no será abordada aquí. Sin embargo, podemos afirmar que si consideramos al liberalismo como la ideología que desemboca en un capitalismo sin regulación estatal en la cual un grupo de particulares se apropia de la riqueza generada por el trabajo proletario, entonces, podemos afirmar que a este miembro fundador del Partido Socialista no le cabe el adjetivo de liberal.

Tercera observación: *José Ingenieros era racista, en el sentido de que habría razas más evolucionadas que otras*. Hay un texto que trata de forma extensa este aspecto (Ferrás, 2006), allí se despliega el complejo modo en que se mezclan el darwinismo social, las razas y las tácticas de simulación como

medio de supervivencia que debe ser superado en el proceso evolutivo. Ingenieros normalmente subordina las condiciones biológicas a las ambientales, centrándose en el estudio de la psicología individual; asimismo desestima el alcance de ciertos conceptos demasiado vagos: “La desigualdad humana es un postulado fundamental de la psicología [...] toda clasificación global es simplemente aproximativa...” (1913: 112, 114). En su opinión, los mulatos no ameritan ser considerados como menos evolucionados, sino que, contrariamente a lo que podría suponerse, son sobre todo los inmigrantes europeos de las urbes de quienes se sospecha el empleo medios de supervivencia de inferior evolución moral (2006: 152). Esta tendencia no obedece a la raza en sentido biológico sino a la política emigratoria del viejo continente. Paradójicamente, desde Ingenieros, este último grupo constituye un elemento de gran potencial para promover la evolución de la sociedad argentina.

Cuando Ingenieros habla de razas, en general, la determinación biológica es secundaria; esto puede permitirnos pensar que su posición es incluso afín a lo expresado en un texto, aparentemente tan ajeno como es “El atolondradicho” (Lacan, 2012: 473-522): las razas son la consecuencia de un discurso. Las teorías, los discursos en general, pueden ser utilizados con fines segregativos y eso no es exclusividad del evolucionismo. Las potencias colonialistas se sirvieron de conceptos evolucionistas, Hitler utilizó vilmente una matriz evolucionista en su promoción bélica y sin embargo, encontramos que Freud sostiene en el año 1932 que existe en una tendencia evolutiva (orgánica) hacia al pacifismo (Freud, 1991: 196-198). En todo caso, la ideología de Ingenieros es más cercana a la perspectiva freudiana, particularmente en el

artículo “El suicidio de los bárbaros” (Ingenieros, 1979: 89-96). Condenar el discurso sobre las razas y la evolución que aparece en la obra de Ingenieros, sin situarlo en su contexto, es tan absurdo como condenar el higienismo, la ortopedia y la gimnasia porque Daniel Gottlob M. Schreber adhería a esas prácticas, decimos esto añadiendo que no somos en lo absoluto afectos a ninguno de estos discursos.

Una tesis central de las “Aventuras de Freud en el país de los argentinos” (Vezzetti, 1996) sostiene que existe una serie de autores, comenzando por José Ingenieros, que constituyeron un espacio discursivo propicio para la recepción de la obra de Freud en Argentina. Coincidimos con la tesis y a la vez con la conocida observación que el pensamiento de Freud presenta ciertos elementos originales que lo colocan en clara discontinuidad respecto de los autores que escribieron sobre los mismos temas, o que trataron problemáticas conexas. Hemos ensayado aislar rasgos de un “protofreudismo” en Ingenieros, de allí surgió la idea de colocar a este último directamente en contraste con los desarrollos del movimiento psicoanalítico.

Pierre Naveau nos aportó algunas perspectivas de utilidad para el tema, sobre todo un hecho que permanece como interrogante: se trata de las “omisiones” de José Ingenieros, particularmente en *Criminología*; por otra parte, esto mismo puede constatarse en otras obras del autor. En este sentido, Vezzetti encuentra también omisiones (ciertamente tendenciosas) respecto de cómo fue recibida la obra de Freud por parte de los lectores de P. Janet (entre los que se contaba Ingenieros): en general omiten los estudios sobre los sueños, los actos fallidos, la teoría del desarrollo de la libido, el narcisismo y el análisis de la cultura; la teoría freudiana se reduce finalmente a la teoría sexual traumática y al modelo

catártico de la cura (1996: 23). Volveremos un poco más adelante a la presencia de Freud en la obra de Ingenieros, pero antes quisiéramos destacar otras posibles omisiones.

En la obra de Ingenieros las referencias a psiquiatras son escasas, por el contrario nombra muchos psicólogos. Desde cierto punto de vista, esto puede entenderse pues Ingenieros estaba interesado sobre todo en la psicología; sin embargo, respecto de los problemas que trata, los desarrollos de la psiquiatría francesa y alemana de la época no eran despreciables.

Otro aspecto que puede llamar la atención es que Ingenieros reivindica constantemente al positivismo, sin embargo, apenas se encuentran breves menciones al ideólogo del positivismo filosófico, A. Comte, hemos encontrado solamente dos notas –peyorativas– en las crónicas de viajes (Ingenieros, 2009: 86, 185).

Otra omisión sorprendente está en relación con un concepto vertebral de *Criminología*: se trata de la *temibilidad*, es un neologismo. ¿Por qué no usar “peligrosidad”? ¿de dónde le viene este término? El concepto es introducido sin mayores precisiones:

La solución natural de los positivistas no está en buscar una conciliación –aparente– entre cosas inconciliables, sino en prescindir de una premisa filosófica falsa y plantear la defensa social en el terreno de la temibilidad del delincuente, lisa y llanamente. (1913: 56)

Recorriendo los textos de autores europeos resulta que el concepto fue acuñado por Raffaele Garófalo y presentado en su estudio criminológico del año 1885: “Para designar la

perversidad constante y activa del delincuente y la cantidad del mal previsto que hay que temer por parte del mismo delincuente, forjé yo la palabra *temibilitá*, que no tiene equivalente en español” (Garófalo, 1890: 286). El italiano se extraña de que ninguno de los partidarios del positivismo se sirva de este concepto. Sin embargo, Ingenieros se sirve abundantemente de la noción, aunque no cite el origen. La escuela (criminológica) italiana es un interlocutor privilegiado de Ingenieros, dialoga con las posiciones de Ferri, Lombroso y otros; pero Garófalo es omitido, salvo un larvado reconocimiento por haber inventado la palabra “criminología”. Es más, notamos que la estructura del texto de Ingenieros es muy similar a la del italiano. Quedará como un interrogante saber si esto responde a una fuerte divergencia ideológica con Garófalo, quien se enrolaría en las filas xenofóbicas de la política de Mussolini.

Finalmente, Freud. Parece natural que el psicoanalista esté ausente del texto sobre la criminología, pero llama la atención la escasísima presencia que tiene Freud en el texto *Los accidentes histéricos y las sugestiones terapéuticas*, allí constan solamente dos menciones mínimas (Ingenieros, 1904: 34, 140). Vezzetti informa que en la quinta edición de 1919, Ingenieros agrega una breve crítica al psicoanalista y que lo hace a partir de la información recibida, de segunda mano, desde la lectura parcial que hace P. Janet de la teoría freudiana (1996: 15).

Ingenieros escribe un tratado de criminología de 386 páginas, dividido en ocho capítulos y conclusiones. El texto tiene además un apéndice con hechos clínicos que apunta a sustentar empíricamente la crítica al sistema penal de la época.

Al comienzo del libro se presenta la filosofía del derecho penal a la que el autor adscribe. Define al delito como una

agresión (contra la sociedad en general) y al derecho penal como una función de protección de la gente. Ingenieros se sirve de la conocida analogía según la cual la sociedad es un organismo y el sistema penal es el órgano encargado de la defensa del organismo (1913: 16).

La crítica al sistema penal sigue las líneas de la escuela italiana (entre otros Lombroso –con quien el argentino es lapidario en sus juicios–, Ferri y especialmente el omitido Garófalo). Luego de presentar un fino análisis de la noción de responsabilidad, se concluye que el sistema penal se encuentra en un callejón sin salida: por un lado, está el ejercicio judicial (que para juzgar recurre al concepto de responsabilidad según los principios del libre arbitrio y de la voluntad subjetiva de actuar), por otro lado, están los estudios científicos sobre la criminalidad.

