

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTÍN

ESCUELA DE ALTOS ESTUDIOS IDAES

MAESTRÍA EN CLÍNICA PSICOANALÍTICA

TESIS

FUNCIÓN DE LA ESCRITURA

DE UNA CONQUISTA IMAGINARIO-SIMBÓLICA

A UN CERNIR LO REAL

MAESTRANDA: MARINA POSATA

DIRECTORA DE TESIS: NIEVES SORIA

COHORTE 2018

# Índice

INTRODUCCIÓN .....	5
<b>CAPÍTULO 1. HISTORIA DE LA ESCRITURA</b>	
• Coordinadas para una lectura del capítulo 1 .....	8
• Antes de la escritura... una existencia evanescente .....	8
• En las cuevas y en la arcilla .....	12
• Los inicios del alfabeto .....	15
• Los soportes de la escritura .....	17
• Escribas, copistas, artesanos del libro .....	20
• Del monopolio de la religión a las imprentas .....	21
• Leer y escribir / escribir y leer .....	23
• Los signos de puntuación .....	25
<b>CAPÍTULO 2. ESCRITURA DEL NOMBRE PROPIO</b>	
• Coordinadas para una lectura del capítulo 2 .....	28
• De giros y torsiones. De lo universal a lo particular. De lo particular a lo singular.	28
• De la historia al nombre de un sujeto .....	29
• El nombre propio para la filosofía .....	30
• El nombre propio en psicoanálisis .....	32
• Los nombres y el nombrar en la última enseñanza de Lacan .....	36
• Lo singular propio del psicoanálisis de orientación lacaniana .....	38
<b>CAPÍTULO 3. LA ESCRITURA LITERARIA. RESONANCIAS CON EL PSICOANÁLISIS</b>	
• Coordinadas para una lectura del capítulo 3 .....	43
• Un punto de partida desde Barthes .....	44
• Función de la escritura en algunos autores literarios .....	45
• Lectura precisa de Eidelberg. Escritura en Felisberto Hernández y Fernando Pessoa.	47
• Escribir, para Marguerite Duras .....	49

• Una perla escrita en la aridez patagónica .....	51
• Poesía y psicoanálisis .....	52
• Resonancias conceptuales entre literatura y psicoanálisis.	
1-Resonancias de lo ominoso en la literatura .....	55
2-Resonancias de la pulsión en la literatura .....	59
• Literatura en la experiencia analítica .....	62

#### CAPÍTULO 4. ESCRITURAS QUE SIRVIERON AL PSICOANÁLISIS

• Coordenadas para una lectura del capítulo 4 .....	64
• Ruptura literaria .....	64
• Una escritura escandalosa .....	68
• Escritura de un abismo .....	70
• Memorias para no olvidar .....	72
• Schreber escribe .....	73
• El dibujar en Schreber, ¿un modo de escribir? .....	76
• El lugar de Goethe en la obra freudiana .....	78

#### CAPÍTULO 5. LA ESCRITURA PROPIA DEL PSICOANÁLISIS

• Coordenadas para una lectura del capítulo 5 .....	84
• Desde Freud .....	84
• Tres mojones en los escritos de Lacan .....	87
-Primer mojón en los escritos .....	87
-Segundo mojón, la letra .....	90
-Tercer mojón, Lituratierra .....	92
• Recorrido por los seminarios en la última enseñanza de Lacan .....	93
-Lo que no se escribe .....	94
-La escritura del nudo .....	98
• Entonces... .....	104

#### CAPÍTULO 6. ESCRITURA EN RELATOS Y TESTIMONIOS DE PASE

• Coordinadas para una lectura del capítulo 6 .....	105
• Un saber hacer puesto en escrito .....	105
• Una propuesta de Lacan .....	110
• ¿Qué dicen quienes fueron nominados como AE? .....	113
• Función de la escritura en el testimonio de pase .....	115
-“Me sentí como otro escribiendo”. Conversación con Alejandro Reinoso.	116
-“El testimonio se tiene que asentar en un real, sino es literatura, es relato”. Conversación con Mauricio Tarrab .....	121
 CONCLUSIÓN: LA ESCRITURA PERMITE PASAR DE LO PARTICULAR A LO SINGULAR QUE SE ESCRIBE HABIENDO CONCLUIDO UN ANÁLISIS .....	126
 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	131

# **FUNCIÓN DE LA ESCRITURA**

## **DE UNA CONQUISTA IMAGINARIO-SIMBÓLICA A UN CERNIR LO REAL**

### **INTRODUCCIÓN**

El tema que aborda la presente tesis es la escritura, considerándola desde una perspectiva universal, para luego dar lugar a una perspectiva particular, arribando finalmente a un modo singular de escritura, ligada a la experiencia de un psicoanálisis de orientación lacaniana. Este desarrollo se llevará a cabo en seis capítulos para luego arribar a una conclusión.

Mediante el recorrido de las siguientes páginas se intentará plasmar la idea de que la escritura permite pasar de lo particular a lo singular que se escribe habiendo concluido un análisis. Recorrido que se inició en una pregunta: ¿por qué hubo tan buenos escritores literarios que decidieron terminar con sus vidas?; ¿qué no fue suficiente de la escritura como anudamiento? Pregunta desde la que se produjo un deslizamiento a otra cuestión: ¿cuáles son las posibles funciones de la escritura? Este deslizamiento de una pregunta hacia otra fue efecto de los intercambios que mantuve con algunos compañeros de la maestría, del lazo que hace posible una conversación en los litorales de la Escuela de Orientación Lacaniana.

La tesis se propone esbozar los inicios de la escritura en la historia social; puntualizar el lugar del nombre propio como escritura particular; conocer el lugar que la escritura literaria tiene para algunos autores; posibilitar un acercamiento entre la escritura literaria y la clínica en tanto un sujeto puede servirse de la escritura como modo de anudamiento; puntualizar el lugar de la escritura en el marco del psicoanálisis en relación a una singularidad; precisar el aporte que algunos AE nos hacen con la escritura de sus testimonios de pase y lo que un fin de análisis posibilita en relación a la escritura.

El capítulo 1 tratará el tema de la escritura desde una lectura universal, partiendo de la consideración de los cambios que puede haber en una comunidad cuando se introduce el recurso de la escritura. Se abordará el surgimiento de la escritura, su complejización ligada a los jeroglíficos, pictogramas, ideogramas, los inicios del alfabeto. Tendrá lugar el material que fue utilizado en distintos momentos para hacer posible la escritura (tablillas de arcilla, papiro, pergamino, papel). Se contemplará el movimiento que hubo en relación al poder que encarnaba la religión, en tanto

conservaba el monopolio de la escritura, hasta el nacimiento de la imprenta, que vino a producir una ruptura con el mismo. Otro aspecto que se considerará es la relación entre la lectura y la escritura. Se finalizará el capítulo, con la importancia que adquirió la puntuación con la incorporación de diferentes signos que fueron ordenando la expresión escrita.

En el capítulo 2 se generará un movimiento que irá de lo universal a lo particular de la escritura a través del nombre propio. Se tomarán los conceptos de universal, particular y singular como punto de partida, para luego abordar al lugar preponderante que puede tener el nombre propio en un sujeto. El recorrido incluirá un acercamiento a lo que la filosofía puede aportar acerca del nombre propio y se introducirá una lectura desde el psicoanálisis, con la que se arribará a un movimiento de lo particular a lo singular respecto del mismo.

El capítulo 3 abordará la escritura desde su aspecto literario. El punto de partida se apoyará en algunas consideraciones de Roland Barthes. Se tendrá en cuenta la función que tiene la escritura para algunos autores literarios. Se realizará un acercamiento entre la escritura literaria y el psicoanálisis desde consideraciones freudianas y desde el lugar que Lacan le otorgó a la poesía al momento de pensar la interpretación en psicoanálisis. Se dará lugar a las resonancias que pueden haber entre algunos conceptos propios del psicoanálisis y el abordaje que hacen ciertos escritores literarios. Finalmente se tomará en consideración una escritura que está estrechamente ligada a la experiencia de un análisis, al modo en que ciertos sujetos hacen uso de la misma para elaborar aspectos de un sufrimiento con el que se enfrentan.

El capítulo 4 dará lugar a cuatro autores que han sido tomados por Freud y por Lacan para desarrollos teóricos en el psicoanálisis. Tres de estos autores se dedicaron a obras literarias, se trata de Joyce, de Sade y de Goethe. El otro es Schreber, autor de una obra que da cuenta del delirio y los fenómenos alucinatorios por los que atravesó. Schreber y Sade son leídos en psicoanálisis para trabajar cuestiones de la clínica estructural; Joyce orienta el Seminario 23 en lo que hace a una clínica nodal. Fragmentos de la escritura de Goethe brotan por doquier en los esfuerzos de Freud al formular su teoría psicoanalítica, en la que adquiere gran relevancia la historia subjetiva, la infancia.

El capítulo 5 estará abocado a rastrear las claves para pensar la función de la escritura en el psicoanálisis de orientación lacaniana. Se iniciará una búsqueda de lo que puede pensarse como escritura desde Freud y se continuará el recorrido con un acercamiento a la función de la escritura en Lacan.

En el capítulo 6 se abordará la escritura del testimonio de pase. Se propone un intento de diferenciar lo específico que una escritura de pase puede proponer, a lo que pueden ser relatos, biografías y modos literarios de narrar la vida. Se hará un recorrido en relación a la propuesta que Lacan realizó como dispositivo del pase para formalizar el final de un análisis. Finalmente se llegará a una lectura basada en dos conversaciones que se realizaron en el marco de esta tesis, con Alejandro Reinoso y Mauricio Tarrab, en un esfuerzo por conocer la función que pudo haber tenido en ellos la escritura de sus testimonios.

Transitada la lectura de los seis capítulos se arribará a la conclusión de la tesis, una conclusión que no cierra en un enunciado sino que deja algunas preguntas abiertas y en la que se pone en juego un esfuerzo de enunciación en lo que respecta al lugar de la escritura en el psicoanálisis de orientación lacaniana.

## **CAPÍTULO 1: HISTORIA DE LA ESCRITURA**

### **Coordenadas para una lectura del capítulo 1**

Este capítulo tratará el tema de la escritura desde una lectura universal, partiendo de la consideración de los cambios que puede haber, en una comunidad organizada desde el uso del lenguaje oral, cuando se introduce el recurso de la escritura. Se abordará el surgimiento de la escritura, su complejización ligada a los jeroglíficos, pictogramas, ideogramas, los inicios del alfabeto. A su vez, tendrá lugar el material que fue utilizado en distintos momentos para hacer posible la escritura, desde las tablillas de arcilla, el papiro, el pergamino hasta llegar al papel como instrumento de gran utilidad. Los escribas y copistas fueron los responsables de llevar adelante un trabajo ligado a la escritura a lo largo de mucho tiempo.

En relación a la historia de la escritura, se contemplará en este capítulo el movimiento que hubo en relación al poder que encarnaba la religión, en tanto conservaba el monopolio de la escritura, hasta el nacimiento de la imprenta, que vino a producir una ruptura con el mismo.

Otro aspecto que se considerará es la relación entre la lectura y la escritura, dos actos que se vinculan y que han sido investigados por algunos autores. Se finalizará el capítulo, con la importancia que adquirió la puntuación en la escritura con la incorporación de diferentes signos que fueron ordenando la expresión escrita.

### **Antes de la escritura... una existencia evanescente**

*“Después de haber enseñado a Moisés todas estas cosas en el monte Sinaí,  
Yavé dio a Moisés las dos tablas de piedra, que contenían las Declaraciones de Dios,  
escritas por el dedo de Yavé”.*

(La nueva Biblia latinoamericana. 1972, p. 99)

Walter Ong fue sacerdote, profesor, académico y filólogo de lengua inglesa. Escribió *Oralidad y escritura*, trabajo que fue reconocido a nivel mundial y traducido a más de una docena de idiomas. Señaló la importancia de la escritura, la cual es para él la más trascendental de todas las invenciones tecnológicas humanas. Allí ubica que hay diferencias fundamentales entre las maneras de manejar el conocimiento y la expresión verbal en las culturas orales primarias (aquellas que no conocen la escritura) y en las culturas afectadas por el uso de la escritura.



La sociedad humana se formó con ayuda del lenguaje oral. El *Homo sapiens* existe desde hace 30 mil a 50 mil años y el escrito más antiguo data de hace 6 mil años. Es muy reciente el estudio que se inició para comprender las diferencias entre la oralidad y la escritura, nace recién en la era de la electrónica. “*El cambio de la oralidad a la escritura, y de ahí a la elaboración electrónica, compromete las estructuras social, económica, política, religiosa y otras*” (Ong, W. 2021, p. 37).

En principio se puede ubicar una relación que no es bidireccional de existencia: la expresión oral puede existir sin la escritura, pero nunca hubo escritura sin oralidad. Antes de que la escritura se introdujera de lleno en la sociedad, tuvo un efecto de intensificar la oralidad, hizo de ella un arte. Este aspecto puede verse en el *Arte Retórica* de Aristóteles, allí donde se trata de un arte de hablar. La retórica, como ciencia de un discurso oral sistematizado, fue producto de la escritura.

Ong llama oralidad primaria a la oralidad de una sociedad que carece de todo conocimiento de la escritura y la impresión. La diferencia así de la oralidad secundaria, propia de los tiempos actuales, en los que contamos con las modificaciones introducidas por la alta tecnología, oralidad ligada a los efectos del uso del teléfono, la radio, la televisión.

En tiempos de una oralidad primaria se puede ubicar *La Ilíada* y *La Odisea*, de Homero. Hay debates respecto a si esas obras fueron o no escritas por él en su momento. Para algunos Homero escribió sus Cantos pero no fueron reunidos como poemas épicos sino hasta 500 años después. Para otros Homero no sabía leer y fue su gran capacidad de memoria lo que le permitió producir su poesía. Siguiendo a Ong, en los tiempos de Homero aún no se contaba con un sistema de escritura, fue más bien en los tiempos de Platón donde se puede ubicar un choque de frente entre la oralidad y un conocimiento de la escritura alfabética, profundamente interiorizado. En ese tiempo nadie podía estar consciente de lo que estaba ocurriendo. La exclusión de los poetas de *La República* de Platón, es leída por Ong como repudio de Platón al pensamiento prístino y acumulativo del estilo oral, perpetuado por Homero, “[...] en favor de la disección del mundo y del pensamiento mismo posibilitados por la incorporación del alfabeto en la psique griega” (Ong, W. 2021, p. 69). Entonces, fue con el pensamiento analítico griego que se introducen las vocales en el alfabeto, ya que el alfabeto original (inventado por semíticos), consistía únicamente en consonantes y algunas semivocales. Con la introducción de las vocales, los griegos alcanzaron un nuevo grado de transcripción visual, analítica y abstracta, del esquivo mundo del sonido. “*Platón, amante también de la oralidad como transmisión de la filosofía, tal y como se realizaba en las discusiones y debates en la Academia, pero percatándose de que la escritura había triunfado definitivamente y ya no se podía transmitir el saber al mundo y al futuro de otra manera, adopta la genial solución de escribir diálogos, la forma de escritura más cercana a la oralidad*” (Platón. 2018, p. LXV).

La división entre la cultura de la oralidad primaria y la de la escritura no puede establecerse con precisión, es un origen que no escapa a lo perdido, pero puede situarse la pérdida de la eficacia de las voces entre el año 2000 y 1000 a. C. Se trata de una división que introduce la invención del alfabeto alrededor del año 1500 a. C.

Para Ong, las personas letradas, con gran dificultad pueden imaginarse lo que es una cultura oral primaria. Sin la escritura las palabras no tienen una presencia visual, aunque representen objetos visuales, más bien son sonidos, acontecimientos, hechos. El sonido guarda una relación especial con el tiempo, ya que existe sólo cuando abandona la existencia. Es evanescente. *“Cuando pronuncio la palabra permanencia, para cuando llego a –nencia, perma- ha dejado de existir y forzosamente se ha perdido”* (Ong, W. 2021, p. 75). Al sonido no se lo puede detener y contenerlo. *“El sonido cobra vida sólo cuando está dejando de existir”* (Ong, W. 2021, p. 127). En la cultura oral la fenomenología del sonido penetra profundamente en la experiencia que tienen los seres humanos de la existencia. Será con la escritura que se introduce un viraje del predominio del sentido del oído al sentido de la vista en cuestiones ligadas al cuerpo, su relación con el mundo, el pensamiento y el lenguaje.

Hay una cercanía fundamental entre la oralidad primaria y el sonido, allí el pensamiento tiende a ser rítmico, el ritmo ayuda a la memoria. Tienen un papel predominante el proceso de la respiración, la gesticulación, la simetría bilateral del cuerpo. Por esta relación con el sonido y el ritmo, eran muy frecuentes los refranes, ya que para modelar oralmente el pensamiento eran necesarias expresiones fijas empleadas con habilidad. Incluso, en las culturas orales, la ley estaba encerrada en refranes y proverbios formulaicos, que no oficiaban de meros adornos de la jurisprudencia sino que ellos mismos constituían la ley.

Entre las diferencias que Ong va ubicando en relación a la cultura oral y la que tiene a la escritura incorporada, señala que con la escritura, la mente está obligada a entrar en una pauta más lenta, que le da la oportunidad de interrumpir y reorganizar los procesos normales y redundantes. En cambio, las culturas orales estimulan la fluidez, el exceso y la verbosidad, ya que en la recitación oral la vacilación resulta torpe.

Otro aspecto relevante es el cambio que generó a nivel social la escritura en relación al lugar de los ancianos, ya que al almacenar el saber fuera de la mente, la escritura, fundamentalmente con la impresión, degrada la figura de sabiduría que ellos solían tener en la sociedad. Esto confronta inevitablemente con una pregunta que se puede formular en estos términos: ¿qué efectos resultan de la relación que se va estableciendo en el tiempo entre la escritura y el discurso capitalista con la introducción de la imprenta? En las culturas orales los conocimientos tienen un vínculo estrecho con el mundo vital humano, se asimila el mundo con la acción recíproca entre seres humanos. La cultura

caligráfica (aquella que cuenta con la escritura) y, sobre todo, una cultura tipográfica (que cuenta con la impresión) introducen un apartamiento y una desnaturalización del hombre, ya que se puede introducir una abstracción y neutralidad que permitan dejar por fuera el contexto de acción humana. La cultura oral no cuenta con manuales para los oficios, ellos aparecen cuando se introduce la impresión en la cultura. Más bien los oficios se adquieren por aprendizaje, a partir de la observación y la práctica mediante una explicación verbal. Se abre aquí otra pregunta en consonancia con la anterior: ¿qué efectos viene a introducir la escritura estrechamente ligada a la técnica en los lazos sociales y en los cuerpos uno por uno? Cabe recordar aquí la mención que hizo Lacan en su *Seminario 20*, en relación a los instrumentos que el discurso científico ha engendrado, los *gadgets*. *“De ahora en adelante, y mucho más de lo que creen, todos ustedes son sujetos de instrumentos que, del microscopio a la radio-televisión, se han convertido en elementos de su existencia. En la actualidad no pueden siquiera medir su alcance, pero no por ello dejan de formar parte de lo que llamé el discurso científico, en tanto un discurso es lo que determina una forma de vínculo social”* (Lacan, J. 2006, p. 99)

Las sociedades orales viven intensamente en un presente que guarda equilibrio u homeostasis desprendiéndose de los recuerdos que ya no tienen pertinencia actual. *“Las palabras sólo adquieren sus significados de su siempre presente ambiente real”* (Ong, W. 2021, p.95), son más bien indiferentes a las definiciones. Por ello adquiere especial valor el marco humano y existencial en el cual se produce la palabra hablada, incluyendo gestos, modulaciones vocales, expresión facial. Se trata de una exigencia del presente continuo. Los narradores orales hábiles tienen capacidad de acomodarse a nuevos públicos y situaciones, cuentan con la posibilidad de jugar con la palabra.

La cultura griega, al asimilar la tecnología de la escritura alfabética, crea la lógica formal, con la cual el razonamiento comienza a contar con procedimientos deductivos formales. Aparecen los silogismos, que están relacionados con el pensamiento en la cultura escrita. El silogismo oficia como texto fijo, separado y aislado, está contenido en sí mismo; sus conclusiones sólo derivan de sus premisas, por ejemplo: los metales preciosos no se oxidan; el oro es un metal precioso; el oro no se oxida. En cambio la cultura oral se sirve más bien del acertijo, para el que se requiere astucia, se recurre a los conocimientos que se fueron adquiriendo con la experiencia en el mundo concreto.

Otra de las diferencias que Ong señala está ligada a la autopercepción. En la cultura oral, la autoevaluación está estrechamente ligada a la apreciación de grupo. Ello se debe a lo mencionado anteriormente, en relación al aprendizaje de un oficio ligado al vínculo con otros. Con la escritura se va logrando una percepción más singular y posible de separarse de los demás. La escritura tiene un efecto de aislamiento, permite el sentido de las palabras como conceptos separados. Ella tiene un efecto divisor y separador. Los primeros manuscritos cuentan con palabras escritas *todasjuntas*,

posiblemente allí se ubique un reflejo de la transición entre la cultura oral y la escrita. Incluso, el acto mismo de escribir y leer, es en sí mismo una actividad solitaria. *“El sentido de las palabras aisladas como conceptos significativamente separados es propiciado por la escritura, la cual, en este caso y en tantos otros, es divisoria, separadora”* (Ong, W. 2021, p. 114).

### **En las cuevas y en la arcilla**

*“Versátil es la lengua de los mortales;  
en ella hay razones de toda índole,  
y el pasto de palabras es copioso aquí y allá”.*  
(Homero. 2015, p. 407)

La escritura tiene un interesante movimiento a lo largo de los años. La búsqueda del hombre por plasmar una escritura y sus diversos horizontes, da cuenta de un territorio conquistado que fue adquiriendo vetas diversas, desde sus objetivos hasta los materiales que se necesitaron como recurso para hacerla posible.