Podemos resumir el argumento en lo siguiente: para declarar a alguien legalmente responsable de un acto es necesario probar dos cosas, la voluntad de realizar el acto y el libre ejercicio de esa voluntad; por otro lado, la justicia puede pedir una opinión científica respecto de lo que debe juzgar, ¿pero qué busca la ciencia? Ella intenta establecer las leyes determinantes de los fenómenos (para el caso, se trata de la conducta delictiva como fenómeno determinado). Entonces, si existen “leyes naturales” que determinan una conducta, no puede decirse que el sujeto sea libre en el ejercicio de su voluntad de actuar, porque su conducta responde a leyes más allá de su voluntad y, por lo tanto, no se lo puede penar.

Otro ejemplo en la misma dirección: hay tipos de alienados que realizan sus actos aparentemente con total libertad de acción, suele ser el caso de los perseguidos-perseguidores durante la fase “activa” de la patología (J. P. Falret, 1872); sin embargo, estos alienados nunca pueden ser considerados

jurídicamente responsables, son siempre inimputables. O bien, el hecho de considerar como atenuante (o circunstancia eximente) si la acción que se juzga fue realizada bajo el efecto de las pasiones; sucede que el acto delictivo normalmente se acompaña de pasión, emoción o compulsión, y excusar a un inculpado por la presencia de estos rasgos sería equivalente a que la justicia claudicara en sus funciones de protección de la sociedad civilizada (1913: 45-79).

El esquema que sigue Ingenieros para situar científicamente al crimen y al criminal es una importación del esquema médico: etiología criminal, clínica criminológica y terapéutica criminal (1913: 86). Respecto de los factores determinantes del delito, es decir las causas en términos de etiología, Ingenieros sigue la corriente alemana (en detrimento de la escuela italiana) que divide las causas de la patología en endógenas y exógenas. Las primeras son estudiadas por la antropología criminal que incluye, por un lado, la psicopatología criminal o el estudio de las anormalidades de las funciones psíquicas y, por otro lado, la morfología criminal. Las causas exógenas (mesología criminal) son el estudio del ambiente social del delincuente y de las causas que se encuentran en el ambiente físico (meteorología criminal).

Cabe aclarar que para Ingenieros la psicología y la sociología son ramas de las ciencias biológicas puesto que la psiquis y la sociedad tendrían una función de protección de la vida (1913: 20). Asimismo, el derecho tendría un núcleo biológico por cuanto protege de los actos que atentan contra la vida (1913: 40-41, 46). Creemos que la psicología biológica de Ingenieros debe entenderse en este sentido preciso: las funciones psíquicas se adquieren a lo largo de la evolución de las especies con el fin de la adaptación o de la protección del organismo. Por otra

parte es necesario señalar que Ingenieros no rompe con las perspectivas que buscan un sustrato biológico de la conducta, asimismo se encuentran en su obra el uso crítico de hipótesis de Darwin, Sergi y Spencer (1913: 107).

Ingenieros está lejos de encontrar las causas de la conducta (criminal) en la anatomía del criminal, en la morfología del individuo. Esto queda de manifiesto cuando ataca la categoría de “delincuente nato” de Lombroso, el cual “[...] no puede caracterizarse por sus monstruosidades morfológicas, mas solamente por ciertas deficiencias psicológicas bien definidas. Mil degenerados pueden tener sus mismos caracteres morfológicos, sin ser ninguno de ellos delincuente-nato ó loco moral congénito” (1913: 100). El esquema etiológico del criminólogo argentino refiere factores endógenos y exógenos; pero la cita precedente deja en claro que lo central en el sistema de Ingenieros es, sobre todo, la dinámica psíquica.

Ingenieros publicó la primera clasificación científica de los delincuentes a comienzos del siglo XX. En 1913 propone aislar tres funciones del psiquismo para estudiarlo: la voluntad, el intelecto y la moral. El aspecto psicológico del delito se definiría por una anomalía en una o varias de estas funciones (anomalía volitiva, anomalía intelectual y/o anomalía moral). Como ya se señaló, la anomalía puede ser efecto de una causa congénita o adquirida, también se contempla la existencia de una causa transitoria (indeterminada). Ingenieros construye su nosografía criminal con tres grandes ramas según la función anómala, agregándose una cuarta rama de casos mixtos. Obtiene así 16 tipos de criminal, pero la lista queda abierta a nuevas clases que la experiencia pueda encontrar (1913: 130).

Cada uno de los tipos presenta un grado de *temibilidad*. Se trata de un valor cualitativo, aproximativo (*temibilidad*

máxima, mediana o mínima), que a su vez debe calibrarse en cada caso según el juicio clínico del psicopatólogo criminal. Este sistema deja un grado de incertidumbre importante puesto que no hay signo de valor universal que permita discernir unívocamente la *temibilidad* de un sujeto, no hay un automatismo localizable, no se aísla un mecanismo generador, no hay por así decirlo un fenómeno patognomónico que revele objetivamente la *temibilidad* de un sujeto determinado.

En cuanto a la terapéutica del criminal, es preciso recordar que Ingenieros fue director del Instituto de Criminología de la Penitenciaría Nacional entre los años 1902 y 1913. La terapéutica criminal se basa en la represión del individuo según el grado de *temibilidad*; para el caso en el que no puedan aplicarse medidas no privativas de la libertad, Ingenieros propone reorganizar los establecimientos carcelarios: presidios para los delincuentes irreformables de máxima *temibilidad*, penitenciarías para los delincuentes reformables y prisiones para los delincuentes ocasionales de *temibilidad* mínima; además de los establecimientos especiales (asilos de menores, de alienados, manicomios criminales, etc.) (1913: 242-268). De este modo, la terapéutica propuesta es exclusivamente institucional.

Se puede apreciar la clara aplicación de una concepción médica: etiología, clínica y terapéutica. Entonces, no puede estar ausente otra perspectiva fundamental: la prevención. Por un lado encontramos la profilaxis (legislación social, profilaxis de la inmigración –en aquella, Europa promovía el exilio de los delincuentes–, la educación y la corrección de la *mala vida*); por otro lado, se propone la creación de instituciones para prevenir la recidiva (patronato de excarcelados y tutela de inadaptables). En este marco, ¿qué es el acto delictivo? El

acto delictivo es entendido como un síntoma, el delito y el crimen serían el síntoma de una especie de enfermedad.

De alguna manera Ingenieros sigue lo que se ha dado en llamar el paradigma de la clínica de la mirada: guiado por un saber específico, el criminólogo observa el delito o el crimen (del mismo modo en que un neurólogo observa un síntoma), lo distingue, lo precisa, trata de determinar mediante el estudio clínico el trastorno funcional en juego, y luego clasifica al sujeto en una nosografía. Por otra parte, se separa de ese paradigma porque no se aventura a hipotetizar sobre causas susceptibles de localización anatómica ni sobre oscuros procesos químicos (tendencia en la que se apoya una criminología neuroquímica del pasado y del presente). Ingenieros discrepaba claramente con este tipo de corrientes biologicistas extremas, “El único estudio específico de los delincuentes es, en nuestro concepto, el de su funcionamiento psíquico” (1913: 100). Sin negar los efectos que tiene en la conducta una constitución anatomopatológica, el interés está centrado en lo que podríamos llamar la psicodinámica del acto.

Comparando el sistema de Ingenieros con la perspectiva del psicoanálisis, podría hallarse cierta afinidad entre ambos en cuanto a la relevancia de la dimensión psicodinámica, sin embargo, se extraña en el primero un corpus conceptual que es fundamental en el psicoanálisis. Especialmente en lo que respecta al síntoma, nos referimos a la relevancia que tienen, entre otros, los conceptos de *inconsciente*, *repetición*, *transferencia* y sobre todo el de la *pulsión* y su relación con las representaciones, más exactamente con el lenguaje, eso que está en el núcleo de nuestro ser.