Es la arqueología la ciencia que se ocupa de investigar los testimonios y monumentos de las civilizaciones antiguas. La palabra arqueología proviene del griego *archaios*, que significa antiguo, y de *logos*, que refiere a palabra, tratado. Consiste en una ciencia que suele combinarse con otras disciplinas, como la geología, la historia, mitología, arquitectura, escultura, pintura. En sus inicios se la hacía coincidir con la historia, y es a partir del siglo XIX que se constituye como ciencia moderna e independiente, definiendo su metodología y finalidad.

Cincuenta y tres siglos han transcurrido entre las tablillas sumerias, como uno de los primeros recursos para la escritura, y la tableta electrónica de nuestros tiempos.

Como anteriormente fue expuesto, antes de escribir, los hombres se valían de la transmisión oral, para dar lugar a los fenómenos geológicos o meteorológicos que los cautivaban. Elaboraban narraciones sobre hechos extraordinarios, fábulas o historias de héroes míticos que se iban transmitiendo de generación en generación. Esta transmisión oral puede ser considerada como el antecedente del libro. Si bien se corría el riesgo de que la información se deformara en ese paso de una generación a otra a través de las distintas transmisiones, a su vez ello mismo la enriquecía y ampliaba con el paso del tiempo. Puede pensarse que justamente la introducción del error permitía que el texto oral se mantuviera vivo en tanto iba quedando allí la impresión de distintos oradores, sus interpretaciones variadas, los condimentos propios de su hacer uso de la voz y el lenguaje.

En *El libro y la edición*, Lluís Borràs Perellò, toma una cita de René Étiemble en su libro *La escritura*. Allí, el autor se pregunta si el hombre ha sabido leer antes de aprender a escribir. A ello responde con una afirmación: “*Para mí no hay duda alguna; el hombre identificó muy pronto al pájaro por el rastro de sus pasos impresos sobre la nieve, el barro o la arena, y supo distinguir las huellas del tigre de las del león. El pie del hombre en el barro fue, seguramente, su primera rúbrica*” (Borràs Perellò, L. 2015, p. 24). Ubica que en las más antiguas grafías chinas se halla frecuentemente, la cita de una ofrenda hecha a la huella del pie de los antepasados. Ligado a ello también comenta que en el verbo chino que significa reconocer, discernir, pueden reconocerse las huellas de un animal salvaje.

La escritura surge como una necesidad o como una consecuencia de la organización administrativa y económica. Pero antes de ello aparecen diferentes modos de expresión de pensamientos, búsquedas de fijar algo de su presencia, por ejemplo, en el arte rupestre con la pintura en las cuevas, o también el tallado de figuras toscas o el levantamiento de monumentos o sepulcros de piedra. Con el paso del tiempo las figuras pictóricas fueron convirtiéndose en pictogramas, es decir que se iba complejizando para dar lugar a escenas figuradas que representaban una acción o idea. “*Una parte de un objeto representaba el todo. Así, un círculo podía representar el sol*” (Borràs Perellò, L. 2015, p. 25). De los pictogramas fueron surgiendo los ideogramas en Mesopotamia y Egipto, por ciertos trazos que modificaban la forma física del dibujo. Los ideogramas representaban ideas, cualidades, acciones u obras por sugestión y no por representación directa. Por ejemplo, el círculo, además de representar el sol, podía aludir a ideas relacionadas con él, como la luz, el día, el calor. Un ojo podía referirse al ojo mismo o a la idea de ver o mirar. Un pie podía referir a la parte anatómica del cuerpo o también significar el andar, estar de pie, transportar. Entonces, de esa necesidad de fijación de una idea, pensamiento, expresión, se desplaza el sentido para que no quede circunscripto en lo fijo. En la medida que surgen combinatorias distintitas emerge la posibilidad de equivocar el sentido y tomar distancia de lo fijo para conquistar un abanico mucho más amplio de significaciones.

Por otro lado se encuentran los jeroglíficos, “[...] *un sistema de escritura austero y geométrico, aunque de un gran sentido estético, basado en los pictogramas*” (Borràs Perellò, L. 2015, p. 25). Se desarrollaron en Egipto hacia el 2.800 a. C. bajo la inspiración del dios Toth. El significado de las palabras, se basan en figuras y símbolos, como manos, cabezas, águilas, leones, serpientes, flores. Al aumentar la complejidad de las ideas que se debían transcribir, el lenguaje escrito se iba enriqueciendo. Se contabilizaron hasta 750 pictogramas egipcios.

La evolución de los pictogramas y de los ideogramas dio lugar a que algunas figuras sintetizadas correspondieran con una palabra, e incluso con una parte de una palabra, una sílaba. Más adelante, la descomposición de la sílaba daría lugar a las letras, es decir que en la historia de la escritura fue

fundamental el proceso de separación que va ocurriendo desde los pictogramas; separación en tanto se fueron abriendo bifurcaciones en el material hasta obtener una reducción de elementos más pequeños que vendrían a ser las letras. Allí se ubica el nacimiento de la escritura, surge en el sur de Mesopotamia, hacia el año 3.300 a. C., en Summer. El hecho de que éste fuera un lugar de paso entre Oriente y Occidente hizo que la difusión de la misma fuera relativamente amplia y rápida. *“En sus inicios, la escritura era sintética, ya que cada signo correspondía a un enunciado global que expresaba un estado o acontecimiento. Luego pasó a ser analítica, en la que a cada signo le correspondía una palabra”* (Borràs Perellò, L. 2015, p. 26). Después se llegó a la escritura fonética, en la que, a cada signo, con trazos triangulares le corresponde un sonido (escritura alfabética) o grupo de sonidos (escritura silábica).

Entre los siglos IV y III a. C. los acadios adoptaron la escritura sumeria y la adaptaron a la necesidad de su lengua. Crearon la escritura cuneiforme. Consistía en impresiones de cuña o de clavo que hacían sobre tablillas de barro húmedo mediante una caña cortada en bisel, luego las cocían para endurecerlas. Según la orientación de las incisiones se lograban impresiones horizontales, perpendiculares y oblicuas, signos primarios que permitían obtener una gran combinación de caracteres. Estas tablillas se usaban para inventarios de grano o de cabezas de ganado, operaciones de préstamos o trueques. Luego se usaron para contratos, textos jurídicos, testamentos, actividades religiosas y literarias, temas astronómicos o astrológicos. El modo en que las sociedades iban ampliándose, complejizándose, requería cada vez más del uso de la escritura.

Gracias al descifrado y al estudio de millares de tablillas de arcillas babilónicas se descubrió la importancia que tenían para aquella civilización los presagios. Los formulaban los sacerdotes y eran complejas observaciones astronómicas, meteorológicas derivadas de una lectura de las entrañas de animales o del mismo cuerpo de los hombres. Los dignatarios, militares, agricultores y gente en general, consultaban las interpretaciones de los sacerdotes antes de tomar una decisión o emprender una actividad. Un ejemplo de presagio reza: *“Cuando aparezcan hormigas en la fachada norte de una casa, habrá discordia entre el hombre y su mujer”* (Borràs Perellò, L. 2015, p. 27). Podría decirse que así como es de antigua la escritura lo es también la no relación sexual que supo enunciar Lacan, eso justamente que pone en juego un imposible de ser escrito.

## Los inicios del alfabeto

*“El Tao engendra el Uno,  
el Uno engendra el dos,  
el dos engendra el tres.  
El tres engendra todos los seres”.*  
(Lao Tse. 2018, p. 52)

A diferencia de la escritura pictográfica o ideográfica, que surgió de forma independiente, casi simultáneamente en diversas partes del mundo, el alfabeto, descomposición de las palabras en sus sonidos simples, nació en un lugar concreto. Fue en Fenicia, a orillas del Mediterráneo, sobre el siglo XVI a. C. *“Mediante la combinación de unos 22 signos (caracteres o letras, el alfabeto), cada uno de los cuales representaba una consonante, se podían expresar todas las variantes del lenguaje. La escritura iba de derecha a izquierda y no se dejaban espacios entre las letras, si bien en ocasiones se hacía con puntos”* (Borràs Perellò, L. 2015, p. 32).

Este alfabeto semítico del norte se dividió en dos ramas principales, hebreo clásico y arameo por un lado, por otro la llevaron los fenicios a Grecia. La palabra alfabeto viene de dos letras fenicias, *álef* y *bet*, las cuales remiten a vaca y casa.

El alfabeto griego apareció en el siglo IX a. C. Se inicia con los 22 signos derivados del fenicio, luego se le fueron introduciendo vocales. En principio se trataba sólo de letras mayúsculas y luego se introdujeron las minúsculas. También se introdujo el espacio entre palabras, siendo abandonada la escritura continua que sólo se entendía cuando se leía en voz alta. Se fueron introduciendo también los signos diacríticos, que constituyen los acentos y símbolos que permiten un cambio de pronunciación en las letras. Con el tiempo pasó a ser una escritura que se leía de izquierda a derecha. La escritura, que parecía ser un gran avance, fue denostada por algunos griegos notables, como Sócrates y Paltón. Ellos defendían una educación basada en el uso de la palabra y no de la escritura. Lo escrito se presentaba como un intruso que amenazaba con suplantar al sabio y al profesor. *“Sócrates insistía en que los libros resultaban inútiles, ya que no hacían sino repetir siempre las mismas palabras”* (Borràs Perellò, L. 2015, p. 32).

El alfabeto romano o latino, se formó sobre el siglo IV a. C. Provino del griego. Fue clave para lograr una cohesión legal y militar. Se inició con 21 y 23 letras, todas mayúsculas al comienzo, luego se incorporaron las minúsculas. Al comienzo era una escritura continua, más adelante entre las palabras se interpuso un punto que permitía distinguirlas y hacer una lectura del texto. Finalmente se introdujo un espacio en blanco entre las palabras, lo cual permite nuevamente pensar en la

importancia de la separación en el modo en que se fue complejizando la historia de la escritura: un intersticio fundamental se vuelve el espacio en blanco.

El sistema de escritura china es no alfabética, quizás el más antiguo utilizado ininterrumpidamente hasta hoy. “*Sus caracteres, derivados de los ideogramas, representan cada uno una palabra*” (Borràs Perellò, L. 2015, p. 37). Su existencia se remonta al II milenio a. C.

El japonés, lengua aglutinante y polisilábica, tiene un sistema fonético simple, de cinco vocales, con posibles variantes largas, el cuadro de las consonantes es parecido al inglés. Por sus singularidades fonéticas y gramaticales tiende a emparentárselo con el coreano. En el japonés hay una gran cantidad de neologismos chinos. A partir del siglo IX apareció la escritura hiragana, que evolucionó con el tipo cursivo de los caracteres chinos, y la katakana, que se originó del estilo angular, tomada de algunos elementos de los grafemas chinos.

Con los movimientos de las poblaciones se puede ir ubicando el traslado y la incorporación de la escritura, con las modificaciones que le fueron imprimiendo a cada sistema sus particularidades. También se pueden contemplar en este recorrido histórico la escritura de *El Corán*, texto sagrado de los musulmanes, el sánscrito (antigua lengua de los brahmanes y actual lengua sagrada del Indostán). También el alfabeto braille, escritura que no constituye un idioma o lengua, ideado por el francés Louis Braille para personas ciegas (en el 1800).

A finales del siglo XX se contabilizaban 5.100 lenguas en el mundo y sólo un poco más de 100 sistemas de escritura, el resto de lenguas son ágrafas, o sea que se conservan oralmente de generación en generación.

Es la lingüística la ciencia que estudia el lenguaje y las lenguas. Sus antecedentes son antiguos, pero comienza a desarrollarse como ciencia a principios del siglo XIX, con el alemán Franz Bopp y el danés Rasmus Rask. “*A fines del siglo XIX Ferdinand de Saussure (1857-1913) con su estructuralismo vendrá a defender el hecho de que una lengua es un sistema arbitrario, en tanto que forma una estructura, un todo que se organiza según unos principios que le son propios*” (Borràs Perellò, L. 2015, p. 40). Para él, los elementos de una lengua no deben estudiarse de modo aislado sino en sus relaciones con los demás elementos. Fue Saussure quien introdujo la diferencia entre lengua y habla. A mediados del siglo XX Noam Chomsky reformula la distinción entre ellas.



## **Los soportes de la escritura**

*“Porque son ellos, por cierto, los poetas, quienes nos hablan de que, como las abejas, liban los cantos que nos ofrecen de las fuentes melifluas que hay en ciertos jardines y sotos de las musas, y que revolotean también como ellas”.*

(Platón. 2018, p. 77)

Las paredes de las cavernas y la piedra fueron los primeros soportes de la escritura. Los hombres también dejaban mensajes escritos en la corteza de los árboles, en los troncos, en las hojas de las palmeras. Tablillas de arcilla y tabletas de madera enceradas fueron también sus recursos. En estas últimas escribían con un punzón o estilete de metal, marfil o hueso. Si se fundía la cera, se podía volver a cubrir la tableta de madera para escribir de nuevo en ella.

El mármol, el granito, el basalto, la diorita, bloques de madera, láminas de metal (bronce, plomo, oro) fueron también apropiados por la mano humana, sedienta de trazar allí un lenguaje escrito.

En el III milenio los chinos desarrollaron una escritura ideográfica. Utilizaban el hueso como soporte, conchas de tortuga, tablillas de madera, seda, sobre la que escribían con una caña de bambú biselada o con un fino pincel de pelo de camello. *“La caña de bambú fue también un importante soporte escriptóreo; se cortaba en largas secciones en las que se trazaban los caracteres verticalmente, y luego se ataban esas secciones formando auténticos libros, sólidos y pesados”* (Borràs Perellò, L. 2015, p. 41).

En el Tíbet, los escribas utilizaban las hojas de palmera, que dejaban secar y cortaban del mismo tamaño. Escribían con un estilete metálico y tinta negra. Después practicaban agujeros en el borde de la parte alargada de la hoja, las unían mediante cuerdas, plegando el conjunto sobre sí mismo y añadían una tablilla de madera a cada extremo del libro, asegurándolo con una nueva cuerda.

El cuero y telas de diverso tipo de origen también fueron soportes de escritura, ellos pertenecían al tipo de material que permitía fácilmente que fuera enrollable.

Las tablillas de arcilla son los soportes escriptóreos más antiguos, algunas se remontan a los finales del IV milenio antes de nuestra era, con casi 30 siglos de vigencia. Algunas de ellas se han conservado casi intactas por el hecho de haber permanecido cubiertas de polvo y arena. *“El tamaño de las tablillas de arcilla oscila entre los 2 cm de lado a los 30 cm de longitud (¡como un libro actual!). Mayoritariamente presentan una forma cuadrada o rectangular, con los cantos siempre ligeramente curvos, pero se han hallado también tablillas redondeadas, oblongas e irregulares”* (Borràs Perellò, L. 2015, p. 41). Algunas contienen un texto corto y otras pueden llegar a tener hasta 12 columnas de texto apretado.

Sobre el año 3000 antes de nuestra era, en el antiguo Egipto, se comenzó a utilizar un ingenioso precedente del libro, el papiro, de origen vegetal. Como rival del mismo surgió el pergamino, de origen animal. El *pápyros* es una planta fibrosa (*Cyperus papyrus*) que crece en las aguas pantanosas del delta del Nilo; también en algunas zonas de Etiopía, Siria, Palestina o Sicilia. Como en Egipto escaseaba la madera, el papiro se empleaba para hacer embarcaciones ligeras, cuerdas, parte del calzado, vestidos y papel. En algunos papiros “[...] se han identificado copias de obras de Aristóteles (como el tratado de la “Constitución de Atenas”), Herodas (unas obritas de carácter costumbrista y tono humorístico), Baquilides (fragmentos de versos báquicos y amorosos), Sófocles (fragmentos de obras satíricas, como “Los sabuesos”), Meandro (fragmentos de comedias, entre ellas “El discolor”), Eurípides o Heródoto” (Borràs Perellò, L. 2015, p. 45).

Las pieles de ternera, cabra, oveja o carnero eran las más apreciadas para crear el pergamino. Las de vaca o cerdo eran consideradas como demasiado gruesas. Las pieles se depilaban y maceraban con agua de cal y se pulían con piedra pómez hasta que quedaban bien lisas. De esta manera se obtenía un soporte tan flexible y regular como el papiro, pero más resistente y pasible de ser escrito en sus dos caras.

Se cree que el general Cayo Julio César fue el primero en formar cuadernillos de un rollo, para hacer llegar así las órdenes de los oficiales a las tropas. Se cosían varias piezas de pergamino, primero cortadas como hojas rectangulares. Luego recibían una cubierta de madera o piel reforzada para que adquiriera volumen. Este fue un tipo de libro que se llamó Códice. “Su portabilidad, resistencia al fuego, facilidad de escribir sobre una mesa o un pupitre y, cosa práctica, que durante su consulta quedaba como mínimo una mano libre” (Borràs Perellò, L. 2015, p. 47), hizo que tuviera un éxito bastante inmediato. Surge así la página, como superficie autónoma, que al numerarse más adelante, permitirá realizar índices para buscar palabras o conceptos fácilmente.

Frente a la fragilidad del papiro, el pergamino permitió que en Roma se reprodujeran en el nuevo soporte obras literarias latinas y traducciones de autores griegos. En la alta Edad Media, las tareas de preparación de pieles se hacían en los monasterios y se nombraban *pergaminaruis* a los monjes encargados de realizarlo. Es a partir del siglo VII que una parte de esta tarea se puede hacer fuera de los monasterios y conventos, en el siglo VIII ya funcionaba un gremio de pergamineros.

El cálamo era una pequeña caña que se utilizaba para escribir, si bien se utilizó de diferentes materiales (bronce, plata, entre otros). El cálamo de caña se afilaba con un cuchillo en uno de sus extremos y allí se hacía una incisión, para que al mojarlo en tinta la retuviera y luego la liberara al aplicarlo sobre el papiro, pergamino o papel. Se afilaba una y otra vez al perder punta, hasta que la caña lo permitiese. “Prácticamente en ningún sitio se utiliza actualmente el cálamo, ni siquiera la

*palabra, pero nos ha quedado una expresión preciosa para significar un error que se comete al escribir: lapsus cáلامي*” (Borràs Perellò, L. 2015, p. 48).

El papel se encuentra entre la media docena de inventos que ha hecho imparable el progreso de la humanidad, especialmente en el campo de la comunicación y la cultura. Junto a la brújula y la pólvora, constituye uno de los grandes hallazgos de Oriente, de China, que participaron en el desarrollo de Occidente. Se atribuye su invención a un modesto eunuco chino llamado Ts'ai Lun, a mediados del siglo II. A partir del bambú, corteza de árbol o viejas redes de pesca triturado y macerado se elaboraba una pasta que, una vez mezclada con algas agar-agar, se extendía sobre una especie de tamiz cuadrangular. Una vez seco el material, se obtenían unas hojas delgadas, flexibles, impermeables y económicas que permitían escribir y dibujar con facilidad. Resultaba más ligero que el bambú y menos costoso que la seda.

El invento del papel quedó oculto durante siglos para Occidente, se cree que unos monjes budistas lo desvelaron en Japón y Corea. *“Hacia la mitad del siglo VIII, los árabes entraron en la ciudad de Samarcanda, en plena Ruta de la Seda, e hicieron prisioneros a unos artesanos chinos que les revelaron el secreto de la obtención del papel, concluyendo que podría ser un instrumento de gran utilidad”* (Borràs Perellò, L. 2015, p. 49). Como no disponían del bambú, los árabes adaptaron la técnica china utilizando otras fibras vegetales, como el cáñamo, el algodón o el lino. Al invento en sus inicios se lo conocía como pergamino de trapo o pergamino de paño. Fue en el paso a las tierras catalanas que se lo conoció como *paper*, derivado del latín *papyrus* (papiro). A finales del siglo XII ya había varios molinos de papel en Europa.

Si bien el papel era menos resistente que el pergamino, fue su facilidad y rapidez en la fabricación, así como el menor costo, lo que facilitó su implantación. Contaba con la ventaja de que el texto no podía borrarse. Al inventarse la imprenta en el siglo XV, el papel se producía en toda Europa y esto le proporcionó una expansión inusitada. *“La fabricación manual de papel, lenta y costosa, cambió radicalmente con la aparición, a finales del siglo XVIII, de la máquina de fabricar papel. Se obtenía papel diez veces más rápido y a la mitad de coste”* (Borràs Perellò, L. 2015, p. 50). A mitad del siglo XIX se introdujo la pasta de celulosa de madera. El papel constituyó así un elemento fundamental en varios campos, como la educación, comunicación, economía, arte, sanidad y comercio.

## **Escribas, copistas, artesanos del libro**

*“Lo que resta es mucho más maravilloso, interesante y prodigioso”.*

*(Las mil y una noches. 2016, p. 43)*

Los escribas fueron los copistas de la Antigüedad. Trabajaban sentados en el suelo, posiblemente sobre una estera. Con las piernas cruzadas tensaban la falda que les servía para apoyar sobre ella una tabla de madera o directamente el rollo de papiro. Con la mano izquierda lo sujetaban y enrollaban, con la derecha escribían.

Solían tener una buena educación y cultura, incluso si eran esclavos. Ejercían funciones de secretarios y funcionarios del Estado, encargados de los registros de la administración, las finanzas y la justicia. Algunos impartían la enseñanza, cuidaban las bibliotecas, la copia de textos y documentos antiguos. *“Para los escribas, en general, dominar la escritura constituía un privilegio y un poder, la posibilidad de evadirse de los trabajos más duros y de escapar de la mayoría de los castigos que recibían los demás mortales”* (Borràs Perellò, L. 2015, p. 51).

Con la caída del Imperio Romano en el siglo V y las invasiones germánicas se abre un nuevo período para el libro y la comunicación: desaparecen los escribas y surgen los copistas, herederos de los copistas romanos.

La posición dominante de la Iglesia en lo terrenal y espiritual, hizo que los libros copiados fueran una forma de fijar preceptos y liturgias. Constituía tanto un medio para asegurar la rutina como la instrucción de los monjes, una manera de difundir versiones ortodoxas de los textos sagrados.

Los copistas solían ser monjes que dedicaban sus vidas a producir manuscritos, textos que les dictaban o textos propios. Trabajaban sobre un pupitre, con el tablero ligeramente inclinado, allí marcaban los bordes, cortaban las hojas de pergamino, trazaban los márgenes y guías para la disposición del texto. Los títulos, iniciales, viñetas, se añadían una vez terminado el texto y lo realizaban otros monjes ilustradores o miniaturistas, auténticos artistas que dotaban al libro de un incalculable valor y belleza.

*“Por su parte, la palabra caligrafía proviene del griego kalos, bello, y graphein, escribir; es el arte de escribir con una letra hermosa y bien formada”* (Borràs Perellò, L. 2015, p. 54). En China se la consideraba como una de las siete artes mayores y en el mundo árabe fue notablemente destacada. Se practicó intensamente entre el siglo III a. C. y la aparición de la imprenta. El copista medieval utilizaba una pluma de pato, cuervo, cisne o pelícano, aunque las más utilizadas eran las de oca. La pluma tercera o cuarta del ala izquierda de un ganso era el sueño de los buenos copistas.

Su tarea era constante, paciente y primorosa. Un trabajo muy duro, dado las largas horas que debía permanecer en silencio, así como por la mala iluminación con la que se contaba durante el día. Las

lámparas de aceite y las velas eran escasas, el temblor de la llama dificultaba la precisión en el trabajo. Era la disciplina monástica y la creencia de que servía a Dios lo que le permitía soportar la difícil prueba.

*“Conocemos por manuscrito todo libro escrito a mano (del latín manus scriptus) y en especial los realizados antes de la invención de la imprenta, esto es, a mediados del siglo XV, ya que a partir de ese momento pierden su importancia”* (Borràs Perellò, L. 2015, p. 56). Con el nombre de códice se suele referir al manuscrito en forma de libro encuadernado. La referencia a tronco o madera del códice viene dada porque al principio tomó el nombre de las tablillas de madera enceradas. La encuadernación solía llevar dos tablas de madera para hacer más rígida la tripa del libro. Hasta el siglo I los manuscritos tenían forma de rollo o volumen, y a partir de entonces comenzaron a escribirse en sus dos caras, sobre hojas plegadas que se superponían para formar cuadernillos. Se les solía hacer maravillosos dibujos o miniaturas, no por su tamaño sino por la prevalencia del color minio o bermellón. Se trata de una actividad que adquirió rango de género artístico con el tiempo.

Se puede pensar, respecto al pasaje del trabajo manual a la imprenta para la elaboración de un libro, en dos cambios rotundos: respecto del lugar del cuerpo y de los lazos. El protagonismo del cuerpo queda de lado; ese trabajo sobre el pergamino, las relaciones que se necesitaban con las manos, las posturas, los movimientos; eso fue reemplazado por la máquina de imprenta. En relación a los lazos, las distintas funciones entre escribas o copistas, miniaturistas, etc., se redujeron y concentraron en el funcionamiento de esa misma máquina.

### **Del monopolio de la religión a las imprentas**

*“Todos lo miran, todos honor le hacen,  
allí vi yo a Sócrates y Platón,  
que, ante otros, estaban más cerca de él”.*  
(Alighieri, D. 2018, p. 35)

Desde los primeros siglos de nuestra era hasta la invención de la imprenta, el auge y consolidación del cristianismo en Occidente hizo que buena parte de los libros copiados fueran de temática religiosa, aunque también tuvieron su lugar las clásicas obras de griegos y latinos, textos legales, libros de medicina, obras históricas, de astrología o de historia natural. A pesar de las guerras y las persecuciones políticas y religiosas, los saqueos, las malas condiciones de almacenamiento, fuego, desastres naturales, la acción del tiempo, roedores e insectos, han podido llegar hasta hoy muchos libros, de gran valor, copiados e ilustrados con gran primor.

El costo de los libros que no quedaban en los monasterios y eran comprados o vendidos, hacía que sólo la jerarquía, los nobles y los altos dignatarios pudieran adquirirlos. Ya fuera para sí, para pagar un favor o rendir pleitesía. Es que para un pergamino se podían necesitar hasta treinta pieles para un volumen, un año de trabajo de un copista, varios meses de aplicación del miniaturista y una rica encuadernación sólida.

En la Edad Media, con la aparición de las universidades, surgieron las estaciones. Se trataba de lugares o tiendas públicas o universitarias en donde se exponían los libros para venderlos, copiarlos o estudiar en ellos. *“Este sistema perduró hasta principios del siglo XVI”* (Borràs Perellò, L. 2015, p. 68).

A principios del siglo XV apareció la impresión por medio de madera tallada, en varios puntos de Europa. Se trata del arte o técnica llamada xilografía. Se cree que fueron los chinos quienes la inventaron en el siglo II a. C., imprimiendo el motivo sobre seda. Luego perfeccionaron el sistema, tallando en madera letras sueltas o tipos móviles y componiendo textos a partir de ellos. En Europa, en la Edad Media, a través de la xilografía se produjeron naipes y una vez impresos se los coloreaba. La xilografía no era una técnica fácil. Consistía en el tallado y fundición de los tipos móviles, que encontrando buenos artesanos y profesionales se fue aplicando a la imprenta. *“Se cree que hacia 1480 más de cien ciudades europeas tenían imprenta, y casi doscientas cincuenta en 1500”* (Borràs Perellò, L. 2015, p. 77).

La imprenta, como todo avance tecnológico, supuso una fantástica difusión de la cultura. Coincidió con el auge de las universidades, el descubrimiento de nuevos mundos e inventos, lo que permitió recuperar y reproducir numerosos textos antiguos sobre literatura, religión, historia y filosofía. También de gramática, retórica y dialéctica, aritmética, geometría, música y astronomía. La xilografía reemplazó a la miniatura y el grabado sobre metal terminó reemplazando a la xilografía.

A mediados del siglo XV se da el Renacimiento, movimiento que revoluciona el arte, la política, la religión, la economía; todo el sistema de vida y forma de pensar del hombre. Esto genera una desligazón de la idea de un Dios terrible y centraliza la atención en el mundo y en el hombre. Se pasa de una concepción absolutista y vertical a un trato horizontal. Un movimiento que puede pensarse del monólogo al diálogo. *“El hombre del Renacimiento descubre la naturaleza, siente ansia de saber y conocer, es polifacético; su necesidad de armonizar ciertos valores morales no está en contradicción con la rentabilidad de su trabajo, ni con la necesidad de entretenimiento y diversión”* (Borràs Perellò, L. 2015, p. 85). La aparición de la imprenta encuentra un campo abonado para conocer una extraordinaria expansión.

Al principio los mismos impresores funcionaban como libreros, luego surge la venta ambulante y aparecen las organizaciones de tipo editorial. El perfeccionamiento de las maquinarias utilizadas para

las imprentas, la producción de un papel más asequible, la competencia entre impresores, hacen que el libro adquiriera una expansión en todas las direcciones y aspectos. En el siglo XVII Europa produce 200.000 ediciones y más de doscientos millones de ejemplares. Este auge del libro y su difusión despertó el recelo de los poderes, sobre todo de los monarcas y la Iglesia, que no dejaron de intentar controlar por todos los medios la expansión de ideas y actividades que les parecieran contrarias a sus intereses. A mediados del siglo XVI aparecieron los primeros catálogos de libros. Se dice que después de la Biblia, el libro más leído en todos los tiempos fue *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*.

*“Hechos tan dispares como el Enciclopedismo, la Revolución francesa e industrial, la prensa de vapor y la máquina de papel continua confluyen para que el libro comience a dejar de ser un artículo de lujo y de clase, aunque las más bajas llevaran siempre el más alto índice de analfabetismo”* (Borràs Perellò, L. 2015, p. 88). La alfabetización llevada a cabo en los principales países europeos en los siglos XVIII y XIX, junto con los grandes cambios sociales, propiciaron el aumento de la lectura y consulta de libros. La tasa de personas capaces de leer era más del doble en las ciudades que en el campo y la población femenina analfabeta doblaba a la masculina.

En nuestro país fueron los jesuitas quienes instalaron la primera imprenta en 1766, en la Universidad de Córdoba. A raíz de su expulsión en 1799, la máquina fue trasladada a Buenos Aires. En 1822 el gobernador Bustos dispuso la adquisición de una imprenta que tuvo como destino la Universidad y comenzó a funcionar al año siguiente. *“[...] a partir de ese momento, la imprenta se convirtió en Taller y fue objeto de diversas modificaciones”* (Borràs Perellò, L. 2015, p. 91).

### **Leer y escribir / escribir y leer**

*“¿No habría marcado yo mismo la huella en la arena  
el día en que desembarqué del bote en aquella playa?  
Eso me animó un poco y empecé a persuadirme de que sufría una ilusión  
y que aquel pie en la arena era mío”.*  
(Defoe, D. 1996, p. 97)

Las investigaciones respecto de la importancia de las prácticas de la escritura son muy recientes, según plantea Martyn Lyons en *Historia de la lectura y de la escritura en el mundo occidental*. Para él no se debe separar el estudio histórico de la lectura del de la escritura, si bien no fueron procesos simultáneos, más bien hubo una expansión de la práctica de la escritura al proceso de difusión de la lectura. Llevó tiempo que los individuos fueran apropiándose de la escritura para satisfacer sus fines personales. Había algo ominoso en la escritura. A modo de ejemplo se puede considerar la manera en

que los indígenas del Caribe transportaban los documentos de sus amos europeos: “[...] *los colgaban a lo alto de un poste, a prudencial distancia, porque estaban convencidos de que encerraban algún espíritu y podían hablar, como habla una deidad a través de un hombre y no a través de un medio humano*” (Lyons, M. 2012, p. 31).

Fundamentalmente fue en el siglo XIX que se produjo una inmensa expansión de la actividad escritora en todos los niveles sociales. El creciente dominio de la palabra escrita sirvió a los gobiernos y abrió nuevas posibilidades para la comunicación individual. El acceso a la escritura contribuyó a la emancipación de los trabajadores y las mujeres. En este sentido, hay quienes consideran que el siglo XIX produjo la cuarta revolución en el ámbito de la lectura y la escritura: fue testigo de la industrialización del libro y del advenimiento de la cultura literaria de circulación masiva.

En la Edad Media comenzó a producirse un cambio decisivo en la historia de la lectura: “*En las Confesiones de San Agustín, el autor manifiesta su sorpresa cuando observa a San Ambrosio, obispo de Milán, leyendo exclusivamente en silencio porque cuando leía, sus ojos recorrían las páginas y su corazón profundizaba el sentido, pero la voz y la lengua descansaban*” (Lyons, M. 2012, p. 48). Agustín creía que Ambrosio se estaría cuidando la voz o estaría cansado de que lo importunen con preguntas sobre cuestiones eruditas, entonces enviaría señales de que no quería ser interrumpido durante algún tiempo. Es que la lectura era una actividad oral que comprometía a toda una comunidad textual, en un esfuerzo compartido por entender las Escrituras. Esta escena señalaba el inicio de una lectura silenciosa.

En el siglo VII Isidoro de Sevilla declaró que la lectura en voz alta obstaculizaba la comprensión del texto y recomendó la lectura en silencio, en la que los lectores movieran los labios y murmuraran el texto. Se trataba de “[...] *una transición de la lectura en voz alta a una apropiación más individual del texto*” (Lyons, M. 2012, p. 48). La lectura en voz baja iba quedando más ligada a la meditación profunda y la memorización.

Es la separación de las palabras, en el siglo VII, que contribuye a la difusión de la lectura individual en silencio. Antes, con la escritura de continuo, era en la lectura en voz alta que se introducían esos cortes entre las palabras para que pudiera entenderse el texto. En el siglo XII ya se había universalizado en Europa la separación de las palabras y surgen ahí un sinnúmero de marcas de puntuación e indicadores en los textos que ayudaban a su comprensión.

Con el nacimiento de la imprenta los textos pudieron circular más libremente, gozar de una existencia más permanente y facilitar importantes avances en el ámbito académico. “*Se dice que la imprenta tuvo consecuencias fundamentales en la difusión de la Revolución científica del siglo XVII, en la Reforma protestante y en el Renacimiento*” (Lyons, M. 2012, p. 61). Sin embargo, el quiebre



radical en la historia de la escritura, respecto de los diecisiete siglos de producción tradicional del libro, se sitúa con la llegada de la computadora.

*“[...] la imprenta hizo que los textos fueran más permanentes y contribuyó a la normalización de la lengua y la aparición de ediciones fijas y uniformes”* (Lyons, M. 2012, p. 74). Las reacciones ante la imprenta fueron variadas, como ocurrió con el surgimiento de Internet. El hecho de que haya habido tanto esfuerzo en la vigilancia y regulación del mercado del libro, es una prueba del poder que conllevaba la imprenta.

### **Los signos de puntuación**

*“La coma crea un respiro en una vida llena de palabras.  
La coma transforma un caos de pensamientos en una secuencia de ideas”.*  
(Bård Borch, M. 2022, p. 105)

Para Bård Borch Michalsen la puntuación es la coronación final de los lenguajes escritos, la frutilla del postre, el acento sobre la i. Se trata de un sistema de convenciones que otorgan mayor precisión y profundidad a las letras y palabras, dotándolas de color y emoción, tono y ritmo. Los primeros signos de puntuación se usaron en Alejandría, capital intelectual de la Antigüedad. Luego, se reinventaron en la Edad Media. Aristófanos de Bizancio fue director de la biblioteca de Alejandría, a él se le atribuye la invención del primer sistema de puntuación del mundo, 200 años a.C.

Con la tecnología se logra estandarizar la puntuación y consolidar un salto evolutivo en la industrialización y crecimiento económico, en la construcción de identidades nacionales, en el desarrollo del lenguaje y la democratización. Se logra una mayor individualización, cada lector puede desarrollar el universo de su propio pensamiento personal. *“En un libro sobre puntuación, arte y política, la escritora estadounidense Jennifer De Vere Brody argumenta que aquellos países que tienen un mayor poderío militar son los que determinan cómo se debe escribir el lenguaje”* (Bård Borch, M. 2022, p. 55). Desde aquí es posible desplegar un interrogante, ¿en qué momento lo que trae mayor libertad individual y emancipación de lo comunitario se vuelve su contrario, una herramienta de dominación? Para Bård Borch el dominio de la puntuación representa un tipo de capital cultural que puede introducir un pequeño cambio social: *“la coma de los gobernantes es la coma gobernante, y una situación lingüística nunca es sólo una cuestión lingüística”*. Se trata de un aspecto crucial a la hora de pensar el lugar de los discursos que de la mano de Lacan son introducidos, ya que es la dominación lo que se pone en juego en cada discurso, salvo en el discurso del analista que excluye la dominación. Entonces, ¿qué lugar, qué uso tendrá la puntuación en la

experiencia de un análisis? Aquí vale considerar el tono, el corte de sesión, el modo en que se acentúa una palabra, un esfuerzo por puntuar sin un objetivo dominante, para que lo que prevalezca sean los “*signos puntuados enigmáticamente de la forma como el ser es afectado en tanto sujeto del inconsciente*” (Lejbowicz, J. 2022, p. 79).

Para Bård Borch la puntuación es un sistema en sí mismo y a su vez forma parte del gran sistema de escritura. El punto es considerado como el signo de puntuación más importante, su función es establecer límites entre oraciones completas. Ya los antiguos griegos vieron la importancia de contar con un signo que diera cuenta que lo dicho fue dicho y punto. “*Tomar aliento. Exhalar. Tomarse un verdadero descanso. Calcular lo que se va a decir a continuación. Comenzar de nuevo. Luego, seguir escribiendo. Si colocamos puntos con mayor frecuencia, lo que escribimos será menos desordenado*” (Bård Borch, M. 2022, p. 72). ¡Qué resonancia con lo que Lacan menciona en relación al lenguaje! Si el lenguaje es una elucubración de saber sobre la lengua, se puede ubicar la importancia del uso del sistema de puntuación en esto, un saber que permite hacer con el goce.

La historia de la puntuación tiene diferentes protagonistas, ya se mencionó a Aristófanes de Bizancio. También se puede considerar a Jacopo Alpoleio, a quien se le atribuye la creación del signo de admiración. Se trata de un italiano que escribía poesía y tomó la decisión de incorporar la emoción a la frase poética. Es un signo que actualmente, en la era de la digitalización, aumentó rápidamente en el hecho de ser utilizado y esto está ligado a un intento de mostrarle al destinatario de los mensajes, que uno no está enojado. Es decir que, los signos de puntuación, son el modo que se tiene de hacer pasar al escrito lo que solemos modular con nuestras voces, la expresión del rostro, la actitud del cuerpo.

A grandes rasgos, ligado a esta historia, se puede mencionar la creación del punto interrogativo en manos de Alcuino, maestro, monje y ministro de Educación en el Imperio de Carlomagno. También existió, cercano al signo interrogativo, el *punctus percontativus*, pero no tuvo éxito, al igual que el *point d'ironie*, “[...] fueron muchos quienes intentaron introducir nuevos signos destinados a indicar ironía o irritación, pero ninguno logró trascender” (Bård Borch, M. 2022, p. 93).

Uno de los signos de puntuación más controvertidos es el punto y coma, hay quienes consideran que se puede vivir toda una vida sin utilizar ni un punto y coma. “*En los debates lingüísticos sostenidos en los Estados Unidos, se afirma que el punto y coma es femenino [...]*”; [...] a los estadounidenses no les gustan los matices ni la complejidad” (Bård Borch, M. 2022, p. 97). ¿Se trataría del no-todo que el punto y la coma introduce al lenguaje en tanto puntuación? No-todo punto; no-todo coma. Se trata de un signo que combina dos acciones que juntas remiten a una paradoja: separar y vincular a la vez.

En lo que hace al signo más complejo en el hecho de saber usarlo correctamente, se encuentra la coma. Desde su creación con Aristófanes, su desarrollo avanzó, retrocedió, se lo movió a un lado u otro de la oración y fue con Aldo Manuzio que se logró cierto acuerdo respecto a cómo debe verse y utilizarse la coma. A su vez, existen los que Bård Borch llama “indiferentes” a estos acuerdos, entre los que menciona a James Joyce, quien recomendaba leer con los oídos y permitir que los sentidos sigan el juego.

## CAPÍTULO 2: ESCRITURA DEL NOMBRE PROPIO

### Coordenadas para una lectura del capítulo 2

En este capítulo se generará un movimiento que irá de lo universal a lo particular de la escritura. Ya no se trata de la escritura a nivel de lo que la historia propone, sino de una escritura en particular, la del nombre propio. Para ello se tomarán los conceptos de universal, particular y singular como punto de partida, para luego abordar el lugar preponderante que puede tener el nombre propio en un sujeto.

Luego se continuará el recorrido desde un acercamiento a lo que la filosofía, de la mano de algunos autores, puede aportar acerca del nombre propio. Desde allí se introducirá una lectura desde el psicoanálisis, con la que se arribará a un movimiento de lo particular a lo singular respecto del mismo. Se hará un acercamiento al tema desde la última enseñanza de Lacan para, finalmente, hacer hincapié en qué es la singularidad para el psicoanálisis de orientación lacaniana.

### De giros y torsiones. De lo universal a lo particular. De lo particular a lo singular

*“Lisandro, Eisejuaz, tus manos son mías, dámelas”.*

*Yo dejé las copas. “Señor, ¿qué puedo hacer?”*

*“Antes del último tramo te las pediré”.*

*“Ya te las doy, Señor. Son tuyas. Te las doy ya”.*

*El Señor se fue. Quedó el remolino con la espuma del jabón brillando.*

(Gallardo, S. 2017, p. 15)

Tomar el nombre propio para hablar de la escritura, tras haber hecho un recorrido histórico, conlleva hacer un giro. Permite ir de la historia en términos universales a lo particular que implica la escritura del nombre propio de un sujeto. Incluso, desde el psicoanálisis de orientación lacaniana, el concepto de nombre propio asume un significado diferente al que se puede llegar, por ejemplo, desde la filosofía. Entonces, no se trata de un giro solamente de lo universal a lo particular, sino que hay una torsión más por la que se puede llegar a lo singular, movimiento que iría de ese nombre propio en tanto se nombra a un sujeto en base a ciertas coordenadas imaginarias y simbólicas, que aluden a su contexto e historia de vida, a lo que nombra a un sujeto en lo real, nombre indecible, marca de goce que hace agujero y en ese acto circunscribe un borde. Por ello es crucial considerar aquí las categorías de lo universal, lo particular y lo singular.

Lo particular y lo universal son dos registros en los que se distribuye la cantidad de juicios en lógica. Es con Lacan que encontramos un lugar destacado para la categoría de lo singular. En

psicoanálisis de orientación lacaniana de lo que se trata es de una orientación por lo singular, en tanto apunta al goce propio que excluye el sentido.

*En busca de lo singular. El primer proyecto de Lacan y el giro de los setenta* es una publicación de Gerardo Arenas, en la que toma en consideración estas cuestiones de la lógica. En el capítulo 4, *La dimensión del papeludun*, aborda el concepto de singular en sus diferencias con los de universal y particular, siguiendo una lectura de Aristóteles en el séptimo libro de su tratado *Sobre la interpretación*. “El predicado singular apunta a no más de uno, en el sentido de algo único” (Arenas, G. 2010, p. 43). Lo singular se opone de manera tajante a lo universal. Entre particular y singular es más difícil establecer las distinciones, ya que ambos tienden a confundirse, “En efecto, suele decirse que algo propio de no más de un sujeto es lo más particular de este, o que ese algo define su particularidad” (Arenas, G. 2010, p. 44). Para el autor es fundamental establecer las diferencias de lo universal, lo particular y lo singular a nivel de los predicados, ya que a nivel de las proposiciones no existe contradicción entre ellos.