Atendamos a las consecuencias en el nivel de la literatura respecto de los casos clínicos. Presentaremos una selección de

casos de José Ingenieros. La observación N° 1 en el capítulo VI de *Criminología* trata sobre una loca moral infanticida e ilustra la amoralidad congénita o ausencia primitiva de sentido moral, lo que constituiría el tipo más temible. Esta joven, depositada en la Casa de Niños Expósitos, a los siete años de edad fue retirada por una familia y explotada en servicios domésticos pesados, lo que la llevó a fugarse. A los doce años conoce el placer sexual sin expresar afecto alguno por su amante. Trabajó en un quilombo y contrajo una enfermedad venérea. Siguió tres embarazos y tres abortos en los que gastó parte del dinero ganado, la otra parte del dinero la invirtió en la protección requerida por los inconvenientes generados a partir de su modo de vida. Pocas amistades en el burdel y ninguna con los hombres encargados de la custodia. En las circunstancias de una intervención penal se vio impedida de abortar por cuarta vez, luego del nacimiento abandonó mortalmente a la criatura. Sin remordimientos, aseguró que tomaría precauciones para no quedar embarazada nuevamente. “Fácilmente se advierte que en esta infanticida hay una ausencia congénita de sentido moral, reflejada en su falta de sentimientos sociales, maternales, de amistad, de amor, etc.” (1913: 133). Más allá de los supuestos que hacen esperar determinadas respuestas en individuos evolucionados, el criminólogo no explora la dinámica más íntima de los sucesos vitales, las relaciones afectivas son tratadas de modo totalmente superfluo, no interroga activamente sobre las motivaciones ni sobre el modo en el que la infanticida vive su mundo.

La Observación N° 2 está referida a un delincuente habitual. De modo escueto pero claro, Ingenieros señala que sus inclinaciones a la vagancia así como el desamor por el trabajo apuntalan (junto a una sucesión de asociaciones

con personas de pobre moral) una progresiva introducción en el delito profesional. Inteligencia normal, primeros años de vida con hábitos socialmente aceptables, sin embargo se rastrea un temperamento inestable. Sin experiencia y con educación insuficiente, cede finalmente a los hábitos propios de aquellos con los que se relacionó en la cárcel (vínculos que posteriormente mantuvo). Se trata de una especie de contagio de la vida delictiva (1913: 134-135). Por otra parte, no hay detalles sobre las elecciones de amistades, ni sobre el modo en el que los ilícitos se tramaron con la personalidad del inculpado.

En lo que respecta a observación N° 5, el criminólogo se contenta con señalar que la paciente presenta

[...] signos físicos de alcoholismo crónico, insomnio, intranquilidad continua y excitación intensa en ciertos momentos. Tenía confusión é incoherencia mentales, ideas delirantes polimorfos, con predominio de las persecutorias, alucinaciones de la vista y del oído, obsesión del «daño», ilusiones eróticas, etcétera. Fué remitida al Hospicio. Su delito es el resultado de una anomalía intelectual adquirida por el alcoholismo (1913: 140)

Es notoria la ausencia de un análisis de la relación entre las alucinaciones y las ideas delirantes, de la función de la ingesta de alcohol, y sobre todo de un estudio del modo en el que se inscribe (o no) el acto delictivo que motivó la intervención judicial: intentó arrancarle los genitales al marido “como quien tuerce el cuello á una gallina” (1913: 140).

Por la abundancia de material, la observación N° 10 es un excelente ejemplo. Se trata del famoso envenenador Castruccio, condenado a muerte con pena conmutada por

indulto presidencial. El caso presenta un detalle importante de las circunstancias, además Ingenieros disponía del estudio previo del perito Luis M. Drago, asimismo hubo gran cantidad de entrevistas entre el criminólogo y el envenenador.

La observación hace constar el detalle sobre el funcionamiento de la inteligencia del criminal, una apreciación de la esfera moral y el análisis del control de los actos voluntarios. De este modo se anota la falta de previsión respecto de las consecuencias legales de su acto (a causa de la relativa debilidad de la inteligencia y sobre todo por la falta de significación moral del crimen). Se menciona que hubo ideas de suicidio, pero parece que no se interrogó al sujeto sobre este punto: no se consigna ningún detalle respecto de aquellas ideas de suicidio, ni sobre el planificado destino de su legado material (testamento).

Los interrogadores advierten la presencia e influencia de ciertas lecturas filosóficas, pero que el análisis del valor y los efectos de tales lecturas en el sujeto es pobre. Llama la atención que un análisis psicológico del criminal no se detenga un poco más en el dato de que Castruccio llevó un detalle por escrito de todo el proceso de envenenamiento: dosis, respuestas físicas, comentarios al margen, etc.

Se establece que el fin del crimen era obtener dinero sin trabajar; sin embargo, no se interroga cabalmente por qué insistió con el envenenamiento, habiendo otras maneras de alcanzar el mismo fin, más aún cuando se presentaron tantas dificultades en la ejecución del plan. En definitiva, no hay ningún interrogante por el valor subjetivo que tiene el envenenamiento.

Más adelante se consigna, sin otorgar especial relevancia, una localización de goce en la curiosidad siniestra que tenía el envenenador por el rostro de sus víctimas. Asimismo, nos

parece que Ingenieros concluye precipitadamente sobre las causas que movieron a Castruccio a asfixiar a su víctima mortal, cuando la misma ya presentaba un grado de envenenamiento sin retorno. Lo mismo sucede con respecto al vago temor que asaltó al criminal luego de su acto. Llama la atención también que no se escribiera nada respecto de la relación que le criminal tenía con el niño que estaba a su servicio y junto al cual se entregó a actos innobles luego del homicidio (más aún cuando se constata que este niño fue el mismo con el que tuvo el primer intento de asesinato).

Hay discontinuidades en la psicología del reo que no se analizan: la constante serenidad y paciencia del homicida se altera con la rápida y extravagante denuncia del deceso, el informe pericial se reduce a situar el fenómeno como otra expresión de la inteligencia incipiente del degenerado. En la misma línea situaríamos la inopinada confesión del criminal, luego de varios días de negar su responsabilidad afirma: “Es verdad –dijo con voz tranquila y fisonomía sonriente– lo maté como Otelo a Desdémona”, dicho esto Castruccio ofreció un detalle exhaustivo del plan. ¿Qué es esto para Ingenieros? Es la expresión de un orgullo desmedido en el marco de un carácter inestable.

¿Por qué se indigna Castruccio al sentir miedo camino del piquete de ejecutores?, ¿a qué sistema responden las protestas del condenado respecto de que no fueran a ejecutarlo con medios más científicos como es la electricidad?, ¿tienen estas protestas relación con las alucinaciones nombradas como electricidad y magnetismo? Por lo menos se mencionan, aunque no se extraigan consecuencias, varias expresiones que tuvo Castruccio situándose como una excepción entre los hombres, y que se relacionan con el reclamo que hizo por escrito al

presidente de la Nación demandando una indemnización por las molestias de las que había sido víctima.

El análisis se centra en la ausencia de sentido moral, la vanidad delictuosa y la imprevisión, concluyendo que se trata de un degenerado mental congénito, con profundas deficiencias intelectuales y con evolución crónica hacia un delirio alucinatorio sistematizado (1913: 146-159).

Las restantes observaciones siguen, de modo menos detallado, la misma lógica (especialmente las 26 observaciones del apéndice que ilustran los errores judiciales). A riesgo de excedernos demasiado agregaremos que, tal como se ha destacado (1996: 34-35, 44), el texto de Ingenieros sobre los accidentes histéricos y las sugerencias terapéuticas tampoco despliega los aspectos netamente psicodinámicos como pueden ser el sentido de los síntomas neuróticos, el detalle de la primera aparición sintomática o las condiciones actuales de su manifestación (1904: 300-303).

La clínica de José Ingenieros, el modo de situar y tratar el síntoma, están encuadrados en supuestos más generales y que son propios del movimiento higienista. Por un lado, tiene la idea de que la vida persevera en su existencia, los individuos y las especies tienden a perseverar en la existencia. Por otro lado, hay una concepción continuista, un genetista podría trazar una continuidad genética sin interrupciones entre el lector de estas líneas y el protozoario más original. Para el caso que tratamos aquí, los supuestos más importantes estarían en la idea de que cada individuo (y en general cada especie) tiene sus propios modos de perseverar en la existencia, pero sucede que se presentan antagonismos entre seres que tienden a perseverar, entonces, se desencadena una lucha por la vida. El modo privilegiado en el que el ser humano lucha por la

vida es la asociación con otros seres humanos; en el esfuerzo comunitario por perseverar, todo aquello que atente contra la supervivencia de los individuos (o contra su instrumento de supervivencia, la sociedad) debe ser dominado, en el mejor de los casos asimilado y en el caso más extremo anulado.

En este sentido, todo fenómeno que se presente contrario al orden conforme a la ley de preservación de la vida es una anomalía y la respuesta natural del ser humano sería la de tratar de dominarlo. Diríamos que se procura asimilarlo, acomodarse a él o bien aislarlo, pero siempre con el fin de volver el curso de los eventos a la ley de equilibrio que asegure la preservación de la existencia.

En este marco no sorprende que la respuesta al síntoma histérico se conforme con la eliminación del mismo por medio de la sugestión. Y en la misma dirección, encontramos que para el delito se proponen fundamentalmente dos cosas: por un lado, medidas sociales de tipo profiláctico que tienden a reducir la producción del delito en tanto es un modo aberrante de preservación de la existencia (individual, la del delincuente que no ha entendido que la vida armónica en sociedad es el modo más eficaz para la continuidad de la vida); y por otro lado, se propone un abanico de medidas represivas y el control de los resultados.

Consideramos que en el horizonte de este paradigma se encontraría la tendencia a eliminar todo aquello que es contrario al bienestar, es decir lo que contradice la armonía respecto de la ley de preservación de la vida. Aún nos queda el interrogante ¿es una operación sin resto? Es decir, ¿el higienista tiene la esperanza de alcanzar un estado absoluto de armonía?

En cualquier caso, encontramos una diferencia importante en el planteo más elaborado de Freud (y de otros miembros del

movimiento psicoanalítico): en esta perspectiva, el conflicto, es decir el síntoma, es consubstancial al ser humano y si bien es tratable, siempre restará una zona de conflicto, una zona de disarmonía. El síntoma para el psicoanálisis no es una simple aberración, por el contrario es una respuesta e incluso una respuesta muy elaborada frente a un conflicto localizable dentro de lo que podríamos llamar la esfera intrapsíquica. Para el psicoanálisis, siempre se encontrará en el ser humano un antagonismo íntimo y persistente.

Para futuros desarrollos, agregaremos el dato de que el estudio freudiano de los síntomas no es totalmente ajeno a la criminología. Si bien debemos señalar que Freud no se interesó especialmente en la criminología, es cierto que colocó en un lugar central de su teoría la transgresión bajo la forma del parricidio y del incesto. En una modalidad más específica, encontramos la idea de que un conflicto intrapsíquico tiene varias vías de resolución: puede producir un síntoma psíquico, pero también puede suceder que el conflicto intrapsíquico sea transpuesto en un conflicto interpersonal, eventualmente en un acto delictivo (Freud, 2006a: 209; Freud, 2006b: 156, 185; Freud, 2006c: 102-103; Freud, 2007: 220-222). Así, el delito y el síntoma (neurótico) resultan homólogos, de donde se concluye la pertinencia de la criminología psicoanalítica.

Entonces, queda claro que los caminos de la criminología positivista de José Ingenieros y los del psicoanálisis tienen algo en común, pero a la vez divergen. Ambos discursos sitúan al delito y al crimen, como un síntoma; sin embargo, el valor que tiene el síntoma en uno y otro discurso es diferente, las explicaciones causales son diferentes y en consecuencia la clínica y las propuestas de tratamiento también lo son, incluso

se oponen. Este hecho se evidencia en el uso que se hace de las comunicaciones clínicas en cada caso.

Bibliografía

- Falret, J.-P. (1878). “Des aliénés persécutés raisonnants et persécutés”. En *Annales médico-psychologiques n° 19*. Société médico-psychologique, 29 de julio de 1878. París: Bibliothèque numérique Medic@, Université de Paris Descartes. En línea en: <<http://www2.biusante.parisdescartes.fr/livanc/?p=413&cote=90152x1878x19&do=page>>. Consultado el 11 de noviembre de 2014.
- Ferrás, G. (2006). “Extranjero, raza y simulación en el pensamiento de José Ingenieros”. En *Co-herencia*, (3, 139-163) (enero-junio). En línea en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=77430405>>. Consultado el 11 de noviembre de 2014.
- Freud, S. (1991). “¿Por qué la guerra?” (1932). En *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- (2006a). “El Delirio y los Sueños en la ‘Gradiva’ de W. Jensen y otras obras (1906 – 1908)”. En *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- (2006b). “Análisis de la Fobia de un Niño de Cinco Años (el pequeño Hans). A Propósito de un caso de Neurosis Obsesiva (el ‘Hombre de las Ratas’) (1909)”. En *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- (2006c). “Nuevas Conferencias de Introducción al Psicoanálisis y otras obras (1932 – 1936)”. En *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Garófalo, R. (1890). *La criminología, estudio sobre le delito y sobre la teoría de la represión* (1885). Madrid: La España Moderna.

- Ingenieros, J. (1904). *Los accidentes histéricos y las sugerencias terapéuticas*. Buenos Aires: Librería de J. Menéndez.
- (1913). *Criminología*. Madrid: Daniel Jorro.
- (1920). *La simulación en la lucha por la vida*, 12^a Edición. Buenos Aires: Schennone Hermanos y Linari.
- (1979). “El suicidio de los bárbaros”. En *Antimperialismo y nación*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2009). *Las crónicas de José Ingenieros en La Nación de Buenos Aires (1905 – 1906)*. Mar del Plata: Martín.
- Lacan, J. (2012). “El atolondradicho” (pp. 473- 522). En *Otros Escritos*. Buenos Aires: Paidós.
- Pottier, P.-E. (1886). *Étude sur les aliénés persécuteurs*. París: Asselin et houzeau.
- Quereilhac, S. (2013). “Ecos de lo oculto en el Buenos Aires de entre-siglos: intervenciones de escritores e intelectuales en medios de prensa”. En *Literatura y lingüística* (28, 91-105). Universidad Católica. En línea en: <<http://www.scielo.cl/pdf/lyl/n28/art06.pdf>>. Consultado el 11 de noviembre de 2014.
- Soler, R. (1968). *El positivismo argentino*. Buenos Aires: Paidós.
- Vezzetti, H. (1996). *Aventuras de Freud en el país de los argentinos*. Buenos Aires: Paidós.

Literatura y psicoanálisis: “Palabras claves” Elogio a Anaïs Nin

MARÍA DEL PEDRO

Anaïs Nin escribió en su diario desde 1914 hasta 1977, sin interrupción, a no ser en ese breve lapso que obedeció la indicación de su analista, Otto Rank, quien luego sería su amante y su maestro, que en aquel entonces le había ordenado abandonar la escritura del diario por considerarlo la última defensa contra el análisis.

Pero a la altura del Libro III (1939-1944) todo eso es historia. Su tercer desembarco en Nueva York, tiene por causa y telón de fondo a la Segunda Guerra Mundial. Tras haber dejado París, comienza una nueva y dura etapa en los Estados Unidos, teñida por el desarraigo e innumerables dificultades económicas. Anaïs sabe lo que se le viene y cierra el Libro II de su Diario despidiéndose de París: “Todos sabíamos que abandonábamos una forma de vida que no recobraríamos jamás. Yo sabía que era el final de nuestra vida romántica” (1987: 446).

La espera un “ambiente separatista”, hostile al extranjero, “Estados Unidos rechaza todas las influencias europeas, del mismo modo que los niños rechazan la influencia de sus padres” (1987: 164).