En lo que respecta a las categorías lógicas de universal, particular y singular, el capítulo *Singularidad de Sutilezas analíticas*, de Miller, permite un acercamiento preciso. Allí él señala que lo singular es lo que no se parece a nada y está fuera de lo común. El lenguaje dice lo que es común, salvo el nombre propio, aunque el mismo no es garantía de singularidad, ya que por ejemplo Miller no es el único que se llama Miller en este mundo. Puede considerarse como ejemplo de lo universal al silogismo “Todos los hombres son mortales”. Como ejemplo de particular puede pensarse en las categorías clínicas de neurosis, psicosis y perversión, ya que las mismas no remiten a un sujeto único, sino que los agrupa de acuerdo a sus síntomas y mecanismos de defensa. Ahora bien, en lo singular se trata de un caso tomado como incomparable. “El discurso analítico, la institución del psicoanálisis, confronta al analista con lo singular, y ¡como es insostenible! se refugia en lo particular” (Miller, J. 2011b, p. 103). “La orientación hacia lo singular apunta entonces en cada uno al goce propio del *sinthome* por cuanto excluyente del sentido” (Miller, J. 2011b, p. 105).

### **De la historia al nombre de un sujeto**

*“Pero los nombres presentan de las personas  
–y de las ciudades, que nos acostumbran a considerar individuales, únicas como personas–  
una imagen confusa que obtiene de ellos –de su sonoridad brillante u oscura–  
el color con el que está pintada uniformemente [...]”.*

(Proust, M. 2013, p.406)

Se puede pensar el nombre como esa primera escritura con la que un Otro aloja el advenimiento de un viviente. Antes de nacer, un niño cuenta (generalmente, ya que hay situaciones en las que no es así) con un nombre elegido. Será nombrado antes de nacer e incluso después de muerto, es decir, ese nombre propio trasciende la existencia de ese sujeto. Tendrá que vérselas con ciertos recursos imaginarios y simbólicos para poder apropiarse de ese nombre el tiempo que transcurra su vida. Nombre que le permitirá ser llamado, es decir que lo ubica en relación al lazo con los otros y al lenguaje.

Es el nombre propio lo que oficia de faro para la orientación dentro de las conversaciones, para saber a quién dirigirse y cuándo se es convocado a responder. Y es, por lo general, una de las primeras frases que se aprenden al estudiar otro idioma, aquella que acompaña la posibilidad de nombrarse o saber cuál es el nombre del interlocutor: “Je m’appelle”, “My name is”.

Es también el nombre aquella primera escritura que un niño es invitado a conquistar en su tiempo previo a la escolarización. En el preescolar se trata de que el niño pueda aprender a escribir su nombre y las figuras de “mamá” o “papá”, aquellos otros que suelen ser los más cercanos en lo cotidiano.

Lo propio del nombre introduce la idea de una apropiación, movimiento que iría del nombrar a un niño como modo de apropiarse de ese hijo al hecho de que el niño se apropie de ese nombre que le fue dado. Movimiento moebiano con los impasses que esto puede conllevar, entre el rechazo, el consentimiento y los matices que entre ambos puedan ubicarse. Ahora bien, lo que nombra ¿es aquel nombre propio que desde un simbólico-imaginario un Otro elige? ¿o lo que nombra es lo real? Desde un psicoanálisis lacaniano puede pensarse que es desde esos nombres del padre que Lacan pluraliza en su nudo (imaginario, simbólico y real) que uno es nombrado, plurinombrado desde la trama que a un sujeto lo determina.

### **El nombre propio para la filosofía**

*“Ante ese nombre fatal, aunque tan tiernamente pronunciado,  
un terror mortal se apodera de mí; el asombro, el estupor abruman mi alma:  
la creería aniquilada si la voz sorda del remordimiento  
no gritase en el fondo de mi corazón”.*

(Cazotte, J. 2005, p. 277)

Pueden considerarse aquí algunas referencias de Deleuze en *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*. Allí ubica que Leibniz es el primero en decir que el verdadero nombre de la sustancia individual, el verdadero nombre del sujeto, es un nombre propio. Con Leibniz empezaría una

verdadera lógica de los nombres propios. Para él, un sujeto está indicado en un nombre propio, es la noción individual de cada uno que encierra todos los predicados.

Leibniz fue un polímota, filósofo, matemático, lógico, teólogo, jurista, bibliotecario y político alemán. Nació en Leipzig en el año 1646 y murió en 1716, a los 70 años. Fue uno de los grandes pensadores del siglo XVII y XVIII y se lo reconoce como el último genio universal.

Para Leibniz “*La noción individual es aquello que merece un nombre propio, el sujeto es aquello que merece un nombre propio*” (Deleuze, G. 2006, p. 155). La historia del nombre propio, para Deleuze, rompe con la filosofía misma porque aporta algo nuevo. El nombre propio nominal es el nombre de convención, nombre de cada uno que le viene del afuera pero que para Leibniz no afecta al sujeto. Se trata de una determinación interna.

Tomando esta idea de lo que hay de convención en relación al nombre propio, puede considerarse otra referencia filosófica. Se trata de un filósofo que cita Lacan en su *Seminario 22*, Saul Aaron Kripke, para quien los nombres propios son dados de manera convencional tal como son usados en el lenguaje ordinario.

Nacido en 1940 en Nueva York, Kripke es considerado como una de las figuras contemporáneas más influyentes dentro del ámbito de la filosofía y la lógica. Incluso hay quienes consideran que ha transformado la filosofía analítica en la segunda mitad del siglo pasado.

Kripke escribe *El nombrar y la necesidad*, publicación compuesta por tres conferencias que contienen ideas que desarrolló en los primeros años de la década del '70. Se trata de una teoría de la rigidez según la cual un nombre, en el contexto de cualquier oración, debe leerse con un alcance largo que incluya a todos los operadores modales. Esas conferencias demarcaron una línea divisoria al interior de la filosofía del lenguaje.

Al iniciar la primera conferencia, Kripke señala la importancia de que se pueda ver la conexión entre las dos palabras que titulan lo que será publicado como libro, o sea, el nombrar y la necesidad. Como nombre propio él entiende el nombre de una persona, de una ciudad, un país. Para él “[...] *los nombres propios no parecen ser descripciones disfrazadas*” (Kripke, S. 2005, p. 32), más bien se trata de designadores rígidos, ya que en todo el mundo posible designa al mismo objeto, y lo diferencia del designador accidental, no rígido. El nombre refiere rígidamente a una cosa.

“*Alguien, digamos un bebé, nace, sus padres le dan un cierto nombre. Hablan acerca de él con sus amigos. Otra gente lo conoce. A través de distintas suertes de discurso el nombre se va esparciendo de eslabón en eslabón como si se tratara de una cadena [...]*” (Kripke, S. 2005, p.91), la última persona que comprenda ese eslabón podrá hablar de la persona nombrada aun cuando no sepa de quién oyó hablar por primera vez de ese nombre. Hay una transmisión de comunicación en relación a los nombres.

Kripke busca presentar un mejor modo de ver las cosas que el que proporcionan los partidarios de la teoría descriptivista. Las tres conferencias de Kripke constituyen un ataque a dicha teoría, en la que encontramos como exponentes a Frege y Russell, para quienes un nombre propio es una descripción definida. Ambos equiparan nombres propios y descripciones definidas y proponen que los nombres propios tienen significados. En cambio, para Kripke, los nombres propios no tienen significados y son más bien usados como etiquetas para referirnos a las cosas o personas.

Continuando con este breve recorrido por algunas referencias filosóficas, se puede considerar un fragmento de Maurice Blanchot, escritor, crítico literario e intelectual francés nacido en 1907. Menciona, en *El libro que vendrá*: “Nombrar es esta violencia que aparta lo que está nombrado para tenerlo bajo la forma cómoda de un nombre. Nombrar hace sólo del hombre esa extrañeza inquietante y trastornadora que debe turbar a los demás seres vivos, incluso a esos dioses solitarios a quienes se dice mudos. La facultad de nombrar solo le fue dada a un ser capaz de no ser, capaz de convertir a esta nada en un poder y a este poder en la violencia decisiva que abre la naturaleza, la domina y la obliga” (Blanchot, M. 1969, p 40).

Roland Barthes, en *El grado cero de la escritura*, hace una mención a la diferencia entre el nombre propio y el nombre común. El nombre propio es una unidad de valor que posee el más alto grado y un poder constitutivo. Tiene un poder de esencialización, en tanto designa un sello referente; un poder de citación, ya que, al proferir, el nombre propio puede convocar a toda la esencia encerrada en el mismo; y un poder de exploración, en tanto el nombre propio se desdobra como un recuerdo y ello lo vuelve una forma lingüística de la reminiscencia. Para él el nombre propio “[...] es un signo, es un signo voluminoso, un signo siempre cargado de un espesor pleno de sentido que ningún uso puede reducir, aplastar, contrariamente al nombre común, que no libera sintagmáticamente más que uno de sus sentidos” (Barthes, R. 2011, p. 119).

### **El nombre propio en psicoanálisis**

“Entre la ingenuidad de esas mayorías que esperan todo del deseo del Otro  
y esas minorías cínicas que viven en la mala fe del goce del Uno,  
el proyecto es la realización del ser causado por la falta”.

(García, G. 1992, p. 26)

Se pueden ubicar en el *Seminario 9* de Lacan algunas coordenadas para pensar el lugar del nombre propio, fundamentalmente ligado al rasgo unario, al Uno, lo más íntimo de uno mismo; Uno al que el sujeto se identifica y que está más allá de lo que es del orden de la aparición y desaparición del sujeto



en relación al significante. “[...] ya no es al Otro al que aquí nos referimos, sino a este más íntimo de nosotros mismos del que intentamos hacer el anclaje, la raíz, el fundamento de lo que somos como sujetos” (Lacan, J. 6 de diciembre de 1961).

En relación a los nombres propios, que Lacan sea Lacan y Laplanche sea Laplanche, “[...] es el significante el que decide, es él el que introduce la diferencia como tal en lo real, y justamente en la medida en que no se trata de diferencias cualitativas” (Lacan, J. 6 de diciembre de 1961). Pero aquí se trata del significante en tanto marca la diferencia pura, un rasgo que funciona como soporte de la diferencia.

En la clase del 20 de diciembre de 1961 Lacan se pregunta qué es un nombre propio. Luego evoca algunas ideas de Alan Henderson Gardiner, lingüista, arqueólogo, antropólogo y egiptólogo nacido en el Reino Unido. Toma de él la idea de que la función del nombre propio está ligada al hecho de que el mismo está compuesto de sonidos distintivos. Lacan hace más hincapié en lo que atañe al sonido que a lo que pudiera pensarse por el lado del orden de la descripción, es decir, el nombre propio “[...] en tanto vehiculiza una cierta diferencia sonora [...]” (Lacan, J. 20 de diciembre de 1961). En este punto Lacan introduce el lugar que viene a tener en la definición del inconsciente la función de la letra. Para él no puede haber definición del nombre propio, se trata más bien de la emisión nominante cuya naturaleza radical es del orden de la letra.

Lacan, en el *Seminario 9*, hace referencia a cuestiones ligadas al advenimiento de la escritura. Si bien el hombre desde que es hombre posee una emisión vocal como hablante, hay otro orden que se introduce con los trazos. A él le hizo sentir una “admirativa emoción” (Lacan, J. 20 de diciembre de 1961) ver ese material prehistórico. Se trata de los ideogramas (mencionados en el capítulo 1, Historia de la escritura), manifestaciones trazadas que no tienen otro carácter que el de ser significantes y nada más. Están próximos a una imagen, pero al devenir ideograma va perdiendo cada vez más ese carácter de imán (podría pensarse que ese carácter queda más conservado en lo que son los pictogramas). Así nace la escritura cuneiforme, de estas transiciones, “*un bagaje, una batería, de algo a lo que no hay derecho de llamar abstracto*” (Lacan, J. 20 de diciembre de 1961). Nace de algo que es figurativo pero figurativo borrado, reprimido o rechazado. Lo que queda entonces es algo del orden del rasgo unario que funciona como distintivo y puede jugar el rol de marca. Algo de la negación, en sus distintos estatutos, aparece allí.

La característica del nombre propio es que está siempre más o menos ligado al trazo de su unión, pero no tanto al sonido sino a la escritura. El sujeto lee la marca ya antes de que se trate de signos de escritura, antes de que los signos porten trozos recortados de su modulación hablante. Será eso que lee como marca lo que permita ser un soporte de su fonética.

Lacan toma de Freud la idea del rasgo unario, ese *einziger Zug*, de *Psicología de las masas y análisis del yo*. Para Freud en la identificación el yo copia a la persona amada o no amada, se trata de una identificación parcial, limitada, ya que lo que se toma prestado es “*un único rasgo de la persona objeto*” (Freud, 1999d, p. 101). En Lacan ese rasgo unario adquiere el estatuto de significante original, punto donde está la marca que el sujeto ha recibido en el origen de la *Urverdrängt*. “[...] *marca única del surgimiento original de un significante original que se presentó una vez en el momento en el que el punto, el algo de la Urverdrängt en cuestión, pasó a la existencia del inconsciente, a la insistencia en este orden interno que es el inconsciente*” (Lacan, J. 10 de enero de 1962). Un inconsciente que se desdobra entre percepción y conciencia, entre cuero y carne.

Lo que atañe al sujeto está en el origen de la nominación, el sujeto es lo que se nombra. El rasgo unario hace aparecer la génesis de la diferencia, se trata de la entrada en lo real como significante inscripto, en ello hay una primacía de la escritura.

Es interesante ubicar cierta relación entre el nombre propio y la angustia, ya que para Lacan la angustia, en este *Seminario 9*, es más tonta que un repollo y aparece cuando el deseo hace del sujeto algo que es una falta en ser, una falta a nombrarse.

También hay una relación entre la memoria de uno y el rasgo unario, en tanto aquella interviene en función de este, ya que tiene por soporte su inscripción.

¿Cómo entender estos enunciados? Si el rasgo unario aparece como posibilidad de ser lo que otorga un nombre y es soporte de una memoria, pero a su vez la angustia da cuenta de la falta en ser y la imposibilidad de nombrarse. Una orientación, pueden darlas algunas coordenadas que se hallan en *La inexistencia del nombre del padre*, donde Nieves Soria menciona que en el *Seminario 12* Lacan señala que el nombre propio no designa lo particular sino lo singular, “*allí donde el sujeto es irremplazable*” (Soria, N. 2020, p. 75). Se trata entonces de que el nombre designa y a la vez recubre la falta en la que consiste el inconsciente, la cual es innombrable.

Siguiendo a Soria, es en *Tótem y tabú* que se puede hallar el antecedente freudiano de las teorías lacanianas del nombre, allí se verifica la función de tótem como nominación, la cual designa un linaje atravesado por la interdicción del incesto. El nombre introduce una dimensión real, ya que incide en la economía de goce del sujeto. El tótem funciona como un antecedente de la función que tendrá el Nombre del Padre en Lacan, pasando luego a ser antecedente del significante amo, el cual articula unidad y multiplicidad.

En el *Seminario 12* Lacan diferencia dos usos del significante en relación al referente: la denotación que remite a una marca de hierro sobre el referente y la connotación que remite al concepto del referente. La denotación, ligada a la denominación, refiere a la cosa que golpea. El nombre propio no es una mera designación del individuo, en él encontramos más que meras

significaciones. Él remite a algo irremplazable. *“No es en tanto que individuo que me llamo Jacques Lacan, sino en tanto que algo que puede faltar mediante lo cual ese nombre tendrá que recubrir otra falta. El nombre propio es una función volante. Está hecho para llenar los agujeros, para darles su obturación, una falsa apariencia de sutura”* (Lacan, J. 6 de enero de 1965). Ese agujero puede situarse en la esquizia entre el ojo y la mirada que permite pensar el cuadro, en tanto introduce el campo de la mirada para aquel que lo mira. Hay allí un agujero, por lo tanto, una identidad perdida. La función de nominación remite a una imposibilidad del sujeto en identificarse a sí mismo con un significante.

El sujeto remite a lo que se presenta entre el aparecer y desaparecer en una pulsación repetida. El significante le otorga un efecto evanescente y renaciente. Por ello es fundamental la función de la nominación en su diferencia con la enunciación, allí adquiere una acción eficaz el síntoma. La nominación parte de la marca, de algo que se traza y que entra a las cosas y las modifica. *“La función de la nominación merece ser reservada como original, como teniendo un estatuto opuesto al de la enunciación, donde la frase, cualquiera que sea, proposicional, definicional, relacional, predicativa, la frase, en tanto nos introduce en la acción eficaz del síntoma, culmina en esta toma cuya cumbre es la formación del concepto”* (Lacan, J. 7 de abril de 1965). Ella se vuelve acto entre corte y sutura, operación fundamental de la que es responsable un analista para orientar al sujeto hacia aquello que lo nombra como objeto. Es en el objeto *a* que el ser encuentra su acabamiento, aquello en lo que el yo se instaure como caído y reducido al rol de jirón.

En el *Seminario 18* Lacan retoma el tema del rasgo unario: *“Hablé entonces del rasgo unario, que ahora los obsesiona, y parece legítimo, cuando tratan de saber dónde hay que ponerlo, si del lado de lo simbólico o de lo imaginario. ¿Y por qué no de lo real? Sea como fuere, ya que es así como sucede, fue en su carácter de palote, ein einziger Zug, como sin duda lo pesqué en Freud”* (Lacan, J. 2014, p. 92). Señala, unas páginas más adelante, que en relación al mismo es por la borradura del rasgo como se designa el sujeto, se trata de distinguir la tachadura. *Lituratierra* remite a esa tachadura que no tiene huella previa y hace tierra del litoral. Litoral entre centro y ausencia, entre saber y goce. Puede pensarse que esa misma tachadura que designa al sujeto, lo nombra y a su vez lo despoja de un nombre en tanto introduce una falta en ser. El neurótico se vuelve un sin nombre que se pregunta por su ser y su existencia, porque hay un desconocimiento respecto de lo que lo nombra desde lo real. Miller, alude a esto en *Donc*: *“En el neurótico vemos además que el sujeto es tan Yo que en definitiva ningún nombre le conviene. Es lo que señala Lacan a propósito de la neurosis: el neurótico es en el fondo un Sin Nombre”* (Miller, J. 2011a, p. 133).

## Los nombres y el nombrar en la última enseñanza de Lacan

*“Soy, a mi pesar, un heredero de Freud,  
por haber enunciado en mi época lo que podía extraerse con buena lógica  
de las farfullas de esos a los que llamaba su banda,  
y que no tengo necesidad de nombrar.  
Me refiero a esa pandilla que asistía a las reuniones de Viena  
y de la que no puede decirse que haya habido alguno  
que siguiera el camino que llamo de buena lógica”.*  
(Lacan, J. 2009, p. 12)

Es Lacan quien se ubica como quien da un nombre en la clase del 11 de diciembre del *Seminario 21*, él nombra lo real: *“Yo te bautizo, Real, a ti, en tanto que tercera dimensión”*; *“Yo te bautizo, Real, porque si no existieras habría que inventarte. Por eso lo inventé”*. (Lacan, J. 11 de diciembre de 1973). Aquí Lacan diferencia dos expresiones en inglés, *naming* y *nomination*. El primero alude al acto de dar el nombre.

Del Nombre del Padre erigido en su *Seminario 3* como carretera principal y punto de capitón que ordena desde lo simbólico, Lacan abrirá a una pluralidad de nombres para orientarse en la clínica psicoanalítica. En principio lo simbólico, lo imaginario y lo real, presentes desde el inicio de su enseñanza y conformando el nudo borromeo de tres a la altura de su seminario 21 y 22. *“Y lo que yo quiero decirles, es que no es sin motivo que yo no hablé del Nombre del Padre. Cuando comencé hablé de los nombres del padre. Y bien, los nombres del padre, es eso: lo simbólico, lo imaginario y lo real en tanto que en mi sentido, con el peso que he dado recién a la palabra sentido, es eso los nombres del padre: los nombres primeros en tanto que nombran algo”* (Lacan, J. 11 de marzo de 1975). Es de esos nombres del padre que se sostiene el nudo.

Lacan diferencia lo que es la comunicación de la nominación, esta última implica el acto del nombrar y ello tiene como consecuencia que la habladuría se anude a algo de lo real. En este punto hace referencia a esa necesidad de la que habla Kripke en su libro, esa necesidad que se pone en juego en el hecho de que los nombres se peguen a las cosas. Para Lacan vale más el realismo del nombre que el nominalismo de lo real y en esto cobra importancia lo que viene de un decir. Lo real es aquello que expulsa el sentido, es la versión del sentido en el anti sentido y el ante sentido, *“[...] es el contragolpe del verbo en tanto que el verbo no está ahí nada más que para eso, un eso que no es para nada, si da cuenta de lo que se trata, a saber, de la inmundicia de la que el mundo se monda”* (Lacan, J. 11 de marzo de 1975). ¿Se trata aquí de lo mundo en tanto aquello que está desprovisto de lo superfluo? ¿Lo real a secas?

Puede considerarse, en relación a esta idea de que la nominación introduce un anudamiento a lo real, un fragmento de Freud en *La interpretación de los sueños*. En el tomo IV de la editorial Amorrortu, Freud hace una referencia a Goethe, escritor mencionado en reiteradas oportunidades por él. “Goethe hubo de observar cierta vez cuán susceptibles somos respecto de nuestro nombre, con el cual nos sentimos encarnados como si fuera nuestra piel” (Freud, S. 2001b, p. 220-221).

Lacan reduce el Nombre del Padre a su función radical: dar un nombre a las cosas, cuestión que tiene consecuencias en el modo de gozar. El “n'hombrar” es para Lacan un acto.

A su R, S e I como Uno, dos y tres, Lacan añadirá el cuatro, cinco y seis, anunciado en la última clase del *Seminario 22*. Alude allí a inhibición, síntoma y angustia. Los nombra como números, porque ante el número el sentido cede. De esta manera va introduciendo la importancia de un cuarto elemento para el anudamiento borromeano, un cuarto elemento para la nominación. Lo imaginario introduce la nominación como inhibición; lo real como angustia; lo simbólico como síntoma. Puede incluso ampliarse esa pluralización si se toman como nombres a la existencia, la consistencia y el agujero.