Y en el comienzo de este período asistiremos al doloroso pasaje, que nombra trágico, de la vida romántica al destierro:

Lo trágico es que cuando estábamos a punto de gozar de nuestra madurez en Europa, que ama y aprecia la madurez, fuimos desarraigados y llevados a un país que sólo ama la juventud y la inmadurez... No les interesan más que las ideas, la política y la ciencia; el arte, la estética y la vida no les preocupan (1987: 167)

Una y otra vez, a lo largo de este libro recaerá en comparaciones que, siempre, iluminarán la vida parisina con la luz de la nostalgia, de lo amado y lo perdido:

A veces, cuando pienso en París no veo la ciudad, sino el hogar. Cercada, acortinada, abrigada, íntima. El ruido de la lluvia sonando al otro lado de la ventana, el cuerpo y el espíritu vueltos hacia la intimidad, hacia las amistades y los amores... París, íntimo como una habitación. Todo pensado para la intimidad. Las siete menos cinco era la hora de la cita de los amantes. Aquí es la hora del cóctel. Nueva York es lo contrario a París... No se hace nada para mitigar la crueldad de la vida misma. Se habla mucho del “mundo”, de millones, de grupos; pero no hay nada cálido en las relaciones entre seres humanos... La subjetividad parece estar considerada como un defecto... (1987: 74)

Habiendo dejado atrás el transitorio ejercicio del psicoanálisis y, aún albergando dudas respecto a volver a abrazar ese oficio, Anaïs se decide por la escritura, pero sin perder de vista que en ambos casos se trata de palabras, las llamará por momentos “palabras favoritas”, “son palabras” dirá, “porque cada uno de nosotros extrae de él (diccionario) su propio vocabulario, y todos usamos palabras insistentes, repetidas, que son la clave de nuestra vida psíquica” (1987: 119). Escarbará en el lenguaje en su búsqueda por explicar “los misterios de la sensualidad de la mujer”, que los sabe “muy diferentes a los del hombre”.

Por eso –sentenciará– el lenguaje de los hombres no sirve para describirlos. “Hay que inventar el lenguaje de la sexualidad”. Sólo reconocerá a D.H. Lawrence, sobre quien ha escrito y publicado un estudio, “saber tantas cosas sobre lo que siente una mujer cuando hace el amor” (1987: 139)

Se reconocerá proustiana, tantas veces como pueda. Verá en Proust a un poeta, a quien recomienda leer a la orilla del mar, “el ritmo ondulante de sus frases es como las olas del mar”, “podía seguir las frases que se abren y se cierran, del mismo modo que una ola se levanta, avanza, se curva y cae para renovar su aliento, hincharse y avanzar y volver a caer” (1987: 180). “Hay más poesía en Proust que en los poetas de su época” (1987: 204) diría al momento que le otorga al poeta el papel de “enaltecer todo lo que toca, tomar la realidad ordinaria y darle una furiosa incandescencia que revela su significado”, ya que “sin esta alquimia, todo escrito permanece muerto” (1987: 234- 235).

Concederá al psicoanálisis, al que considera “el verdadero hilo de Ariadna” (1987: 323), ser “el único modo que tenemos

de conquistar la sabiduría, porque ya no tenemos religión” (1987: 322). Verá “a través del microscopio del psicoanálisis”, “al ser disperso y hendido”, donde “cada uno de sus pedacitos vive su propia vida” y “de vez en cuando, como ocurre con el mercurio, todos los pedazos se funden... pero no quedan soldados sino que siguen siendo escurridizos” (1987: 335).

Su experiencia como analista y analizante, su percepción sensible y lúcida, la hacen describir –como nadie– el drama de la neurosis, una “enfermedad del alma”, que conoce “insidiosa, esquiva” y que, bien sabe, “no provoca la compasión”:

Sales a pasear en un día de verano. Ninguna gran catástrofe te amenaza.

No vives trágicamente alcanzada por una enfermedad fatal, o por la muerte de un ser amado en la guerra. No hay enemigo visible, no hay tragedia real, no hay hospital ni cementerio ni depósito de cadáveres ni sala de lo criminal ni crimen ni horror. No hay nada.

Cruzas una calle. El automóvil no te atropella. No eres tú quien está dentro de la ambulancia... No es tu madre la que ha muerto. Tú no eres la mujer cuyo hermano se fue a la guerra... Tu nombre no aparece en ninguno de los registros de las catástrofes. No has sido atacada, violada ni mutilada. No has sido secuestrada. No estabas en el velero que se hundió en el mar con veinte pasajeros a bordo. No has estado en un campo de concentración ni tampoco en el buque de refugiados al que no se le permitía entrar en ningún puerto. No fuiste encarcelada en España, tu familia no fue torturada por Franco. No te ha ocurrido nada de eso. Pero cuando cruzas la calle, el viento levanta el polvo y, antes de que toque tu cara, sientes como si todos esos horrores te

hubieran ocurrido a ti; sientes la innominada ansiedad, el corazón que se encoge, la asfixia, el ahogo producido por el dolor, el horror que siente el alma cuando está siendo apuñalada. Un drama invisible (1987: 367)

Pero a Anaïs le preocupaba, aún más, “encontrar una escritura verdaderamente dialéctica” (1987: 337) y no encontraba ya en el surrealismo aquello que la había seducido: “Creo que lo que me hizo alejarme del grupo surrealista fue que ellos se contentaban con encontrar las fuentes de las imágenes y las asociaciones libres, y yo en cambio quería ir un paso más allá, quería desentrañar el sentido del inconsciente...”. Su búsqueda era esencial, la de ellos ¿era fingida?, ¿imitaban ellos el inconsciente?

Creo que muchos surrealistas simularon sus sueños. Simularon el inconsciente, la locura y lo fantástico. La simulación siempre se traiciona a sí misma, porque al final desemboca en la aridez... siempre sentí en presencia de los surrealistas, como grupo, que en ellos era el intelecto quien convocaba al inconsciente... Para ellos todo es un juego, un juego de ingenio y brillantez. Los que estaban verdaderamente poseídos perdieron la razón (1987: 317)

Criticaba en ellos lo mismo que criticamos los psicoanalistas en tanto notamos que la verdadera asociación debe tocar algo del sufrimiento, enganchar algo de la sustancia –que le decimos goce– del ser que habla, sino no es más que un juego de palabras, un juego de ingenio que no tiene consecuencias.

Para Anaïs “el secreto de todo” está en el sueño, en la relación entre nuestros sueños y nuestra vida. Aduce que los surrealistas “cortaron el cordón umbilical entre lo real y lo imaginado. Por

eso, a menudo, llegaron al artificio y a la locura” (1987: 399). Ella intenta aprehender con su escritura aquello que escapa, aquello invisible. “Hay algo que se escapa siempre a los científicos, a los poetas... a los informadores, a los detectives, a la policía, a los abogados. Es el sueño... es el secreto de todo” (1987: 336).

Dirá más, dirá que este es su problema:

 Mi problema es que la gente repudia en la vida ese mundo invisible que ha constituido sus actos, que los ha dictado; del mismo modo que repudia la influencia del sueño, no tanto la influencia directa del sueño mismo sino del sueño *desentrañado* (1987: 337)

Pero avanza hacia la solución, su solución, que es también el arma del psicoanálisis; hallará en la “Palabra clave” y sus “asociaciones” lo que orienta tanto “el progreso de un análisis o la redacción de una novela”. Y no se guardará el secreto, generosa, nos dirá cómo hacer:

 Cuando se avanza por esas palabras, dejando que ellas te guíen, se crea una madeja –como en la asociación de palabras en una sesión de análisis–, un reagrupamiento vital o una nueva construcción. Sigues la Palabra Clave como si fuera la pista seguida por un detective. Hasta que, al final, unes todos los hilos, y la palabra cristaliza. Esta es una buena manera de evitar las estructuras estereotipadas en las que cae nuestro pensamiento (1987: 402- 403)

Hacia el final del Libro nos regalará otro de sus bellos relatos, nos dejará el perfume de su encanto y volverá a refugiarse en su *kif*, su opio, su *haschish*:

Después de haber reunido todas las fiebres, conquistas, pasiones, tras haber bajado la velas de los buques de mis sueños, permanentemente inquietos, permanentemente errantes [...], después de haber recogido, recolectado, llamado para que vuelva del desierto tibetano mi eternamente andariega alma, después de haber rescatado mi espíritu de las telas de araña del pasado, de la preocupación por las vidas de los demás que se agarraban de mi garganta como para ahogarme, después de haberme curado de las drogas del romanticismo, de haber abandonado los sueños imposibles y llamado al agotado Don Quijote para que regrese, cierro la ventana, y la puerta, y vuelvo a abrir el diario (1987: 414)

Bibliografía

- Nin, A. (1987a). *Diario II* (1934-1939). Barcelona: Edición de Gunther Stuhlmann.
- (1987b). *Diario III* (1939-1944). Barcelona: Edición de Gunther Stuhlmann.