En ese mismo seminario, en la última clase, Lacan llama la atención sobre “una cuestión que merece que uno se detenga un poco” (Lacan, J. 13 de mayo de 1975). Se encuentra abriendo preguntas en relación a la creación del mundo desde la consideración de la Biblia. La idea de creación estaría ligada a que de lo simbólico surge lo real y esto se diferencia de un segundo tiempo en el que Dios da un nombre a cada animal que habita el paraíso. La nominación de cada una de las especies representa una nominación limitada a lo simbólico, allí se trata de lo que se cuenta míticamente. Y aquí Lacan introduce una serie de preguntas que resultan fundamentales: “¿Es que eso nos basta para soportar lo que viene en un punto, por cierto, no indiferente, en esta elementación a 4 del nudo que se soporta del Nombre del Padre? ¿Es que el padre es aquél que ha dado su nombre a las cosas? ¿O bien ese padre debe ser interrogado en tanto que padre a nivel de lo real?” (Lacan, J. 13 de mayo de 1975). Puede encontrarse aquí un punto desde el cual diferenciar lo que son nominaciones simbólicas, ligadas a los nombres propios que se desprenden de la novela, del mito familiar; de la nominación que viene de lo real, del padre real que a cada quien lo nombra en su singularidad.

Será en el *Seminario 23* donde Lacan aluda al nombre propio en relación a Joyce, planteando que el nombre propio es en él algo extraño. “El nombre que le es propio es algo que Joyce valoriza en detrimento del padre. A este nombre quiso que se le rinda el homenaje que él mismo negó a cualquier otro” (Lacan, J. 2009, p. 86). Para Lacan el nombre propio es lo que hace todo lo posible para volverse más que el S1, significante amo que siempre se dirige hacia el S2, en torno al cual se acumula el saber.

Pero a uno no lo llaman imaginario ni simbólico, a lo sumo lo llaman Juan, o Pedro, Clarisa o Carla. Se trata de nombres distintos y sin embargo que mantienen una relación: en tanto haya un Otro que me nombre podré habitar el discurso y esa coordenada simbólica-imaginaria facilitará, en tanto consienta a servirme de ella, a que un decir se anude a aquello que desde el real me nombra. Unas palabras de Javier Aramburu en *El rasgo unario y el objeto* pueden servir aquí para una orientación. Allí menciona que el nombre propio no le alcanza a un sujeto para obtener la certeza de su ser, más bien es convocado como objeto a ese nombre. “*La clínica demuestra que el sujeto tiene una falta de certeza con relación a su ser*” (Aramburu, J. 2000, p. 220), busca más allá de su nombre propio, sueña con encontrar un verdadero nombre, uno que no está dicho en su nombre propio. Busca una respuesta en el Otro, espera que sea él que le dé un sentido a su nombre. Esa búsqueda se debe a la pérdida de goce con la que el sujeto se vio confrontado. “[...] *el rasgo unario es un nombre desconocido del sujeto, es una marca que el sujeto no conoce, ese nombre olvidado del sujeto es lo que el sujeto intenta decirle al Otro, en las formaciones del inconciente, pero también es desconocido para esas formaciones del inconsciente, el nombre que lo nombra*” (Aramburu, J. 2000, p. 221).

Lacan menciona que en la historia se observa que hay dos nombres propios. Puede uno incluso acumular nombres y allí se trata al nombre propio como nombre común. Él termina su clase del 10 de febrero de 1976, del *Seminario 23*, reduciendo su nombre propio al nombre más común, "jaclaque", “*Reduzco así mi nombre propio al nombre más común*” (Lacan, J. 2009, p. 87), jugando con la homofonía de su nombre y la idea del esfuerzo que implicó esa clase recorrida, tanto para él como para quienes estaban allí escuchando su transmisión. ¿Volver al nombre propio un nombre común permitiría un movimiento del saber como aquello que se acumula al saber en tanto aquello con lo que se hace? Volverlo común al modo de descriptarlo del Uno como significante amo, para que se deslice a lo múltiple de los significantes que permitan una distancia necesaria de aquel y desde allí poner el saber ligado al nombre propio en relación con los otros.

### **Lo singular propio del psicoanálisis de orientación lacaniana**

*“A Coriolano no quiso responder; prohibió todos los nombres;  
era pues una especie de nada, alguien sin títulos,  
hasta tanto se hubiese forjado un nuevo nombre en el fuego de Roma toda en llamas”.*  
(Shakespeare, W. 2006, p. 1053)

¿Cómo dar cuenta del lugar que tiene la singularidad en el psicoanálisis de orientación lacaniana sin caer en una definición que tienda a universalizarla? Porque se trata justamente de algo único e irrepetible. Hablar de una marca de goce que da existencia al *parlêtre*, implica no poder hacer uso de esa marca para todos, ni tampoco para algunos, sólo sirve en referencia a uno solo, ya que está ligada a ese Uno que a cada quien lo causa. Se trata de una singularidad que nombra el modo de gozar de cada quien y que a su vez conlleva la paradoja de que es un nombre que no puede ser nombrado. Un real que no puede pasar al lenguaje y articularse entre significantes.

Hablar de lo singular en el discurso psicoanalítico conlleva ponerlo en contraste con los universales que promueven los otros discursos. El discurso del amo, el universitario, el de la histeria y el pseudo discurso capitalista apuntan a un todo y a un para todos igual.

¿Qué lugar a la singularidad puede haber en el discurso universitario si justamente se espera que la respuesta a una pregunta sea una, desde todos la misma? Los exámenes dan cuenta del modo en que se tritura lo subjetivo a la hora de exponer los conocimientos adquiridos. Se debe allí responder lo esperado por un Otro que posee el saber, para poder adquirir su aprobación. Si bien en la universidad hay lugar a preguntas singulares que pueden desplegar los sujetos, no es desde allí que se consigue el título, objeto que concentra los años de aprobación conseguidos tras tantos exámenes realizados. Ser aprobado, ser reconocido en el saber que se espera, lejos está de la posibilidad de que lo singular adquiera un lugar desde donde el saber se produzca. *“El estudiante se siente astudado. Está astudado porque, como todo trabajador -guíense por los otros pequeños órdenes-, tiene que producir algo. [...] el malestar de los astudados no deja de tener relación con esto, que se les pide incluso que constituyan el sujeto de la ciencia con su propia piel[...].”* (Lacan, J. 2013, p. 111). Es en *Analiticón*, del *Seminario 17*, donde se lo encuentra a Lacan dirigiéndole a los estudiantes unas palabras acerca de lo que en ellos se juega desde el discurso universitario. Los ubica como producto de la universidad, la plusvalía. Salen de la universidad igualados más o menos a unidades de valor (Lacan, J. 2013, p. 216).

Los discursos, en tanto modos de hacer lazo que los sujetos tienen, permiten un tratamiento sobre el goce. Desde aquí puede ubicarse la radical diferencia que hay entre el discurso analítico y los demás discursos, ya que ellos tienden a que el tratamiento que se haga sobre el goce sea precisamente el de rechazarlo. La histérica nada quiere saber sobre el goce singular que la habita, aquel que habla a través de sus síntomas de conversión, amordazado en un decir que pudiera ofrecer otro modo de gozar. Más bien, ella, desde su división subjetiva pone a trabajar al amo en un circuito

infernado que siempre acabará por castrarlo. Hace muchas preguntas la histérica, claro, pero ninguna apunta a interpelarse por el propio modo de gozar.

¿Qué decir del amo? ¿Hay algún valor de lo singular en sus anhelos? Quiere que las cosas marchen, nada más. O al menos eso quería el amo antiguo, porque al amo moderno sí le interesó el saber, en todo caso, se apropió del saber del esclavo para poder hacer que las cosas marchen a un tiempo más veloz. El discurso capitalista es el discurso donde menos posibilidad hay a la pregunta, ni siquiera al modo de una pantomima, sólo marchar. Ese andar sin parar que se refleja muy bien en las máquinas de producción que la industria fue ofreciendo, allí donde fue mutando el discurso del amo, del antiguo al moderno. El capítulo 1 de esta tesis da cuenta de este movimiento, desde el despertar de un deseo de escritura, hasta una producción masiva de libros que permitió la imprenta. Fue quedando de lado el cuerpo, cada vez se lo fue necesitando menos en la ardua tarea que significó alguna vez la elaboración de un libro. La temporalidad en juego se vio fuertemente afectada, ese tiempo que aloja lo subjetivo, tiempo del hacer, del hablar, coser, pintar, escribir. Páginas impresas a montones en pocos segundos, la masividad es el anhelo del amo capitalista, eso que arrolla los detalles que un sujeto puede introducir en su hacer. Entonces, con el discurso capitalista, encontramos más bien al sujeto atiborrado de objetos por la rapidez en que el consumo lo pone a funcionar. Que Lacan hable del discurso capitalista como un pseudo discurso, permite pensar en la dificultad que recae sobre los lazos. La relación que se establece es directamente entre el sujeto y el objeto de consumo, lo cual da cuenta de que no hay lugar al lazo social, ese lazo que es el que posibilita un tratamiento del goce. La relación directa  $a \rightarrow \$$  no puede pensarse como tratamiento, es un consumo liso y llano.

Lacan sitúa ese cambio del amo antiguo al amo moderno como efecto de la función que ha tenido la filosofía en la historia. Es allí que sitúa el nacimiento de la ciencia. *“La ciencia solo nació el día que alguien, en un movimiento de renuncia a este saber, mal adquirido, si puedo decirlo así, extrajo por primera vez la función del sujeto de la relación estricta de S1 con S2, me refiero a Descartes”* (Lacan, J. 2013, p. 21). Se trata del viraje en el que el saber del esclavo pasa a estar en manos del amo a partir de que un filósofo inspiró en el amo un deseo de saber. Él señala a ese momento como el punto candente de su discurso, un punto bisagra. Esto ocasionó a su vez la entrada en acción del discurso psicoanalítico, un discurso que no es de Lacan, sino que más bien él se dice efecto del discurso psicoanalítico.

Con el cambio de discurso del amo antiguo al amo moderno adviene la ciencia moderna, punto crucial para el advenimiento del psicoanálisis en tanto la ciencia forcluye al sujeto dividido y como retorno de esa forclusión se puede ubicar al psicoanálisis. *“Esta posición de la ciencia se justifica*



*por un cambio de estilo radical en el tempo de su progreso, de la forma galopante de su inmixión en nuestro mundo, de las reacciones en cadena que caracterizan lo que podemos llamar las expansiones de su energética”* (Lacan, J. 2008c, p. 813). A este viraje Lacan lo ubica como un momento histórico definido, se trata de la introducción del cogito de la mano de Descartes, ahí donde se produce un rechazo de saber. Y ese saber que se rechaza es justamente lo que un psicoanálisis alojará como singularidad, una verdad que habla.

Lo subversivo del psicoanálisis, aquello desde lo que se sostiene como reverso del discurso del amo, es lo singular. Eso rechazado del goce en los otros discursos es lo máspreciado para el psicoanálisis, desde lo que se sostiene como un discurso que no tiende a lo segregativo. Se produce con el discurso analítico un hecho inédito al estar como “dominante” el objeto *a*, causa de deseo. Aquí no domina el saber, ni la barradura en el sujeto, ni el significante amo, domina el objeto que en el hecho de introducir un vacío, hace de lo que fuera un dominio, una causa. *“El objeto a es lo que permite introducir un poquito de aire en la función del plus de gozar”* (Lacan, J. 2013, p. 192). Puede pensarse como opuesto a lo singular, eso máspreciado para el psicoanálisis, el lugar que tiene la producción en los otros discursos: producir saber universal en el discurso universitario, producir trabajo en el discurso del amo, producir objetos de consumo en el discurso capitalista, producir deseo en el discurso histórico. Producciones para las que se entienden bien estos discursos, y se vuelve el psicoanálisis, al modo del síntoma que a él tanto le interesa, una cruz para que las cosas anden. Se pone en cruz el psicoanálisis a la producción de lo masivo, cruz que bien puede leerse como una *x*, esa que se introduce con el deseo del analista al nivel del significado.

Es con la marca singular de goce, eso que en principio opera como causa de horror, con lo que los sujetos hacen lazo en el discurso analítico. Una marca de goce que es singular pero que a su vez, como deseo de saber respecto de lo singular de cada analizante, los practicantes de psicoanálisis conversan, se encuentran, debaten sobre cuestiones clínicas, políticas y éticas. Un punto de distinción de cada quien que se entrama en una causa común, *“[...] todo lo que a nosotros, analistas, nos interesa como saber se origina en el rasgo unario”* (Lacan, J. 2013, p. 49).

En el intento de situar la relevancia que la singularidad adquiere para el discurso del psicoanálisis, se puede aquí considerar una frase de Mirta Berkoff en relación a la clínica con niños, que de todos modos aplica bien a la práctica analítica más allá de la edad cronológica de quien asiste a consulta: *“El análisis apunta a hacer de la desgracia del traumatismo de la lengua ese relieve con el que cada uno puede hacerse valer. De este modo, en una cura, podemos ayudar al niño a que se sirva del síntoma para tener un cuerpo, ayudarlo a que encuentre su manera singular de estar vivo”* (Berkoff,

M. 2022, p. 12). Esta cita permite situar algunos conceptos que se vuelven fundamentales a la hora de bordear la idea de singularidad. Podría decirse que para considerar la singularidad en el marco del psicoanálisis de orientación lacaniana, se vuelven cruciales los conceptos de traumatismo, la lengua, síntoma, cuerpo, vida, entre otros. Conceptos que en cada parlêtre remitirán a diferentes marcas de goce, a diferentes maneras de disponerse o anudarse en cada quien; algo que ya desde Freud puede ubicarse en ese esfuerzo de escuchar cada caso como algo nuevo y único.

En *Poética pulsional*, Eric Laurant expresa una idea en torno a la singularidad bien ligada al síntoma. Es por el recorrido que se hace en relación al síntoma que se puede alcanzar lo singular, partiendo de lo que se presenta como sufrimiento para un sujeto. *“Es por esta vía que alcanzamos lo singular, lo que llamamos tocar el goce”* (Laurant, E. 2011, p. 7). ¡Aquí está lo subversivo del psicoanálisis! Se parte de lo que se rechaza y nadie quiere saber porque hay algo insoportable en el propio síntoma, para dar vuelta la partida, es decir, que eso mismo que tiende a segregarse sea un terreno propicio para vivir un poco mejor.

*“Hay cuatro discursos. Cada uno se cree la verdad. Sólo el discurso analítico es una excepción. Sería mejor que domine, se concluirá, pero justamente este discurso excluye la dominación, en otras palabras, no enseña nada. No tiene nada de universal: por eso no es materia de enseñanza”* (Lacan, J. 2011, p. 11).

## **CAPÍTULO 3: LA ESCRITURA LITERARIA. RESONANCIAS CON EL PSICOANÁLISIS**

### **Coordenadas para una lectura del capítulo 3**

Abordar la escritura desde su aspecto literario puede ser tan vasto que conlleva el riesgo de un extravío entre los senderos infinitos de la ficción. Por ello, se delinearán aquí algunas coordenadas desde las cuales poder orientarse. Tomando en consideración las categorías mencionadas anteriormente, universal, particular y singular, puede pensarse aquí que se tratará de una escritura particular dentro del amplio espectro de escrituras posibles, que abre a la posibilidad de que lo singular emerja en el estilo de escritura de determinado autor.

El punto de partida de este tercer capítulo se apoyará en algunas consideraciones que desde Roland Barthes se pueden extraer, en relación a las características que pueden hallarse en el tipo de escritura literaria. Se considerará luego, la función que tiene la escritura para algunos autores literarios; se tomará en consideración una lectura muy precisa que realiza Alejandra Eidelberg sobre dos escritores; se arribará luego al lugar de la escritura para Marguerite Duras en particular; se abordará el modo de pensar la escritura para Silvia Mellado, escritora argentina que ha recibido el Primer Premio Nacional de Poesía Storni en el año 2021.

Se realizará un acercamiento entre la escritura literaria y el psicoanálisis, ya sea desde consideraciones freudianas como desde el lugar que Lacan le otorgó a la poesía al momento de pensar la intervención en psicoanálisis, aquello que de la mano de Miller puede leerse en su seminario *Un esfuerzo de poesía*.

Continuando en los bordes de esa cercanía entre literatura y psicoanálisis, se dará lugar a las resonancias que puede haber entre algunos conceptos propios del psicoanálisis y el abordaje que hacen ciertos escritores literarios en sus narraciones. No se tratará de hacer encajar los conceptos, sino de prestar terreno a la resonancia: cómo se pueden aprehender algunas cuestiones que se trabajan desde el psicoanálisis al leer lo desarrollado en textos literarios. Los conceptos seleccionados para ello son: lo ominoso y la pulsión.

Finalmente, se tomará en consideración una escritura que está estrechamente ligada a la experiencia de un análisis, al modo en que ciertos sujetos hacen uso de la misma para elaborar aspectos de un sufrimiento con el que se enfrentan.

## Un punto de partida desde Barthes

*“El lenguaje es una piel: yo froto mi lenguaje contra el otro.*

*Es como si tuviera palabras a guisa de dedos,*

*o dedos en la punta de mis palabras.*

*Mi lenguaje tiembla de deseo”.*

(Barthes, R. 2008, p. 92)

La literatura es un tipo de escritura que se introduce en su relación a lo artístico, creación que puede presentarse en diversos géneros: poesía, prosa, prosa poética, cuento, novela, ensayo, monólogo, diario, crónica, etc.

Se pueden considerar aquí algunos planteos de Roland Barthes en *El grado cero de la escritura* para pensar a la escritura literaria como aquella escritura que no tiene por función comunicar o expresar, sino que busca imponer un más allá del lenguaje. Se trata de una escritura cuyo intento es un ejercicio para domesticar o repeler una “Forma-Objeto” que el escritor encontró fatalmente en su camino, “[...] *que necesita mirar, afrontar, asumir, y que nunca puede destruir sin destruirse a sí mismo como escritor*” (Barthes, R. 2011, p. 12).

Para Barthes el estilo del autor es producto de un empuje, no de una intención. Está ligado a la dimensión vertical y solitaria del pensamiento. Se trata de una voz decorativa de una carne desconocida y secreta, que funciona como una necesidad, estilo como empuje floral para la salida de un infralenguaje que se elabora en el límite de la carne y del mundo. El estilo es metáfora, ecuación entre intención literaria y estructura carnal del autor. Se trata de algo que está libre del lenguaje, que impone al autor un “Frescor” por encima de la “Historia”. “[...] *entre la lengua y el estilo, hay espacio para otra realidad formal: la escritura*” (Barthes, R. 2011, p. 19).

Para Barthes todas las escrituras presentan un aspecto de cerco que es extraño al lenguaje hablado, porque no es comunicación. Más bien, la escritura está enraizada en un más allá del lenguaje, se desarrolla como un germen, manifiesta una esencia, amenaza con un secreto, intimida en tanto es una contracomunicación.

De acuerdo a este autor, la modernidad comienza con la búsqueda de una literatura imposible. En particular la novela liga la escritura a la muerte, ahí la vida se vuelve un destino, el recuerdo adquiere lugar de acto útil y se trata de un tiempo dirigido y significativo. La escritura encadena al autor con una historia encadenada, la sociedad marca allí los signos de un arte en ese objeto.

En la época clásica se pueden encontrar diferenciadas la prosa de la poesía. La prosa está ligada a un discurso mínimo, un vehículo más económico que el pensamiento. La poesía se le diferencia en la cantidad, es una cualidad irreductible y sin herencia. Cada palabra poética se vuelve un objeto

inesperado, una caja de pandora de la que salen todas las categorías del lenguaje. La poesía moderna se vuelve terrible e inhumana, *“Instituye un discurso lleno de agujeros y luces, lleno de ausencias y de signos superalimenticios, sin previsión y sin permanencia de intención, y por ello tan opuesto a la función social del lenguaje”* (Barthes, R. 2011, p. 40). Para Barthes, el estallido de la palabra poética instituye un objeto absoluto. Se trata de palabras-objetos sin lazos, adornadas con toda la violencia de su estallido. La vibración de una palabra allí, alcanza a la palabra siguiente, pero se desvanece en seguida, son palabras poéticas que excluyen a los hombres.

En los siglos XVI y XVII se produce una variada abundancia de lenguajes literarios debido al interés de los hombres por la naturaleza, no tanto en la expresión de la esencia humana. Para Barthes la escritura viene a funcionar en una relación de negatividad respecto de la lengua y cada vez que un escritor traza un complejo de palabras, pone en tela de juicio la existencia misma de la literatura. Hay una responsabilidad en la forma que se le da a la escritura, ya que con ella se transforma la historia en este arte.

*“Pero, entonces, ¿la literatura sirve para algo? ¿Para qué sirve decir gato amarillo en lugar de gato miserable? ¿o denominar a la vejez viajera de la noche?”* (Barthes., R. 2011, p. 113). A estas preguntas que Roland Barthes introduce, se le puede acercar una respuesta en base a lo que se lee en su libro unas líneas más abajo: la escritura literaria introduce el poder de un lenguaje inútil. Llamar viajera de la noche a la vejez no cura a nadie del hecho de envejecer, no se lo evita. Es fundamental aquí situar cierta resonancia entre este lenguaje inútil y lo que Lacan menciona del goce, en relación a que es lo que no sirve para nada. *“¿Qué es el goce? Se reduce aquí a no ser más que una instancia negativa. El goce es lo que no sirve para nada”* (Lacan, J. 2006, p. 11). En literatura se trata de un lenguaje otro que renueva lo patético y acerca la escritura a la ironía, ya que, en una amplia escala de matices, allí se juega a destruir, construir, modificar, alterar la ficción, retorcerla.

### **Función de la escritura en algunos autores literarios**

*“Higuera, desde ha tiempo  
pude alcanzar la significación  
entera de tu exento frutecer  
-él como tú te cuajas,  
sin tránsito de flores, en el fruto  
decisivo, llegando, sin alardes, a tu  
puro secreto”*  
(Rilke, R. 2015, p. 73)

Samantha Schweblin, escritora argentina, dejó de hablar a los doce años porque la superaba la enorme diferencia entre lo que ella quería decir y lo que la gente entendía. La literatura le dio la posibilidad de poder manipular el lenguaje “*con una pinza casi científica*”, según expresa, “*para decir exactamente lo que quiero decir*” (Schweblin, S. 2015). Esta escritora da cuenta de la relación a la soledad, que se presenta en el momento de escribir: “*Saberme leída me importa muchísimo, pero en la instancia de la escritura, estoy sola*” (Schweblin, S. 2015).

Leónidas Lamborghini, poeta argentino, expresa en una entrevista que, respecto de sus escritos “*parece que yo lo hubiera premeditado y no es así, palabras escritas salen porque salen, porque el inconsciente habla, uno a veces no quiere reconocerse*” (Lamborghini, L. 2012). Lo expresa en términos de un “*andar tanteando*” y es el caos el que produce, el que engendra la luz. A su vez, eso genera una soledad, “*la singularidad de una obra te separa*” (Lamborghini, L. 2012).

Para Roberto Juarroz, con la poesía se crea presencia, se puede hacer presente incluso a la muerte misma; presencias que acompañan al hombre que no consigue respuestas. “[...] *me parece muy bello el sostener que un poema es una presencia como un ser humano o como cualquier otro ser. Es una compensación, sí, pero se me ocurre que no es sólo eso. Es también sentir que no somos inútiles, que no somos innecesarios, que de alguna forma colaboramos con el universo: hacemos realidad*” (Juarroz, R. 1980, p. 12-13).

De un fragmento de escritura de Clarice Lispector se puede hallar una aproximación a la idea del desplazamiento que en la escritura aparece. Una metonimia que en sí no apresa una idea, no cierra, no da como resultado un conocimiento, más bien dibuja en ese movimiento en el que se desliza entre las palabras, y aunque ponga un punto y aparte como convención de los signos de la puntuación, la idea sigue abierta, como si eso pudiera continuarse al infinito. “*Y después sabré cómo pintar y escribir, después de la extraña, pero íntima respuesta. Escúchame, escucha el silencio. Lo que te digo nunca es lo que te digo y sí otra cosa. Capta esa cosa que se me escapa y sin embargo vivo de ella y estoy sobre su brillante oscuridad. Un instante me lleva insensiblemente a otro y el tema atemático se va desarrollando sin plan, pero geométrico, como las figuras sucesivas en un caleidoscopio*” (Lispector, C. 2013, p. 17). Esta autora introduce la idea de una escritura sin cálculo, “*Entonces escribir es la manera de quien usa la palabra como un cebo, la palabra que pesca lo que no es palabra. Cuando esa no-palabra, la entrelínea, muerde el cebo, algo se ha escrito. Cuando se ha pescado la entrelínea, se puede con alivio tirar la palabra. Pero ahí termina la analogía, la no-palabra, al morder el cebo, lo ha incorporado. Lo que salva entonces es escribir distraídamente*” (Lispector, C. 2013, p. 25).

De acuerdo a Amélie Nothomb, si ella no escribiera “*perdería el contacto con la realidad*” (Nothomb, A. 2018). El sentimiento de irrealidad era constante cuando era niña, “*lo perdía todo*

*constantemente*” (Nothomb, A. 2018), menos las palabras, las historias. Para ella fue la lectura de Rilke, escritor de Praga, lo que le significó un viraje en su escritura y la decidió a asumirse escritora de algún modo, la idea de que escribir es legítimo únicamente cuando es a vida o muerte. Sin embargo, en este despertarse en las madrugadas y escribir por horas, algo funciona como un descontar, un vaciar la irrefrenable escritura, ya que no publica todo lo que escribe, de lo contrario se volvería loca. *“Publicar una novela al año me da el grado de integración con la realidad que necesito”* (Nothomb, A. 2018). En la escritura ella recupera condiciones de la infancia en relación al juego del niño, por ser amo del mundo.

Es en *Escribir*, de Chantal Maillard, poeta y filósofa nacida en Bélgica, donde se puede ubicar en diferentes frases la importancia, en ella, de hacer uso de la escritura: *“Escribir para curar en la carne abierta [...] escribir para ahuyentar la angustia que describe sus círculos de cóndor sobre la presa [...] escribir como condescendencia y como rebeldía sin elección sin pausa [...] escribir para decir el grito para arrancarlo para convertirlo para transformarlo para desmenuzarlo para eliminarlo escribir el dolor para proyectarlo para actuar sobre él con la palabra”* (Maillard, C. 2012).

### **Lectura precisa de Eidelberg. Escritura en Felisberto Hernández y Fernando Pessoa**

*“Aquella noche, al rato de estar acostado,  
abrí los párpados y la oscuridad me dejó los ojos vacíos.  
Pero allí mismo empezaron a levantarse esqueletos de pensamientos  
-no sé qué gusanos les habría comido la ternura”.*  
(Hernández, F. 2015, p. 232)

Alejandra Eidelberg publicó en el año 2014 un pequeño y valioso libro titulado *letras. poéticas. lecturas lacanianas*. Allí se puede tener un acercamiento a lo que el arte enseña al psicoanálisis, asunto que bien puede estar ligado a un saber hacer con la escritura.

Ahora bien, la escritura implica lo que del saber hacer existe para cada autor. Por ejemplo, para Felisberto Hernández, escritor uruguayo que para Eidelberg logra una escritura perversa y virtuosa. Él deja al lector lleno de intenciones, de deseo. En su escritura se puede encontrar una lectura de lo familiar vuelto extraño. *“Si Lacan lo hubiera conocido, habría considerado su escritura como la encarnadura misma de su concepto de extimidad”* (Eidelberg, A. 2014, p. 76).

Para Alejandra, Felisberto aborda el abismo del sexo, lo femenino y el sufrimiento. Él fisura las apariencias de los seres y de los objetos, en la búsqueda de un secreto, de un misterio, de un enigma

cuya matriz sexual está siempre a flor de piel, pero nunca dicha del todo. En los cuentos de Felisberto aparece la fragmentación de los cuerpos como modo de testimoniar sobre la pérdida de toda ilusión de armonía y unidad imaginaria del sujeto; las partes corporales fragmentadas cobran existencia autónoma. El saber hacer de su escritura permite poner en juego el acto polimorfo del macho, dando lugar a una escritura en la que se inmiscuye una *pèreversion*, manteniendo “[...] *en el justo medio decir, la versión del goce que le es propia por su perversión, cuando lo que la causa es una mujer*” (Eidelberg, A. 2014, p. 83).

Felisberto Hernandez sabía hacer con el arte de sus dedos, no solo en el acto de su escritura, sino también al tocar el piano. Arte con el que daba lugar a su existencia. *“La noche que di mi primer concierto me pareció que había aparecido en el mundo un nuevo pianista. Aunque el mundo no se diera cuenta de esto (como era muy natural) y el pianista era de la fuerza más débil, era cierto que había aparecido. Lo mismo sería el haber nacido en África una planta entre medio de otras. Pero existía concretamente y se podía ver y palpar”* (Hernández, F. 2015 p. 12).

Sin embargo, es con su escritura que tiene lugar un decir preciso, que en los términos de Eidelberg se trata de “[...] *un decir pudoroso de su fina perversión, virtuosa hasta en sus desencantos y desilusiones*” (Eidelberg, A. 2014, p. 84).

Ahora bien, la escritura literaria, como terreno en el que pueda ponerse en juego un saber hacer, no implica considerar solo lo que allí se escribe, sino también lo que en sus márgenes ocurre. Se puede considerar aquí tanto el modo en que se puntúa la escritura, como los vacíos que se dejan entre líneas, aquello que no está puesto en la articulación de las letras pero que se lee en ese paisaje que el texto presta. Entre estos aspectos puede considerarse el uso de los heterónimos que hace Fernando Pessoa, autor portugués que también es considerado en el libro de Eidelberg.

En la obra inédita que dejó este escritor tras su muerte, se hallaron más de sesenta heterónimos, nombres con los que firmó sus textos. *“Pessoa es un gran poeta habitado por otros grandes poetas. Creo que así conviene dejarse afectar por sus heterónimos: nombres con los que firmó muchos textos, pero que no se reducen a ser meras firmas. El seudónimo sí lo suele ser: mero disfraz del autor, quien firma con otro nombre en función de alguna situación coyuntural”* (Eidelberg, A. 2014, p. 54-55). Para Alejandra se trata de un autor que nos enseña de la sublimación, en relación a lo que desde Freud podemos considerar, y sobre el saber-hacer-ahí-con el goce, de acuerdo a Lacan. En Pessoa los heterónimos son nombres inventados que funcionan como artificios ficcionales que cubren y a su vez develan un vacío estructural, un real imposible de nombrar. *“No podrá decirse que son anónimas o seudónimas, pues en realidad no lo son. La obra seudónima es la del autor en su personalidad, es de una individualidad completa fabricada con él, como si fueran los parlamentos de cualquier personaje de cualquier drama suyo (...) Puse en Caeiro todo el poder de la*



*despersonalización dramática, puse en Ricardo Reis toda mi disciplina mental, investida de la música que le es propia, puse en Álvaro de Campos toda la emoción que no debo ni a mí ni a la vida” (Pessoa, F. 2005, p. 14). “El punto central de mi personalidad como artista es que soy un poeta dramático; tengo, continuamente, en todo cuanto escribo, la exaltación íntima del poeta y la despersonalización del dramaturgo (...) Sepa que, como poeta, siento; que, como poeta dramático, siento separándome de mí; que, como dramático (sin poeta), traspaso automáticamente lo que siento a una expresión ajena a lo que sentí, construyendo en la emoción una persona inexistente que la sintiese verdaderamente, y por eso sintiese, en derivación, otras emociones que yo, puramente yo, me olvidé de sentir” (Pessoa, F. 2005, p. 15).*

### **Escribir, para Marguerite Duras**

*“Lloran como si se amaran.  
Él dice que eso le ayuda a soportar su presencia en la habitación,  
esa idea, de una mujer que espera a un hombre de la ciudad”.*  
(Duras, M. 2011, p. 103)

*“Estoy más bien del lado de los psicoanalistas que de los críticos” (Duras, M. 1979) expresa Marguerite Duras en una entrevista que le realizaron, refiriéndose a los críticos literarios. “Yo me aburría de mi madre y de todo, como se aburre uno de un clima, me aburría de mi madre a los 17, a los 18 años, en las edades en las que se tiene que estar en la universidad”. “Es imposible, me voy a morir de estar harta de mi madre, y como usted ve fui a la universidad. Puede que por esta razón yo escribí. Puede que por este vacío yo escribiera. Puede que por este vacío todo esto fuera provocado. ¿Quién sabe? ¿quién sabe por qué se escribe?” (Duras, M. 1979).*

De “El arrebato de Lol V. Stein” al “arrobamiento de Lol V. Stein”, se desliza un decir de Lacan que pone en tensión lo que pudiera ser una causa de horror con una causa de disfrute. De esta manera la resonancia en castellano de esas “doble r” nos anuda a una historia en la novela. En su *Homenaje a Marguerite Duras, por el arrobamiento de Lol V. Stein* se halla un señalamiento preciso: “[...] la única ventaja que un psicoanalista tiene derecho de sacar de su propia 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 entonces el psicólogo allí donde el artista le abre el camino” (Lacan, J. 2012b, p. 211). Entonces Marguerite revela saber sin Lacan lo que él enseña.

En la novela hay una vacuidad en juego, un envoltorio que no tiene ni adentro ni afuera. Un vestido, que, en medio de un baile, mientras dos cuerpos se sueldan bailando, encuentra a un tercer

cuerpo, el de Lol, que es arrebatado. Allí es la mirada la que introduce un campo que hace que la visión se escinda entre imagen y mirada. Basta una mancha para que la mirada se haga presente, y en esta novela esa mancha nace del baile de esos dos cuerpos, el novio de Lol y su amante. Una mancha que fundamentalmente se apoya en el cuerpo de una otra, donde la belleza y el horror se funden, *“Desnuda, desnuda bajo sus cabellos negros”* (Lacan, J. 2012b, p. 213).

Lacan nos señala del límite donde la mirada se vuelve belleza, el umbral entre dos muertes. Y es este objeto el que atraviesa la novela, objeto que señala que algo sucede, que algo arrebató el cuerpo del personaje principal, *“[...] Lol jamás experimentaba el deseo de ver o de volver a ver a nadie”* (Duras, M. 2010, p. 56). Y de esa escena en la que Lol ve bailar a su novio con otra mujer ella dirá algo que es clave: *“Ellos se me llevaron”* (Duras, M. 2010, p. 111).

El texto nos deja entrever el arrebato de un cuerpo, un cuerpo que es lejano y que está indisolublemente casado consigo mismo, un cuerpo solitario. Que un cuerpo cuente con un sostén del campo de la mirada que introduce un Otro, podría justamente dar lugar a una soledad, pero para Lol se trata de quedar a nivel de lo solitario, lo suelto.

*El arrebato de Lol V. Stein* fue escrito por Duras en una casa de Neauphle, lugar donde ella creó una soledad. *“Alrededor de la persona que escribe siempre debe haber una separación de los demás. Es una soledad”* (Duras, M. 1994, p. 17). Se trata de una soledad que no se encuentra, sino que se hace y es una soledad que la confronta con dos alternativas: o la muerte o el libro. Hacer un libro es para ella una razón de ser mientras escribe.

Respecto de lo que Lacan dice de ella, nunca lo comprendió, pero convirtió una frase de él en una identidad esencial para ella, una frase que la dejó estupefacta: *“No debe de saber que ha escrito lo que ha escrito. Porque se perdería. Y significaría la catástrofe”* (Duras, M. 1994, p. 22). Esa frase de él le otorgó un derecho al decir, ignorado por las mujeres.

Escribir, para Duras, es hallarse frente a un agujero. Allí solo la escritura salva. Ante una inmensidad vacía hay lo posible de un libro. Se trata de una escritura terrible y desnuda, difícil de superar. Ella misma nace de la soledad y su escritura se desprende de un sucesivo poner en duda los asuntos de la vida. Sin la duda primera del gesto hacia la escritura no hay soledad. Es el libro quien le grita que debe ser terminado. ¿Se trataría para Duras de convertir ese grito en llamado? Para no quedar totalmente sola ante el agujero, que se abra la posibilidad de que ese objeto sea extraído para que otros la lean. Entonces, un libro le grita para que lo termine y luego, desde él, ella llama a otros para ser leída.

La escritura se acerca a un salvajismo anterior a la escritura para Duras. *“No se puede escribir sin la fuerza del cuerpo”* (Duras, M. 1994, p. 26), es la presencia de un cuerpo lo fundamental en esa escritura. Esta idea de lo salvaje puede ponerse en resonancia con la idea de cómo Lacan define al

síntoma, como escritura salvaje, “*La repetición del síntoma es escritura, esto para lo que es del síntoma tal como se presentó en mi práctica*” (Lacan, J. 21 de enero de 1975).

Para Marguerite Duras hay una cercanía entre el acto de escribir y la extrañeza. Un escritor es algo extraño, una contradicción, un sinsentido. Escribir es callar y aullar sin ruido. Para la escritora hay una cercanía entre soledad y locura. Y frente a lo desconocido que uno lleva de sí mismo uno escribe, de eso que no se puede escribir se escribe, como si Duras nos mostrara una zona extremadamente cercana entre lo que es del orden de lo imposible y lo que es del orden de lo posible. Escribir no se puede y se escribe. De un “no hay escritura” a un “hay escritura” podría pensarse. Escribir no es hacer reflexión, sino que es lo desconocido de uno mismo, porque no se sabe de lo que va a ser escrito, de lo contrario no se escribiría. La escritura a Duras le llega como el viento, está desnuda, es tinta, pasa como nada pasa en la vida, nada excepto la vida.

### **Una perla escrita en la aridez patagónica**

*“Llegaré a decir que la perla de la mentira  
es la secreción de la verdad”  
(Lacan, J. 2016, p. 161).*

Silvia Mellado, nacida en la ciudad de Zapala, provincia de Neuquén, es docente en la Universidad Nacional del Comahue e Investigadora de CONICET. Su obra crítica incluye *La morada incómoda. Estudios sobre poesía mapuche*. En 2021 obtuvo el Primer Premio Nacional de Poesía Storni, convocado por el Ministerio de Cultura de la Nación.

En una conversación con ella en el marco de esta tesis, mencionó que su relación a la literatura estuvo primero ligada a la escucha, más que a la escritura de uno. “*Lo escuchaba leer a mi viejo algunas cosas en voz alta*”. También en relación a las poesías que en su colegio les proponían recitar, “*Me divertía retener algo y después decirlo*”. A los 15-16 años comenzó a escribir sus primeros poemas. Hoy su vínculo a la poesía está dado por una necesidad, “*Escribo porque siento que tengo que hacerlo, más allá de que sea para mostrar*”. Pero también hay en juego una cuestión de contacto y comunicación, “*No es un fin en sí mismo el poema acabado, me gusta compartirlo*”. Hay cosas que escribe y que no las comparte porque no le gustan y decide no darles su respaldo. A eso decide dejarlo archivado o no leerlo, en caso de que ya haya salido publicado, pero de alguna manera puede que eso retorne en otros textos, se reescribe.

Un tema recurrente en su escritura es la madre, madre como gran relato ligado a su experiencia de vida. Gran relato fundacional de las mujeres, madre que pare, materna, da, a la que hay que

devolverle. No se trata de algo que obedece a un plan sino a algo que va sucediendo con la escritura en el momento. En un poema habla de la “madrhija”, esa madre que es hija a la vez y a la que hay que parirla.

Su escritura está siempre para elaborar cosas, pero no acuerda con el escribir para sanar como una cuestión terapéutica. Hay algo de invención, no es algo catártico, se trata de un objeto estético. Quizás en un primer momento sí es catártico, está ligado a lo que la atraviesa y luego se trabaja sobre eso. *“Atraviesa las tripas siempre en los primeros momentos que surge”*. Y cuando comienza a tocar al poema, una vez ya escrito, *“Me desdoble”*, para pensar las palabras; se ubica como lectora ahí y no como escritora. Busca ver dónde cortar el poema de acuerdo al sentido y al sonido, la música o el ritmo del poema. Para Silvia la potencia del poema está en que los sentidos no son únicos. A su vez *“Los sentidos se me revelan a mí misma”*.

Al preguntarle cómo inició su relación con la escritura se orienta en responder desde el tiempo de sus primeros trazos de letras. Le viene el recuerdo de una clase en primero o segundo grado. Escribían con tinta y resulta que le salió mal una letra y *“Borré y borré y le hice un agujero a la hoja. No me puedo olvidar de ese agujero”*. Era un primer día de clase y ella *“Quería escribir bonito”*. ¿Podría pensarse en ese agujero mismo como una escritura inaugural? Escritura que perfora el ideal. Sorprende allí la contingencia de algo que no cesará de escribirse en el hecho de agujerearse.

### **Poesía y psicoanálisis**

*“La astucia del hombre es atiborrar todo eso, se los he dicho, con la poesía,  
que es efecto de sentido, pero también efecto de agujero.  
No hay más que la poesía, se los he dicho, que permita la interpretación”.*  
(Lacan, J. 17 de mayo de 1977)

Tanto Freud como Lacan se sirven en reiteradas oportunidades de citas de autores literarios para aclarar o entender alguna idea en psicoanálisis, recomiendan la lectura de ciertas novelas o poesías. Este apartado permite una aproximación entre dos elaboraciones en relación a la poesía, una de ellas corresponde a Freud, la otra a Lacan. Desde el primero, resulta de gran valor considerar su texto *El creador literario y el fantaseo*, ya que da cuenta de lopreciado que se vuelve para Freud lo inventivo, la creación, el hacer. Y desde allí se puede poner a resonar lo que para Lacan acerca al psicoanálisis a la poesía.

En *El creador literario y el fantaseo* Freud se pregunta de dónde toma el material el poeta para provocar excitaciones de las que uno no se sentiría capaz. El texto traza un hilo conductor que

permite articular distintas creaciones: el juego del niño, la poesía, el humor, la fantasía como sueño diurno y los sueños nocturnos. Un aspecto fundamental que puede recortarse en esta lectura, se ubica en la siguiente cita: *“Ahora bien, el poeta hace lo mismo que el niño que juega: crea un mundo de fantasía al que toma muy en serio, vale decir, lo dota de grandes montos de afecto, al tiempo que lo separa tajantemente de la realidad efectiva”* (Freud, S. 1999a, p. 128). Resulta de interés hacer hincapié en dos de los conceptos que comprende dicho fragmento: afecto y separa. Está lo que afecta, el poeta le otorga afecto a su creación, hay un compromiso afectivo y por ello mismo corporal, si hay afecto no puede estar ausente el cuerpo; a la vez que podría invertirse la idea, sin anularla sino poniéndola en continuidad: el poeta crea su obra haciendo uso de aquello que lo afectó y eso permitiría que su obra involucre ese afecto con la transformación que la creación haya introducido. Y está la separación, aquello que introduce un corte con el resto de los materiales con los que cuenta, aquellos que la realidad fantasmática presta.

Estas creaciones, entre ellas la poesía, ponen en juego un hacer con lo que se pierde, pérdidas que son introducidas en la economía de goce al modo de “permutar una cosa con otra” y esto es posible porque se logra ir más allá del lenguaje, ya que se ponen en juego “grandes montos de afecto”, tal como lo señala Freud en relación al juego del niño, que siendo un juego conlleva en sí una seriedad. De la obra poética en particular Freud señala dos aspectos: el placer estético y el goce genuino. Es el segundo el que remite a una liberación de tensiones y eso mismo es lo que le permite al lector de esa escritura, gozar de las propias fantasías, ya que se habilita un goce que no queda inhibido por la vergüenza ni el remordimiento.

En relación a la cercanía que Freud encuentra entre el juego del niño y la creación literaria, puede considerarse una cita de Julio Cortázar de la primera clase de literatura que dio en Berkeley en 1980: *“El niño nunca ha muerto en mí y creo que en el fondo no muere en ningún poeta ni en ningún escritor. He conservado siempre una capacidad lúdica muy grande e incluso tengo toda una teoría sobre lo que llamo la gravedad del juego”* (Cortázar, J. 2018 p. 40).