TEXTOS LITERARIOS

En voz baja

CELESTE LUCCA

—Se cagó —dice mi hermana mientras mira a su beba con la nariz fruncida y ese único gesto de asco contradice todo lo que hizo hasta ahora.

Estamos paradas en la esquina del Colegio Nacional. A sus pies, mi hermana tiene una caja con las empanadas calientes. Un grupo de jóvenes cargados con mochilas y maquetas se acerca a comprar.

Mi hermana duda un segundo antes de poner a la bebé en mis brazos, pero finalmente lo hace. No puede entregar las empanadas y cobrar sosteniendo a su hija.

Mientras con su mejor sonrisa le dice a los chicos “caprese, carne picante, jamón y queso y humita”, la veo mirarme de reojo. Como está ocupada, no puedo decirle que sería mejor que deje a la bebé en una manta en el piso, que no quiero sostenerla.

Siento algo húmedo que se escurre a través del pañal y resbala sobre mis brazos. Recién entonces percibo un olor que,

junto con la sensación pegajosa en mi brazo, me revuelve el estómago.

Cierro los ojos y me concentro. Tengo que individualizar a una persona real. Después tengo que inspirar y exhalar. Relajarme.

Abro los ojos y veo a mi hermana que entrega una bolsa y cobra. Después mete la mano en la mochila, saca unas llaves.

—Tomá —me dice y me entrega las llaves— cambiala en el auto. En el bolso amarillo está todo.

Veo el auto de mi hermana estacionado a media cuadra, al rayo del sol. Solo tengo que ir hasta ahí y cambiar a la bebé. Qué tan difícil puede ser.

El corazón se me acelera mientras cruzo la calle. La bebé me mira seria. Cuando me agacho para abrir la puerta, ella hace un movimiento repentino y apenas logro evitar que se golpee contra el techo del auto. Le sostengo la cabeza y giro para mirar a mi hermana. Sigue parada en la esquina. Si me viera se arrepentiría de haberme pedido que la cambie. Su confianza parece una señal de que todo empieza a ser normal otra vez. No quiero arruinarlo.

Entro al auto y tengo la sensación de que está en llamas. No se me ocurre dejar las puertas y ventanas abiertas y esperar hasta que baje la temperatura. Lo único en lo que puedo pensar es en terminar rápido de cambiar a la bebé y devolverla a los brazos de su madre.

Me meto como puedo en el auto, manteniendo a la bebé delante de mí, y la acuesto en el asiento del acompañante. Agarro el bolso y ella empieza a jugar con un sonajero en forma de ciempiés.

Nunca cambié a un bebé, no tengo idea de cómo se hace. Adentro del bolso descubro un montón de cosas. Respiro pro-

fundo para calmarme y me limpio la transpiración con una mano. Desabrocho los botones inferiores del enterito de la bebé y abro el pañal. La caca es un líquido verde y semiespeso. Se mancha las piernas cuando las junta y las mueve en el aire. Ella parece divertirse.

Busco algo para limpiarla. Hago el primer intento con un algodón seco, pero lo único que logro es ensuciarla más. ¿Será normal que tenga la piel tan caliente? Sacudo la cabeza y revuelvo el bolso de nuevo. Encuentro una botella que dice óleo calcáreo y me imagino un talco de piedra pómez. Solo cuando veo que es líquido reparo en la palabra “óleo”. Leo la etiqueta y veo que es lo que necesito.

Pongo un poco del líquido en el algodón y empiezo a limpiar las piernas de la bebé. La caca es más difícil de sacar de lo que había creído. La aprieto cada vez más fuerte y la piel se le irrita. Ella no deja de moverse, pero me mira divertida. Es mejor que siga así.

De pronto me doy cuenta de que estoy recitando cada una de las cosas que hago: “ahora pongo un poco de esto en el algodón”, “ahora limpio”, “no sale, probá con un poco más”. Eso hace que me sienta más segura, como si supiera lo que estoy haciendo.

Al fin logro terminar de limpiarla y ponerle un pañal nuevo. Gotas de sudor resbalan por mi frente y me nublan los ojos. La bebé se impacienta y me apuro. Ya casi termino. Cuando trato de sacarle la ropa para ponerle algo más fresco y limpio, noto que el enterito tiene un cuello redondo sin botones.

Permanezco unos segundos quieta sin poder creer lo que veo. Es imposible que una cabeza del tamaño de un melón pase por un agujero pequeño como una naranja.

El problema principal son los aros: dos perlitas de oro. Cuando hago el primer intento, la tela se engancha en uno de ellos y casi le arranco una oreja a la bebé.

Al segundo intento, la bebé empieza a llorar. Estoy concentrada en su nuca cuando me doy cuenta de que el cuello del enterito le está apretando la nariz y no la deja respirar. El sudor me moja la remera. Estoy por rendirme y llamar a mi hermana. Los gritos de la bebé son muy agudos. La veo mirarme y sé que me odia, pero la única forma de demostrarle a mi hermana que ya estoy bien es triunfar en esto. Me parece absurdo no poder sacarle la ropa a un bebé.

Inspiro profundo. Tengo que calmarme. Levanto a la bebé para estudiar la situación. A sus gritos se suman patadas y con sus manos me pega, intentando que la suelte. Voy a desvestirla de una forma u otra.

Pienso que ya está gritando, o sea que no arriesgo nada con sacárselo de golpe. Con el pulso lo más firme que puedo, le doy un tirón al enterito. Hago fuerza con mi mano hacia arriba porque la tela se resiste y la bebé se da un golpe brusco en la cabeza con la palanca del freno de mano. Los gritos se detienen y al fin se queda quieta.

La sacudo para obligarla a mirarme. La bebé abre los ojos, agarra mis manos con las suyas y, en voz baja, me habla. Me explica qué estoy haciendo mal, y con sus pequeñas manos me muestra cómo debo hacerlo. Suspiro y la beso en la frente. Ahora conozco el gran secreto de mi hermana.

Sigo las instrucciones de la bebé. Ella está quieta y me mira con aprobación mientras la visto. Elijo un vestido rosa que parece muy fresco, aunque ya no tiene la piel tan caliente.

—Me alegra saber que mi hermana tiene ayuda —le digo.

La bebé bosteza mientras asiente y, con su voz grave y len-

ta, me dice que tiene sueño. Se acurruca con la cabeza apoyada en mi hombro y se duerme. Salgo del auto con cuidado y camino hasta dónde está mi hermana, que me mira extrañada.

—Estaba muy cansada —le digo mientras se la entrego—, fijate si le puse bien el pañal.

Cuando mi hermana la agarra, la cabeza de la bebé cuelga hacia atrás balanceándose. Me parece raro que justo ella no sepa cómo sostenerla.

Mi hermana hace una mueca extraña, con los ojos cerrados y la boca muy abierta, como si estuviera gritando. Yo por fin puedo relajarme. Siempre creí que ser madre era imposible, pero ahora sé que cualquiera puede hacerlo si tiene algo de ayuda.

Algoritmo¹

CECILIA E. COLLAZO

De mi red tripartita
escucha, letra y canto.
Mezcla limpia de agua ardiente.

No la uso cuando tengo sed
Tampoco cuando tengo hambre.
No es necesidad biológica lo que abastece.

Se reinventa, me recrea en cada puerto.
Gira en torno de la voz con zeta.
Es una solución posible, mi posible solución constante.

Según la oportunidad
es nudo destapa hueco o atrapa hueco
contenedor de vacío.

No es tampoco a demanda cuando existe.

Es resultado que toma lo azaroso
Ubica lo viable.
Identifica lo que quiere.

¹ Fuente: *Poética Despiadada* (2013). Buenos Aires: Imaginante.

RESEÑAS

Clínica Psicoanalítica: hacia una revalorización del amor¹

MARIANA SANTONI

En el contexto del posgrado “Psicoanálisis y Feminidad: de Freud a Lacan”, que se lleva a cabo en Mendoza, en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional de Cuyo, Fabián Naparstek propone interrogar el amor en la época actual.

A partir de un recorrido que va de las fantasías al fantasma y su articulación con el síntoma, llegará a plantear el estatuto del amor en la última enseñanza de Lacan.

Ubica un lazo de estructura entre el síntoma y el amor, como dos vías diferentes de localización de goce. A partir de la siguiente analogía: *La condición necesaria del síntoma es al síntoma lo que la condición erótica es al amor.*

Es decir, es lo que permite pasar el goce al campo del Otro. En el amor por la vía de la elección de un partenaire, en el síntoma por la vía de hacerlo pasar al campo del inconsciente.

¹ El presente escrito pretende transmitir el desarrollo realizado por Fabián Naparstek, en el curso de actualización Psicoanálisis y Feminidad, dictado en la Universidad de Mendoza, bajo la Dirección de Jorge Chamorro y la coordinación académica de Mariana Santoni.

El síntoma pensado así es lo que permite pasar un goce al campo del inconsciente. Es decir que sea contable, interpretable.

Lacan en *El seminario. Libro 10: La angustia* (2004), plantea que la naturaleza del síntoma es goce, se basta a sí mismo, y para que sea interpretable ese síntoma hay que sobre-agregarle la transferencia. “Como ustedes saben el síntoma no puede ser interpretado directamente, se necesita la transferencia, o sea, la introducción del Otro” (Lacan, 2004: 139).

En el mismo seminario, en el capítulo “Los aforismos del amor”, Lacan se refiere al amor: “Sólo el amor permite al goce condescender al deseo” (Lacan, 2004: 194).

La transferencia es el amor, es por amor que alguien decide llevar su síntoma al campo del Otro. Creer que el síntoma tiene un sentido es un acto de amor, entonces puede ser llevado al campo del Otro que lo interpreta.

Esto supone que algo del síntoma fracasó, es en tanto se produce insatisfacción que el síntoma puede ser llevado al campo del Otro. Muestra así que el síntoma con sentidos está ligado al amor, es “el síntoma artificial”, el de la transferencia, es decir, que analizar un síntoma en un análisis es un acto de amor. Y a su vez, el amor tiene su aspecto sintomático, en tanto para amar hace falta la condición sintomática neurótica para enlazarse al Otro.

Valor del amor en la cura analítica

Tomando como orientador el curso de Miller *El Partenaire síntoma*, nos acerca a una revalorización del amor.

Así como en otra época hubo un menosprecio respecto de lo imaginario y por consiguiente del amor, Miller en este curso

va a plantear la revalorización del amor, para ubicar qué es lo que puede aportar el amor en la época actual.

Muestra de una manera estructural el valor que tiene el amor en la cura analítica, ya que si no fuera por el amor de transferencia no habría manera de analizar ningún síntoma.

El psicoanálisis hace una oferta para que el sujeto lleve su síntoma al campo del Otro, no hay manera de analizar el síntoma que no sea llevarlo al campo del Otro.

En relación a la época actual el psicoanálisis se ve confrontado con nuevas presentaciones patológicas, cuya modalidad autística implica no otorgar ningún sentido al síntoma. El desafío entonces será cómo hacer para que estos sujetos traigan el síntoma al campo del Otro para que pueda ser analizado.

Qué puede aportar el amor en la época actual –caracterizada por la feminización del mundo– en que predomina un sufrimiento más del lado femenino, ante este interrogante el psicoanálisis propone transformar eso en transferencia.

El psicoanálisis, en tanto tal, implica una metabolización del goce. Una transferencia de goce al inconsciente, llevar ese goce al campo del Otro lo metaboliza.

El amor como metáfora del goce

Con la revalorización del amor Miller destaca que el amor no es solamente imaginario. Ubicará las tres dimensiones del amor, la imaginaria, la simbólica y la real.

La condición imaginaria a nivel del fantasma, tal como el Hombre de Los Lobos de Freud, con su foto de lo que sería una mujer de la cual enamorarse. La condición simbólica en

la vertiente del Edipo, marca que podrá buscar su condición erótica en todos los lugares que quiera menos en su madre. Y una condición de goce, en tanto Lacan reintroduce el cuerpo en el amor, el goce en el amor. El amor finalmente es una manera de pasar el goce al campo del Otro y permite hacer una metabolización del goce.

El goce del amor, que ubica Miller en el seminario *Aún* de Lacan: “En *Aún*, en cambio, el goce está en todas partes, se trata de un uso totalmente diferente de este término, y aquí encontramos el goce del amor designado como tal” (Miller, 2008: 160).

El amor como una manera de metabolizar ese exceso –ese goce que está en todas partes– vía el amor se localiza, en tanto el amor es una manera de hacer pasar la pulsión o el goce al campo del Otro.

El amor como metáfora del goce, refiere Miller: “[...] es una metáfora del amor, pero el amor como metáfora de algo que no hay, porque el ‘no hay relación sexual’ es el correlato del autoerotismo de la pulsión” (Miller, 2008: 158).

Abre el interrogante respecto de por qué alguien llevaría su goce al campo del Otro, por que se saldría del autoerotismo, si la pulsión se satisface a sí misma, no necesita del campo del Otro.

Es por amor, y la revalorización del amor es en tanto vía regia de pasar el goce autoerótico al campo del Otro.

Se diferencia así de la primera versión de Freud, del padre como perturbador del goce, ubicando que es el amor la vía para pasar el goce al campo del Otro.

La revalorización del amor implica pensar una pareja de goce, el partenaire síntoma supone la pareja del goce. El Otro como medio de goce, el parlêtre se sirve del Otro para gozar.

El partenaire síntoma del hombre tiene la forma del fetiche, mientras que la pareja- síntoma del parlêtre femenino tiene la forma erotómana.

La revalorización del amor pone en el horizonte un hacer con el goce, una manera de darle un destino diferente a ese goce.

Así como hay que arreglárselas con el síntoma, también el amor es una manera de arreglárselas con ese goce ineliminable. Es una manera de localizar el goce en el otro sexo.

Bibliografía

- Lacan, J. (2004). *El seminario Libro 10: La angustia*. Buenos Aires: Paidós.
- (2006). *El seminario Libro 20: Aún*. Buenos Aires: Paidós.
- Miller, J.-A. (1998). *El hueso de un análisis*. Buenos Aires: Tres haches.
- (2008). *El partenaire-síntoma*. Buenos Aires: Paidós.

Los autores

Agustín Barandiarán: Psicoanalista. Licenciado en Psicología (UNLP). Asociado a la Escuela de Orientación Lacaniana (EOL), sección La Plata.

Belén Zubillaga: Psicoanalista. Licenciada en Psicología por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Miembro de la EOL, sección La Plata y de la Asociación Mundial de Psicoanálisis (AMP). Mail: belenzubillaga@yahoo.com.ar

Blanca Sánchez: Psicoanalista. Miembro de la EOL y de la AMP. Docente del ICdeBa del IOM. Co-responsable del Departamento de Estudios Psicoanalíticos sobre la familia-ENLACES. Mail: blancasanchez@ciudad.com.ar

Brígida Griffin: Psicoanalista. Asociada a la EOL, sección La Plata. Supervisora de las distintas Residencias Clínicas de la ciudad de La Plata.

Carlos Rossi: Psicoanalista. Miembro de la EOL y de la AMP. Docente del Instituto Oscar Masotta.

Christian Roy Birch: Licenciado en Psicología (UNLP). Psicoanalista, con formación de posgrado en la UNLP y en la Universidad de Paris 8. Docente de la Facultad de Psicología (UNLP). Miembro de equipos técnicos para la atención de jóvenes en conflicto con la ley penal.

Christian Ríos: Psicoanalista. Licenciado en Psicología (UNLP). Miembro de la EOL-AMP. Profesor Adjunto de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social (FPyCS) por la UNLP. Director de la Cátedra Libre Jacques Lacan (UNLP). Director de la revista *Conclusiones Analíticas* (UNLP). Director de la Carrera de Especialización en Psicología Clínica con Niños y Adolescentes con orientación psicoanalítica, Colegio de Psicólogos de la Provincia de Buenos Aires, distrito II.

Cecilia Collazo: Escritora y Psicoanalista. Licenciada en Psicología (UNLP). Especialista en Psicología Clínica. Egresada del ICdeBA. Integrante del módulo de investigación “Ficciones: Literatura y Psicoanálisis” del Departamento de estudios psicoanalíticos sobre la familia/ENLACES. Autora de las siguientes obras: *¿Qué escucha un analista?*, *Psicosis y autismo infantil*, *Poética despiadada* y *Extimos*, *La Rosa de Cobre*.