Cabe mencionar que una cercanía entre el psicoanálisis y la literatura puede apreciarse en el premio Goethe de literatura que ganó Freud en Frankfurt en 1930. *“Los historiales freudianos son verdaderas obras de literatura. No sólo transmiten los detalles de los signos y rasgos de una estructura psíquica sino que nos permiten aún hoy comprender las reacciones frente a la angustia”* (Motta, G. 2016).

Fermín Rodríguez plantea que la relación de Freud con la literatura tiene varios momentos y ubica que con Freud la narración literaria se convierte en teoría. *“[...] la literatura aparece como un campo de pruebas donde la teoría psicoanalítica confirma sus descubrimientos”* (Chamorro, J.; Kazumi, A.; Rodríguez, F. 2020, p. 96).

Desde Lacan se puede ubicar al arte como un saber-hacer ya que está más allá de lo simbólico. “Creo que hay más verdad en el decir que es el arte que en cualquier blá blá blá” (Lacan, J. 18 de enero de 1977). De todas maneras, no se trata de cualquier hacer en el arte, hay algo a precisar en ese saber hacer al cual Lacan se refiere.

Para Lacan el psicoanálisis está cercano a la poesía, “[...] no es más una estafa que la poesía misma” (Lacan, J. 15 de marzo de 1977). Aquí él alude a la ambigüedad sobre la que la poesía se funda, a la violencia que ella introduce con su uso. Se trata de una violencia al modo en que Dante Alighieri escribe, y lo interesante es poder ubicar aquí la paradoja de que en su escritura poética amorosa hay una violencia. Esa violencia es lo que la filosofía se ocuparía de borrar, entonces Lacan le deja justamente por ello a la filosofía el campo de ensayo de la estafa. Aunque también la poesía pone en riesgo quedar a nivel de una verdad que juega inocentemente en un imaginario-simbólico que no alcanza lo real. ¿Qué es esa poesía, entonces, a la que Lacan señala que el psicoanálisis se le acerca? ¿Se trata de la poesía o será preciso nombrarlo como lo poético? Lo poético en tanto permite circunscribir mejor un efecto introducido en acto, acto del que Lacan señaló la importancia para que el psicoanálisis no quede emparentado a la magia y la religión, acto que permite agujerear los semblantes. Para Lacan el psicoanálisis es una cosa seria. Lo plantea en el *Seminario 16* y también en el *Seminario 24*, aunque conlleve el riesgo de deslizarse hacia la estafa.

Lo poético puede pensarse en relación a lo que desarrolla François Cheng en su libro *La escritura poética china*, ya que él habla de la palabra plena y la palabra vacía, y Lacan, a la altura del *Seminario 24* utiliza estas expresiones. Las utiliza al modo de Françoise Cheng y no al modo en que las usaba al inicio de su enseñanza, cuando la palabra vacía adquiriría cierta connotación negativa. A la altura del *Seminario 24*: “La palabra plena es una palabra plena de sentido. La palabra vacía es una palabra que no tiene más que significación” (Lacan, J. 15 de marzo de 1977).

Para la poesía china el vacío adquiere un lugarpreciado, ella permite un sutil juego entre palabras vacías y palabras plenas. El vacío es el lugar donde se cruzan las entidades vivientes y los signos. Se trata, en esta poesía, de calar un vacío en lo lleno, “[...] incrementar el juego entre lo nominal y lo verbal, e introducir implícitamente en la lengua la dimensión del vacío” (Cheng. F. 2016, p. 67). De esta manera lo que ocurre es una ruptura del lenguaje ordinario, de la mano de: una eliminación de elementos de enlace o narrativos; la adquisición de importancia que adquiere el ritmo; la resonancia supera la simple palabra explícita.

En la clase del 19 de abril de 1977 Lacan lo menciona a Françoise Cheng, expresa que hace poco se había publicado su libro *La escritura poética china*, del cual propone a los psicoanalistas que extraigan su grano. Siguiendo a Lacan en su recomendación, puede extraerse como grano el lugarpreciado del vacío, en detrimento del sentido, que es lo que más bien hace de tapón. “Pero con la

ayuda de lo que se llama la escritura poética, ustedes pueden tener la dimensión de lo que podría ser la interpretación analítica” (Lacan, J. 19 de abril de 1977). Interpretar, al modo de calar un vacío en el sentido que atormenta, acto poético en tanto efecto de agujero.

Desde Miller se puede abordar este tema en su seminario *Un esfuerzo de poesía*. Allí señala que en la última enseñanza de Lacan “[...] las metáforas vitales, las referencias a la vida, son evidentes consecuencias del cuestionamiento del significante. El significante como tal, anula la vida” (Miller, J. 2016, p. 18). La sesión de análisis es vez a vez un esfuerzo de poesía, un intento por despreocuparse por la exactitud. “Cada sesión de análisis -con lo que implica de contingencia, es decir, de azar y de miseria- afirma, sin embargo, que lo vivo merece ser dicho” (Miller, J. 2016, p. 160).

## **Resonancias conceptuales entre literatura y psicoanálisis**

### **1-Resonancias de lo ominoso en la literatura**

*“Cuando por fin se encontraban ante el altar,  
hacía su aparición el horrible Coppélius que tocaba los bellos ojos de Clara  
y los hacía saltar sobre el pecho de Nataniel  
como chispas sangrientas, encendidas y ardientes”.*  
(Hoffmann, E. 2016, p. 29).

¿Qué tratamiento permite la escritura con el real del goce indecible que a cada quien lo habita? En *Lo Ominoso* el concepto de *unheimlich*, confronta a Freud con la paradoja de que eso que se presenta como desconocido y amenazador, antes fue familiar y estaba ligado a cierto estado de calma. No se trata de una simple oposición *heimlich/unheimlich* o familiar/ominoso. Lo que genera que algo que era familiar se vuelva ominoso es el desvelo de lo que permanecía oculto. “[...] lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (Freud, S. 1999c, p 220).

Se puede considerar a Edgar Allan Poe un autor que se caracteriza por una escritura muy cercana a lo siniestro, cuya descripción logra sumergir al lector en una atmósfera de rareza y opacidad. Una muestra de ello puede encontrarse en el cuento *La caída de la casa Usher*, el cual inicia así: “Miré la escena que tenía ante mí – la propia casa y los rasgos sencillos del paisaje de la región, los muros yermos, las ventanas como ojos vacíos, las escasas juncias crespas, los troncos dispersos de árboles caídos – con una depresión del ánimo tan grande que no puedo compararla adecuadamente a

*ninguna sensación terrena más que al despertar del trasnochador aficionado al opio, a ese amargo regreso a la vida cotidiana, esa atroz caída del velo*” (Poe, E. A. 2012, p. 49-50).

En su cuento *El gato negro*, ese animal se presenta como un objeto que encarna lo que al protagonista le genera rechazo y que a su vez había sido cercano hacía mucho tiempo. Dicho personaje tenía en su infancia un corazón tierno y especial cariño por los animales. Era feliz por darles de comer y acariciarlos. Placer que se extendió incluso en su vida adulta, porque para él, un animal llega directamente al corazón. En su vida matrimonial tuvo varios animales, entre ellos un gato, Plutón, enteramente negro. Con el paso del tiempo, “[...] *por mediación del demonio de la Incontinencia*” (Poe, E. A. 2012, p. 206), el protagonista fue cambiando su carácter. Adquirió un lenguaje injurioso con su mujer, además de estar más temperamental, malhumorado e indiferente a los sentimientos ajenos. Una noche siente que el gato lo evita, entonces lo corre y recibe de su mascota una mordida. Puede leerse en esa escena una doble cara que se articula en la mordida, lo doméstico lastimando la mano, mano que le da de comer pero que allí buscaba someterlo. Como si se armara una banda de moebius que lleva de lo ajeno a lo conocido, de lo rechazado a lo querido.

La mordida desató una furia demoníaca, “[...] *me convertí en otro*” (Poe, E. A. 2012, p. 207). Pueden destacarse dos frases del autor en el cuento: “[...] *la perversidad es uno de los impulsos primitivos del corazón humano*” (Poe, E. A. 2012, p. 207); “¿*No tenemos una eterna tendencia que contradice nuestro sentido común, una tendencia a violar lo que constituye la Ley, simplemente porque sabemos que lo es?*” (Poe, E. A. 2012, p. 208). Frases que permiten un eco en relación a lo imposible de gobernar, educar y analizar, en términos de Freud.

Lo que había sido en el pasado motivo de cariño, se volvió motivo de rechazo: el gato lo quería y jamás le había dado motivo de agravio. Sin embargo, lo ahorcó, aunque matarlo no implicó haberse liberado de la molestia, ya que se incendia la casa y descubre entre los restos una figura como grabado en bajorrelieve, que le remite a su gato con la soga en el cuello. Algo de aquello de lo que quiso desquitarse retorna. Luego se encuentra con otro gato, muy parecido a Plutón, al que decidió adoptarlo. Pero nuevamente el cariño del gato le despertó asco e indignación, luego amargura y odio. Algunas características del gato le despiertan demasiada semejanza a su anterior mascota y entonces lo amenazante empieza a estar encarnado en la nueva, “*Me sentara donde me sentara, se agazapaba bajo mi silla, o saltaba a mis rodillas, atosigándome con sus odiosas caricias*” (Poe, E. A. 2012, p. 210). Nuevamente lo *heimlich* va adquiriendo un estatuto *unheimlich*. “*Si echaba a andar se me metía entre los pies casi haciéndome caer, o me clavaba las largas y afiladas uñas en la ropa para poder treparme hasta el pecho. En esos momentos, habiendo querido matarlo de un golpe, me contenía en parte, por el recuerdo de mi primer crimen, pero, sobre todo – confesémoslo cuanto antes – por el absoluto terror que me daba aquel animal*” (Poe, E. A. 2012, p. 210-211).



Para Freud, lo ominoso del vivenciar se produce cuando unos complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión. Terror angustioso es el combinado que puede describir a lo ominoso, una mezcla de ambos afectos. *“Ese terror no era exactamente miedo a recibir un daño físico, y, sin embargo, me sería imposible definirlo de otra manera”* (Poe, E. A. 2012, p. 211), expresa el personaje de Poe en el cuento.

El evitar cometer nuevamente otro crimen con su mascota tuvo su fin cuando llegó al borde de la locura y de la furia. ¿Por qué?, el gato casi lo hace caer de cabeza frente a las escaleras. Quiso matarlo con un hacha y hete aquí que la mano de su mujer se interpuso y la que recibió el hachazo fue ella. Ocultó el cuerpo edificando una pared, lo estampó entre materiales de albañilería. ¿Qué une al gato con su mujer? ¿Qué hace que sea ella la que recibe la furia? ¿Sólo el hecho de haberle interrumpido el acto? Apenas un esbozo de cierta articulación entre ambos objetos se desliza en los comienzos del cuento, donde el protagonista menciona que su mujer un día le dijo que hay una antigua creencia popular de que los gatos son brujas disfrazadas. Un disfraz se cae, un velo, y el gato negro se vuelve un oscuro real, un túnel, que ya no tiene patitas cariñosas.

Miller, en su Seminario *La extimidad*, menciona que lo éxtimo es lo que está más próximo, lo más interior, sin dejar de ser exterior. Es lo más íntimo que está en el exterior y se lo vivencia como un cuerpo extraño. ¿Qué objetos en lo exterior puede encarnar ese íntimo de cada quién? Seguramente no cualquier objeto. En el cuento de Poe, el gato está íntimamente ligado a su historia, y el cariño a ellos hace pensar en una particular cercanía. *“Si se puede pasar de la palabra extimidad a la palabra intimidad es porque estamos en una zona en donde las negaciones se anulan, como en el ejemplo de Unheimlichkeit que Freud tomó”* (Miller, J. A. 2011b, p. 14).

Guy de Maupassant es otro autor que con su escritura logra generar climas que dibujen, entre líneas, un real indecible. Pueden considerarse dos fragmentos de dos cuentos diferentes para un acercamiento a lo ominoso en textos literarios. En *El Horla*, la aparición de lo ominoso es permanente, pero se presenta al protagonista la dificultad de no poder localizarlo en ningún objeto exterior en concreto. Día tras día el acecho que siente es desesperante, no pudiendo desprenderse de la sensación de una presencia en sus paseos. Más bien es lo invisible lo que lo encarna, como cuando ve doblarse el tallo de una rosa. Su estado de inquietud es casi permanente. Su botella de agua se vacía durante la noche. *“Cuando permanecemos solos durante mucho tiempo, poblamos de fantasmas el vacío”* (Maupassant, G. 2005, p. 78). Las preguntas que se hace el protagonista tienen una profundidad que logra articular algo bello y siniestro. *“¿De dónde vienen esas misteriosas influencias que transforman nuestro bienestar en desaliento y nuestra confianza en angustia?”* (Maupassant, G. 2005, p. 66) ; *“Todo lo que nos rodea, lo que vemos sin mirar, lo que rozamos inconscientemente, lo que tocamos sin palpar y lo que encontramos sin reparar en ello, tiene efectos*

*rápidos, sorprendentes e inexplicables sobre nosotros, sobre nuestros órganos y, por tanto, sobre nuestros pensamientos y nuestro corazón*” (Maupassant, G. 2005, p. 67). Eso que lo atormenta parece acechar a cualquier hora y en cualquier lugar. Lo invisible amenazante no muere y termina por pensar así en su propio suicidio ante la imposibilidad de apresararlo desde afuera.

*La cabellera*, otro cuento de Guy de Maupassant, aborda la relación con un objeto que podría encarnar lo *unheimlich* pero que, sin embargo, en el protagonista tiene un efecto, no de rechazo sino de absoluto apego. Podría pensarse en un objeto que se ha fetichizado para él, quien lo nombra como amor. De un antiguo mueble que compró halla una cabellera de mujer, una enorme trenza de cabellos rubios, casi pelirrojos, que debían haber sido cortados junto a la piel y atados por una cuerda de oro. Nada de lo que remita a un resto de un cuerpo humano tiene en él la más mínima necesidad de distancia. Más bien *“estupefacto, aturdido, temblando”*, aceptó las cosquillas en la piel que venían del objeto como una *“caricia de muerta”*. Sus deseos de sentirla, tocarla, palparla, lo excitaban hasta el malestar. Y esa fue la primera vez que sintió realmente el amor. Lo terrible es que esa felicidad se vio coartada por la sustracción del objeto y su posterior encierro en calidad de loco, quedando él encarnando un resto muerto. *“Uno sentía que este hombre estaba destrozado, carcomido por su pensamiento, Un pensamiento, al igual que una fruta por un gusano, su Locura, su idea estaba ahí, en esa cabeza, obstinada, hostigadora, devoradora. Se comía el cuerpo poco a poco. Ella, la Invisible, la Impalpable, la Inasequible, la Inmaterial Idea consumía la carne, bebía la sangre, apagaba la vida”* (Maupassant, G. 2005, p. 167). ¿Qué diferencia el rechazo de eso ominoso o la necesidad de absorberlo, incorporarlo, fusionarlo en uno? ¿Pueden pensarse como dos caras de una misma moneda?

Abelardo Castillo, en su cuento *Las panteras y el templo*, utiliza una ingeniosa estrategia para poner a distancia lo ominoso de un acto homicida. Él, escritor, narra sobre un escritor. Con cierta lejanía por medio de la escritura aparece un hombre que afila un hacha a menudo, pensando en matar a su mujer mientras duerme, y aunque arrepentido y decidiendo no matar, *“El horror consistía, justamente, en eso: él guardará por siempre el secreto de aquel juego”* (Castillo, A. 2016, p. 87). Nuevamente, en este otro autor, se encuentra en la cabellera un objeto que encarna algo ominoso, *“[...] no podía dejar de imaginarme el esplendor de su pelo sobre la almohada”* (Castillo, A. 2016, p. 87). Una cabellera de una mujer. Comienza luego el escritor que inventa Castillo a meterse en un ceremonial del hacha al afilarla, *“Como mandado por una voluntad ajena y demencial me transformé en el fantasma de una invención mía”* (Castillo, A. 2016, p. 89). En el cuento, la frase *“Las panteras irrumpen en el templo, pensé absurdamente”* (Castillo, A. 2016, p. 88), tiene cierto lugar impreciso, esfumado. Algo irrumpe, eso irrumpe, sin mayores especificaciones. *“Cada noche es mayor el tiempo que me quedo allí hipnotizado por el esplendor de su pelo”* (Castillo, A. 2016, p.

90), un esplendor repulsivamente cautivador. Puede ser la escritura un modo de afilar el hacha con la que se da cortes ficcionales a lo que no se puede gobernar.

En *La metamorfosis*, Kafka nos muestra cómo puede ir un poco más lejos. Ya no se trata allí de que algo externo encarne lo ominoso, sino que mediante una metamorfosis Gregorio Samsa se convierte en lo *unheimlich* para su familia y para sí mismo. “*Cuando Gregorio Samsa se despertó aquella mañana, luego de un sueño intranquilo, se encontró en su cama transformado en un insecto monstruoso*” (Kafka, F. 2013 p. 25).

## **2-Resonancias de la pulsión en la literatura**

*“No piensan que las pulsiones  
son el eco en el cuerpo del hecho de que hay un decir.  
Para que resuene este decir, para que consuene,  
otro término del sinthome madaquin,  
es preciso que el cuerpo sea sensible a ello”.*  
(Lacan, J. 2009, p. 18)

¿Es posible pensar la escritura como circuito pulsional? Tomar aquí un cuento puede permitir pensar algunas ideas que trabaja Lacan en el *Seminario 11* y en el *Seminario 5*, haciendo hincapié en el concepto de pulsión. El cuento pertenece a Felisberto Hernández, cuento breve y de una simpleza notable, pero que sin embargo contiene varias perlas que se deslizan entre líneas, en una escena común, cotidiana. El cuento se llama *La pelota* y podría decirse que trata del goce de la pelota, una pelota que no deja de picar.

El protagonista se recuerda a sus 8 años, en una temporada con su abuela. Él le pide varias veces a ésta, que le compre una pelota de colores que vio en el almacén. Ella le dice que no puede y le deja en claro el pedido de aminorar la subsiguiente insistencia, le dice que no la cargosee.

La abuela, quien parece tener cierto saber hacer con los restos, junta algunos retazos y se pone a coser para fabricarle a su nieto una pelota de trapo. Asunto muy rápidamente captado por el pequeño, a quien le viene mucho fastidio. “*Jamás esa pelota sería como la del almacén*” (Hernández, F. 2015, p. 440). Para Lacan, “*El mecanismo de la demanda hace que el Otro, por naturaleza, se oponga a él, incluso se podría decir que por naturaleza la demanda exige, para sostenerse como demanda, que alguien se le oponga*” (Lacan, J. 2015, p. 91). Hay un ida y vuelta de oposiciones, la abuela se opone a aceptar comprar la pelota que el nieto le pide y el niño se opone a aceptar la pelota que la abuela le ofrece. Así, esas necesidades introducidas en el lenguaje se vuelcan a un infinito complejo significativo. Ese objeto colorido, agalmático en su color, es irremplazable. La abuela también sabe

de insistencia, sostiene firmemente que “[...] *no había más remedio que conformarse con ésta*” (Hernández, F. 2015, p. 440), la sustituta, la que lo dejaría insatisfecho.

La idea de insistencia permite pensar la lógica del cuento, más específicamente la de “[...] *circuito insistente*” (Lacan, J. 2015, p. 93), eso que da cuenta de un circuito pulsional, que se inicia en una necesidad y deriva en una demanda, “[...] *la necesidad más el significante*” (Lacan, J. 2015, p. 95), lo que hace que con lo simbólico el asunto se complique y algo siempre pique fuera de un lugar exacto, porque nunca el niño ni la anciana logran dar en la tecla. El niño oscila, frente a la producción de ese objeto, entre la rabia y la sorpresa, el fastidio y la curiosidad, la sonrisa y el capricho. Un más allá del principio de placer, un más allá de algo que podría serle homeostático. En el *Seminario 11* Lacan toma el Fort Da y menciona, citando a Aristóteles, que el hombre piensa con su objeto. “*Con su objeto salta el niño los linderos de su dominio transformado en pozo y empieza su cantinela*” (Lacan, J. 2017, p. 70). Fort Da, ficción que el niño se inventa para contornear la ausencia de la madre. En la otra ficción, el cuento de Felisberto, hay un contorno del vacío mediante pelotas: pelota de colores, pelota de trapo, barriga-pelota (que vendrá sobre el final). Incluso ¿qué es una pelota, sino el borde de un vacío?

Hay toda una secuencia en relación al encuentro con ese objeto de trapo que encarna lo familiar y la extrañeza de lo desconocido. Al sacudirla, la pelota pierde la forma y eso le genera angustia. Entonces vuelve a instalarse la oscilación entre la rabia y la curiosidad. Rabia por pensar en la pelota del almacén, curiosidad por los movimientos impredecibles que el objeto tiene ante sus patadas. “*Después de haberle dado las más furiosas patadas me encontré con que la pelota hacía movimientos por su cuenta: tomaba direcciones e iba a lugares que no eran los que yo imaginaba*” (Hernández, F. 2015, p. 440). Algo de la patada se presenta fuera de cálculo. El encuentro entre su cuerpo y ese objeto da lugar a direcciones fuera de su imaginación, fuera de lo esperado. La pelota cobra vida. Tiene movimiento propio. Parece “un animalito”. Asume una intención hacia el niño, ella también podría rechazarlo, ella también podría no querer jugar con él.

El cuento tiene cierto toque de humor y ello abre una vía, ya que juega con el significante. Lacan habla del chiste en el *Seminario 5*, como aquello que permite evocar la dimensión del deseo (Lacan, J. 2015, p. 100). Hay cierto vínculo entre ello y la literatura, es decir, que tanto el chiste como la escritura literaria permiten la equívocidad, permiten la resonancia, el placer de la sorpresa, que emerja algo que uno desconoce en tanto no es una trama preestablecida. En la página 154 Lacan habla de “*traspíe del significante*”, donde se halla satisfacción, una felicidad ligada al fracaso de la comunicación por la vía del significante. Si bien el deseo es deseo de otra cosa, en el *Seminario 11* Lacan hace una modificación de la fórmula, del deseo es deseo del Otro, al deseo es deseo al Otro (Lacan, J. 2017, p. 121-122). Fórmula que permite pensar un movimiento de lo autoerótico de la

pulsión a la posibilidad de un lazo. En cuestiones de pelota, aparece en el niño del cuento, un lazo a su abuela, de quien espera, de quien recibe, a quien le demanda, eso que se muestra como “irrepressible” (Lacan, J. 2017, p. 169), abriéndose así la posibilidad del amor.