Celeste Lucca: Escritora. Licenciada en Comunicación Social con orientación en Periodismo (UNLP). Docente de la Cátedra de Comprensión y Producción de Textos II (FPyCS-UNLP). Mail: celestelucca@gmail.com

Claudia Maya: Licenciada en Psicología (UNLP). Practicante del Psicoanálisis. Pasante del Programa de Atención Ambulatoria C.I.T.A. La Plata. Pasante profesional en la Sociedad Protectora de la Infancia dependiente del Consejo del Menor y la Familia. Integrante del comité organizador de la comisión científica del Colegio de Psicólogos de la Provincia de Buenos Aires, distrito II. Corresponsal en Trenque Lauquén de la revista *Conclusiones Analíticas*.

Eduardo Suarez: Profesor Asociado Ordinario de la Cátedra de Psicología Clínica de Adultos y Gerontes, Facultad de Psicología de la UNLP. Analista miembro de la EOL y de la AMP. Director de la EOL, sección La Plata. Responsable del Seminario del Campo Freudiano de La Plata.

Gabriela Rodríguez: Asociada a la EOL, sección La Plata. Mail: magabrielar@speedy.com.ar

Graciela Lucci: Miembro de la EOL y de la AMP. Docente del IOM. Mail: gracielaalucci.lucci@gmail.com.

Jose Matusевич: AME de la Escuela de la Orientación Lacaniana y de la Asociación Mundial de Psicoanálisis. Miembro de la EOL- Sección La Plata.

Gustavo Castillo: Licenciado en Psicología (UNLP). Practicante del Psicoanálisis en la ciudad de Plaza Huincul. Corresponsal de la Revista *Conclusiones Analíticas*, Cátedra Libre Jacques Lacan (FPyCS- UNLP). Se desempeña como Psicólogo Clínico en el Servicio de Salud Mental del Sanatorio Plaza Huincul.

Inés Desuk: Licenciada en Psicología (UNLP). Co-directora de la Cátedra Libre Jacques Lacan (UNLP).

José Ioskyn: Psicoanalista. Escritor. Asociado a la EOL, sección La Plata. Autor de las siguientes obras: *El mundo después*, *Literatura y vacío*, *Nunca vi el mar*.

Julián López: Escritor. Co-director del ciclo *Carne Argentina*. Autor de las siguientes obras: *Bienamado* (2004) y *Una mu-*

chacha muy bella, que ya fue traducida al holandés y al francés.

Leopoldo Brizuela: Escritor. Autor de reconocidas obras: *Tejiendo agua* (1985), *Inglaterra. Una fábula* (1999), *Una misma noche* (2012), *Lisboa un melodrama* (2010), *Los que llegamos más lejos, relatos* (2002), *Fado, poemas*, *La Marca* (1995), entre otros.

Luis Darío Salamone: Psicoanalista. Miembro de la EOL y de la AMP. Licenciado en Psicología. Doctor en Psicología Social. Profesor Asociado en la Universidad Argentina J. F. Kennedy. Profesor de la Maestría de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Directorio del Departamento de Toxicomanía y Alcoholismo (TyA) del Campo Freudiano. Docente del Instituto Clínico de Buenos Aires. Autor de los siguientes libros: *El amor es vacío*, *Alcohol, tabaco y otros vicios*, *Cuando la droga falla* y *El silencio de las drogas*.

María del Pedro: Licenciada en Psicología (UNLP). Psicoanalista. Asociada de la Sección EOL- La Plata.

Mariana Gómez: Miembro de la EOL y de la AMP. Profesora Titular Regular de la Cátedra de Psicoanálisis de la UNC. Directora de la Maestría en Teoría Psicoanalítica Lacaniana. Mail: marianaisasiboffa@yahoo.com.ar

Mariana Isasi: Licenciada en Psicología (UNLP). Psicoanalista. Asociada a la EOL, sección La Plata. Miembro del Comité Editorial de la revista *Conclusiones Analíticas*. Servicio de Salud Mental, Hospital Rossi, La Plata.

Mariana Santoni. Practicante del Psicoanálisis. Miembro de la Comisión Directiva del IOM2 Mendoza. Coordinadora Académica del Posgrado “Psicoanálisis y Feminidad” Universidad Nacional de Cuyo. Diplomada ICDEBA. Egresada Maestría en Clínica Psicoanalítica IDAES- UNSAM.

María Jimena Arribillaga: Licenciada en Psicología por la Universidad Nacional de Buenos Aires (UBA). Concurrente Hospital Carolina Tobar García. Psicóloga del Servicio de Salud Mental del Hospital Dr. Pedro T. Orellana (Trenque Lauquen). Profesora Titular de Psicología en Colegio Los Médanos (Trenque Lauquen).

María Laura Gambier: Licenciada en Psicología (UBA). Psicoanalista. Integrante del Comité organizador fundador de la Comisión Científica del Colegio de Psicólogos, distrito II. Pasante del Hospital J. T. Borda. Terapia a corto plazo. Servicio de internación breve de mujeres. Mail: mlauragambier@yahoo.com.ar

Nicolás Cerruti: Psicoanalista. Supervisor en el Hospital J. T. Borda. Autor de las siguientes ensayos psicoanalíticos: *Hablemos de angustias* (junto a Florencia Flacas), *Literatura ∞ Psicoanálisis: el signo de lo irrepitible* (junto a Florencia Codagnone) y *¡Cuidado con la música!*

Pablo Motta: Licenciado y Profesor en Artes Plásticas por la Facultad de Bellas Artes (UNLP).

Sebastián Llanea: Analista practicante en la ciudad de La Plata. Asociado a la EOL, sección La Plata. Integrante del

Departamento de Estudios Psicoanalíticos sobre la familia/ ENLACES (CICdeBA/ICF). Colaborador docente de la Cátedra Libre Jacques Lacan (UNLP). Maestreado en Clínica Psicoanalítica en el IDAES/UNSAM. Ex Residente de Psicología Clínica en el servicio de Psicopatología del H.I.G.A Prof. Dr. Rodolfo Rossi. Ex Residente Pos básico –con especialidad en adicciones– en la comunidad terapéutica “Pueblo de la Paz” (Título otorgado por el Ministerio de Salud de la Provincia de Buenos Aires). Docente de Posgrado en la Carrera de Especialización en Clínica Psicoanalítica con Niños y Adolescentes (Colegio de Psicólogos, distrito II).

Selva Almada: Escritora. Fue Becaria del Fondo Nacional de las Artes. Co-dirige, junto con Julián López, el ciclo de lecturas *Carne Argentina*. Coordina talleres de escritura en Buenos Aires. Es autora de las siguientes obras: *Niños* (2005), *Una chica de provincia* (2007), *El viento que arrasa* (2012), *Intemec* (2012), *Ladrilleros* (2013) y *Chicas Muertas*.

Silvina Molina: Licenciada en Psicología (UNLP). Asociada a la EOL, sección La Plata. Colaboradora docente de la Cátedra Libre Jacques Lacan (UNLP). Mail: molinasilvina@yahoo.com.ar

Soledad Castro: Licenciada en Psicología (UBA). Practicante del Psicoanálisis. Integrante del comité organizador de la comisión científica del Colegio de Psicólogos de la Provincia de Buenos Aires, distrito II.

Después de su lanzamiento, hace seis meses, queremos presentarles el segundo volumen de la Revista de la Cátedra Libre Jacques Lacan, de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP, Conclusiones Analíticas.

Acorde al espíritu de diálogo con otros campos, el presente número refleja el trabajo realizado en el año 2014. Una serie de conversaciones de las que fueron parte tanto analistas como escritores. Podrán apreciar en el dossier Lacan y los Escritores, dos textos que reflejan la participación, por un lado, de Leopoldo Brizuela y Cecilia Collazo, y por otro de Julián López, Selva Almada y Brigida Griffin. Analistas y escritores, fueron convocados para dar cuenta de qué se trata escribir. Encontrarán allí singulares formas de tratar, vía la escritura, aquello que no puede ser dicho. Recorridos propios que entrelazan escritura y real, psicoanálisis y literatura, contingencias y determinaciones.

Christian Ríos