Termina siendo el niño quien abandona la pelota a mitad del patio, por el cansancio de tener que ir a buscarla repetidamente. Y allí nuevamente retorna el recuerdo de la pelota de los orígenes, la de colores, la del almacén. La abuela desvía la demanda astutamente pidiéndole al niño que vaya a comprar dulce de membrillo, “*Cuando era día de fiesta o estábamos tristes, comíamos dulce de membrillo*” (Hernández, F. 2015, p. 441). Se lee allí un detalle fantástico, típico en Felisberto, quien crea sentido desde el sin sentido. El membrillo ligado a la fiesta o a la tristeza, así de simple, como si los opuestos estuvieran tan extrañamente cerca, tan a la vuelta de una delgada lámina de membrillo. El deseo como eso que pica en el desfasaje, entre el color y el trapo, entre la fiesta y la tristeza.

Al salir para el almacén el niño se tienta con darle una patada bien fuerte a la pelota que está tan tranquila en el patio. Una patada para deshacerse de eso que lo estorba. Allí la abuela la retira, e insiste en que vaya por lo encomendado. En el almacén el niño evita mirar la pelota de colores, paradójicamente siente que la pelota lo mira desde sus colores. El significante *tyché* sirve aquí para pensar en el encuentro con algo indecible, con lo real, el tropiezo en un primer momento, a partir del cual se instala el *automaton*. Ese no mirarla y ser mirado hace que la pelota dé cuenta de algo *unheimlich*, una “mancha” (Lacan, J. 2017, p. 85) en el almacén, no siendo ya cualquier objeto en la góndola. La pelota opera como lata de sardinas, aunque no lo ve, instala el campo de la mirada para el niño. “*La mirada siempre es algún juego de luz y de opacidad*” (Lacan, J. 2017, p. 104). La falta de ese objeto le aviva un deseo, algo le rebota una y otra vez. Y se desliza, vuelve a desear la pelota de trapo en lo de la abuela, juega, rápidamente se aburre. El objeto insiste. Quiere patearla, la ve achatada y la coloca sobre su cabeza, la deja caer para escuchar el “ruido sordo” de esa caída.

Vuelve el cansancio y la angustia. Insiste con la otra pelota, con que morirá de tristeza. La abuela ríe, el movimiento de su risa hace que la barriga salte. “*La barriga era como una gran pelota caliente que subía y bajaba con la respiración*” (Hernández, F. 2015, p. 441), sobre la que el niño se queda dormido. Vuelve la pelota, en esa metonimia, otra, en la barriga de la abuela, algo se presentifica allí, algo no deja de picar, entre la insistencia y la desolación, entre la búsqueda y el desencuentro, entre lo triste y la fiesta.

## **Literatura en la experiencia analítica**

*“La gente escribe sus recuerdos infantiles. Esto tiene consecuencias. Es el pasaje de una escritura a otra escritura. El psicoanálisis es otra cosa. Pasa por cierto número de enunciados. Nada dice que encamine a escribir”.*

(Lacan, J. 2009, p. 144)

A menudo es posible encontrar en la práctica analítica un lugar a la escritura en sujetos que se encuentran atravesando momentos complejos. Surge una escritura en medio de lo que presiona, desde algo mudo que no puede decirse. Entonces ante la imposibilidad de la palabra dicha se hace posible la palabra escrita; un texto en tanto elección forzada de algo que empuja en la pulsión.

Se puede mencionar aquí el caso de una paciente adolescente que escribe breves cartas o notas a su analista cada vez que atraviesa un conflicto. La escritura se inicia con el nombre de la analista y luego desarrolla las ideas de lo que la conflictúa, intentando con la escritura dar un orden al caos con el que se enfrenta. Las puntuaciones dan un ordenamiento al texto, los puntos y aparte, las comas. Se trata de hacer leer allí lo que no se comprende en el presente que la desordena. Luego tachará palabras, o dejará algunos espacios vacíos donde se alude a una palabra que no se explicita. Se le da lugar al silencio en el texto entonces. Incluso habrá carteles que den una orientación de lo que es fundamental leer primero o lo que se pide que no sea leído. Palabras resaltadas y signos de exclamación serán los modos que en la escritura den cuenta del peso que tuvo cierta palabra en una determinada situación. En ocasiones hay pequeños dibujos que acompañan la escritura, pictogramas del siglo XXI en una carta de una joven que quiere que su analista entienda lo que vivencia, rostros que lloran o que están enojados. Palabras que fueron escritas y que luego recortó, dejando un agujero en la hoja, para evitar que la analista las lea.

El nombre de la analista con la que cada carta se inicia irá variando en sus formas, desde un “querida” antepuesto, a un nombre que se anexa a frases que denotan molestia por el hecho de que quedan en las sesiones asuntos sin solucionar. Un nombre al que se dirige una demanda en texto, que exige respuestas. Hasta que desaparece el nombre de la analista luego de varios años. Se vuelve una carta que porta la escritura en sí misma, la posibilidad de escribir para ordenarse ella misma en ese acto.

Se puede considerar la escritura de otro joven, que ante el tormento de encontrarse asediado por pesadillas a las que él llama “sueños lúcidos”, inventa un personaje sobre el que narrará diversos cuentos. Este personaje adquirirá un nombre cercano en homofonía con lo lúcido de sus sueños, y entrará en relación con otros personajes a los que atosigará con vivencias pesadillezcas. Un

desplazamiento de lo real que irrumpe en sus sueños a la ficción que la escritura le permite, para que la ironía tenga lugar allí, pudiendo él burlarse de las tragedias de sus personajes. Así como de golpe él puede encontrarse preso en un frasco que contiene el barco en el que navegaba en su sueño, la protagonista de su cuento hará que una amiga padezca de sus caprichos, como el hecho de encontrarse con que el manjar que estaba por comer es convertido abruptamente en una rata. Y nada lo explica.

Este paciente construye ficciones en sus cuentos con aquel real que secreta sus sueños. *Literratura*, si acaso a la literatura se le pudiera anexar aquí una *r* que la torne más cercana a lo real, y experiencia analítica, entramadas por una red de ficción y real que se entretejen. Una fricción entre simbólico, real e imaginario para poder “cuentar” algo de lo que la lucidez de su horror no puede contarse.

Su plan es que el lector se enamore del personaje que inventa, que lo quiera, sienta cariño, para luego arrebatárselo. Hablar de este plan es lo que a él le permite soltar una sonrisa en la sesión.

## **CAPÍTULO 4: ESCRITURAS QUE SIRVIERON AL PSICOANÁLISIS**

### **Coordenadas para una lectura del capítulo 4**

En este capítulo se considerarán cuatro autores que han sido tomados por Freud y por Lacan para desarrollos teóricos en el psicoanálisis. Tres de estos autores se dedicaron a obras literarias, se trata de Joyce, de Sade y de Goethe. El otro es Schreber, autor de una obra que da cuenta del delirio y los fenómenos alucinatorios por los que atravesó; bajo el nombre de “memorias” permitió que se accediera a conocer las particularidades con las que se confrontó en aquella encrucijada que le implicó su asunción al lugar de juez. Schreber y Sade, son leídos en psicoanálisis para trabajar cuestiones estructurales de la clínica; con Joyce se obtiene un movimiento hacia la clínica nodal en el *Seminario 23* de Lacan. Joyce, que dejó un saber hacer con el síntoma, con el plus de la satisfacción que le generaba reírse de quienes pasarían años intentando entender lo que quieren decir sus textos. Sade con su escritura libertaria, apelando a una voluntad de goce, articulando una oscuridad, respecto de un no ceder ante el goce, a una escritura muy destacada en su estética. De Schreber puede considerarse el uso que hace de la literatura en algunos pasajes de su texto, sirviéndose de lo literario en medio de una escritura que da cuenta de su padecer y su búsqueda de hacer algunos arreglos con aquello. ¿Qué decir de Goethe? Fragmentos de su escritura literaria brotan por doquier en los esfuerzos de Freud al formular su teoría psicoanalítica, en la que adquiere gran relevancia la historia subjetiva, la infancia, esa misma que Goethe tomó como materia prima en su escritura.

### **Ruptura literaria**

*“Los juncos pícaros susurran a la noche  
Un nombre -el nombre de ella-  
Y toda mi alma es un deleite y goce,  
Un desmayo de vergüenza”.*  
(Joyce, J. 2018, p. 119)

De acuerdo a Pablo Ingberg, en su prólogo a *Retrato del artista adolescente*, se encuentra en Joyce un humor corrosivo y una inventiva verbal, “[...] la más extraordinaria de la lengua inglesa desde *Shakespeare*” (Joyce, J. 2012, p. 9). En esta novela de Joyce, las escenas se conectan por asociaciones sensoriales o elementales y no por una secuencia temporal.



A los 100 años del nacimiento de Joyce, Richard Ellmann publica la edición revisada sobre la biografía de Joyce, ese “[...] maravilloso ser que cambió definitivamente la literatura y el lenguaje” (Ellmann, R. 2002, p. 9).

Joyce se sirvió de las personas que fueron parte de su historia en su escritura. Aparecen sus parientes en los personajes, disfrazados en lo que la ficción permite. Hizo uso de su nombre propio al momento de definir lo que era para él la literatura, algo que debe expresar “*el sagrado espíritu de la dicha*” (Ellmann, R. 2002, p. 28). De acuerdo a Ellman, Joyce tomaba su apellido como presagio, ya que Joyce es derivado por los genealogistas del francés *joyeux* (dichoso) y del latín *jocax*.

¿Qué lugar tenía para Joyce la poesía? Estar solo y sin amigos era algo tolerable pero no así la posibilidad de que uno de sus poemas fuera rechazado. Para él la poesía se diferenciaba entre comedia y tragedia. Era mejor la comedia porque la otra estaba ligada a la tristeza. De acuerdo a Pablo Ingberg, en su prólogo a “*Poesía de James Joyce*”, éste empezó como poeta y nunca dejó de serlo, incluso escribiendo prosa (Joyce, J. 2018, p. 8). Ya en el secundario comienza a reunir sus poemas. Dante Alighieri fue para él un modelo de poesía amorosa. “*La poesía de Joyce trabajó siempre sobre formas tradicionales, pero experimentando efectos peculiares en el ritmo y en la rima, así como en las imágenes y figuras*” (Joyce, J. 2018, p. 10).

Fue para Lacan una escritura fundamental la de Joyce para su enseñanza en el *Seminario 23*. Ya desde el inicio de los primeros renglones habla de su “*lalengua*”, modificación ortográfica que se permite porque Joyce habló de “*helenizar*”, de inyectar la lengua helena, en el primer capítulo de *Ulysses*. Joyce fue para Lacan un hereje de la buena manera, no se privó de usar lógicamente el *sinthome* hasta alcanzar su real. A la flojera de su pito la suplió con su arte, “*Y por eso su arte es el verdadero garante de su falo*” (Lacan, J. 2009, p. 16). Arte con el que alcanzó su cuarto término llamado *sinthome*. Esa escritura en Joyce consiste en desarticular la lengua, triturar las frases, darle a la lengua otro uso que el ordinario, y esto estaba ligado a su saber hacer. Con Lacan uno puede acercarse a la pregunta de si el deseo de ser un artista que mantendría ocupado a todo el mundo en querer entender los sentidos de su escritura, ¿no sería acaso lo que compensó que su padre no haya sido para él un padre? “*El nombre que le es propio es eso que Joyce valoriza en detrimento del padre. A este nombre quiso que se le rinda el homenaje que él mismo negó a cualquier otro*” (Lacan, J. 2009, p. 86).

Entonces, Joyce se hace un nombre con su arte, que consiste en destrozarse y descomponer la palabra hasta disolver el lenguaje mismo, “[...] una deformación de la que resulta ambiguo saber si se trata de liberarse del parásito palabrero del que hablaba hace poco o, por el contrario, de dejarse invadir por las propiedades de orden esencialmente fonémico de la palabra, por la polifonía de la palabra”

(Lacan, J. 2009, p. 94). Con ese nombre que se hizo compensó la carencia paterna y su arte “[...] *es tan particular que el término sinthome es justo lo que le conviene*” (Lacan, J. 2009, p. 92).

Para Jorge Luis Borges la obra de Joyce es una obra muy importante para nuestro tiempo, más allá de nuestras preferencias y aversiones. Es para él una obra magnífica que sobresale de la literatura moderna con el *Ulysses* y el *Finnegans Wake*. “¿*Qué podemos decir del Ulysses? Es desde luego una de las obras más extrañas de nuestro tiempo [...] Tiene el efecto capital de ser ilegible, no puede leerse desde el principio hasta el fin. En cambio, abunda en frases felices. Porque el talento de Joyce fue, me parece, un talento ante todo verbal*” (Borges, J.1966). Si bien el *Ulysses* es una obra compleja frente a cualquier obra literaria, sin embargo, es límpido en comparación con *Finnegans Wake*, un libro que es al *Ulysses* lo que el *Ulysses* es a todos los libros. Se trata de un libro que da cuenta de que Joyce no pudo contentarse con el lenguaje común y resolvió así escribir todo un libro hecho de neologismos. Para Borges, todo escritor cuenta con una parte muerta del lenguaje, y a Joyce no le bastó combinar palabras inglesas, sino que combinó sus monstruos verbales con goces inglesas, noruegas, celtas, francesas, griegas, españolas, sánscritas y esto hace del libro una suerte de laberinto. Por su talento verbal Joyce no puede ser juzgado en una traducción.

Para escribir el *Ulysses* Joyce se estuvo preparando desde 1907. Había una ambición en él en cuanto al método de escritura y al alcance de la historia. En *Retrato de un artista adolescente* hay un estilo ingenuo, con un movimiento que va de lo romántico a un tono dramático. Tanto en esta novela como en sus cuentos de *Dublineses*, utilizó un método sintético que consistía en construir el personaje con detalles intrascendentes, minucias.

En *Ulysses* utiliza mucho el monólogo interior, “[...] *en Ulysses Joyce eliminó el diario, y dejó que los pensamientos brincaran y saltaran sin que haya un diario que justifique la agitación que los conmueve*” (Ellmann, R. 2002, p. 399). Utiliza leyendas homéricas y posthoméricas allí, novela para la que no tenía todo planeado de antemano, “[...] *mientras se escribe llegan las cosas buenas*” (Ellmann, R. 2002, p. 400). Los críticos pensaron que con este libro Joyce estaba atacando a la sociedad moderna; para algunos se trataba de un texto lleno de indiferencia antihumanística; para otros su punto de vista era católico al momento de criticar la sociedad; también estuvieron aquellos para quienes se trataba de una comedia humana. Joyce no desmentía ninguna de las interpretaciones que se hacía sobre su obra, más bien le complacía ver las polémicas que suscitaba su libro.

¿Qué significaba para Joyce la escritura? En relación a *Finnegans Wake* expresaba: “*Vivir con un libro es una experiencia maravillosa. Desde 1922, cuando empecé Work in progress, no he vivido una vida normal en realidad. Ha exigido un consumo de energía enorme. Tras haber escrito Ulysses, que trataba del día, quise escribir este libro que trataba de la noche. Aparte esto, no tiene relación*

alguna con *Ulysses*, y *Ulysses* tampoco exigió un consumo tan grande de energía. Para mí, desde 1922 mi libro ha sido más real que la realidad. Todo tiene que dejarle paso. Todo lo que no ha sido el libro ha sido muy difícil, casi insuperable. Las realidades más intrascendentes, afeitarme por las mañanas, por ejemplo, lo han sido” (Ellmann, R. 2002, p. 777).

*Finnegans Wake* tuvo una escritura que para Joyce estaba justificada por su musicalidad, “El cielo sabrá qué quiere decir mi prosa -escribió Joyce a su hija-. Pero da gusto oírlo. Y tus dibujos dan gusto a la vista. Con eso basta, me parece” (Ellmann, R. 2002, p. 786). Ante alguien que le preguntó si su libro era una mezcla de música y literatura, Joyce respondió que no, que se trataba de pura música y que lo que pretendía el texto era hacer reír, no se trataba de un nivel de significado por explorar. Ante la pregunta de por qué escribió así el libro, respondió que era para tener ocupados a los críticos durante trescientos años. El tiempo en que Joyce estuvo escribiendo *Finnegans Wake* implicó para él los mejores momentos de su día, entre la risa y la satisfacción. Luego, en sus últimos años de vida, tuvo que lidiar con acontecimientos exteriores que él no podía controlar, así como fenómenos de su cuerpo sobre los que no podía ejercer influencia.

Lacan en *Joyce el síntoma* escribe en un estilo “joyceano” al plagar de neologismos el texto. Se puede hallar un cruce entre el escabel, lo bello y lo obsceno, quizás como una aproximación a hacer del resto, aquello que a nivel social no tendría valor, una obra de arte, “*lo ollebbsceno*” (Lacan, J. 2012c, p. 591). ¿Pero *Joyce el síntoma* qué nombre vendría a ser? Aquí el síntoma es definido por Lacan como acontecimiento de cuerpo. El cuerpo es algo que se tiene y el tener está ligado al poder hacer con. Ese cuerpo que tiene el hombre, habla, se trata de un *parlêtre*. Este *parlêtre* es el cuerpo hablante con el que Lacan sustituye al inconsciente freudiano, y es con Joyce con quien nos lo presenta. Pero “*Joyce, él, quería no tener nada, salvo lo escabello del decir magistral, y eso basta para que no sea un santo hombre del todo simple, sino el síntoma ptipo*” (Lacan, J. 2012c, p. 593). Para Lacan, con el *Ulysses* nos encontramos ante un decir que es un chorro de arte sobre lo “*ollebsceno*” de la lógica misma. Y de *Finnegans Wake* dirá que Joyce gozó al escribirlo y eso se siente. Es con esta última obra que Joyce deja a toda la literatura pasmada. Se trata de una escritura que despierta y corta el aliento del sueño. Es un corte con lo legible, aspecto que testimonia de ese cuerpo que está habitado por el goce propio del síntoma, “*Goce opaco por excluir el sentido*” (Lacan, J. 2012c, p. 596).

Desde Miller puede leerse la sorpresa en Joyce, él deja estupefacto a lo real en su sueño de literatura con *Finnegans Wake*, escrito en lengua personal en un juego con las asonancias. Para Lacan, Joyce puso al día el sentido del síntoma literario. “*Dicho de otro modo, la literatura sueña y Joyce con su novela de asonancia, muestra de qué está hecha materialmente la literatura, la despierta*” (Miller, J. 2011b, p. 148).

## Una escritura escandalosa

*“La sexualidad en Sade y Bataille, es un camino personal que lleva al Todo; la repetición sadeana de la imaginaria sexual, por ejemplo, una especie de mantra desatinado a quebrar el mutismo obstinado del mundo”.*

(Saer, J. 2020b, p. 123)

Donatien Alphonse Françoise de Sade merece aquí ser considerado, fundamentalmente por su obstinada insistencia en no cesar de escribir, en hacerlo aún en los días de encierro en la prisión. Un no cesar de escribir para negarlo a Dios una y otra vez, para decirle adiós a aquél que regula el goce y dice lo que está bien y lo que no será admitido por la ley divina. Un a-dios, negación del altísimo y a su vez la anteposición del objeto, tal como Lacan lo muestra al invertir el matema del fantasma para la perversión: en lugar de  $\$ \ll a$  se invertirían los términos para que el  $a$  comande, no desde un lugar de causa de deseo sino de voluntad de goce.

La escritura de Sade puede reflejar en la literatura fragmentos de lo que vendría a ser la declinación de la función paterna, aquello que en psicoanálisis leemos en un esfuerzo por comprender los efectos clínicos de esta declinación, lo que en el síntoma viene a repercutir desde lo que acontece en la subjetividad de la época. Sin embargo, conviene estar advertidos del modo en que Lacan comienza su escrito *Kant con Sade*, donde señala que es una tontería creer que la obra de Sade se adelanta a Freud respecto de un catálogo de perversiones. Esto es un error de los especialistas (Lacan, J. 2008b, p. 727). Más bien, desde la lectura de Lacan podemos pensar en Sade un paso inaugural de una subversión de la cual Kant es el punto de viraje, poniendo en tensión *La filosofía en el tocador*, del primero, con *Crítica de la razón práctica*, del segundo.

Resulta difícil definir a Sade, de ello da cuenta Phillippe Sollers: *“Sade es un teólogo negativo, un filósofo depravado, un mártir del escándalo absoluto, un masoquista enmascarado, un cristiano apenas disfrazado, un revolucionario ferviente, un Kant a la inversa (un poco desordenado y falto de humor), un flujo tenebroso desembocando en la pureza definitiva del silencio, puesto que la escritura, como todo el mundo sabe, sólo puede aspirar a su propia desaparición, un indagador del abismo, un estructuralista salvaje, un surrealista de choque”* (Sollers, P. 2007, p. 14). En lo que toca a su escritura nadie pudo, ni siquiera la prisión, contenerlo, detener en él ese discurrir del escrito que señala que el hombre es malvado por naturaleza *“[...] tanto en el delirio de sus propias pasiones como en la calma y, en todos los casos, los males de sus semejantes pueden convertirse en execrables gozos para él”* (Sollers, P. 2007, p. 23). Sade no deplora esa maldad original, más bien se felicita por su existencia.

La escritura de Sade fue polémica y aborrecida por tratar allí explícitamente escenas de violencia, violaciones, torturas, crímenes, cuestiones que en un tiempo regido por las leyes de la iglesia aturdirían a sus lectores. Aspecto que pudiera repercutir de otro modo en el tiempo en el que nos encontramos, con el amo moderno llevando las riendas, donde esas mismas escenas forman parte de nuestras pantallas, sea en forma de ficción dentro de una película, o de algo más al desnudo por videos subidos a la red o incluso el propio “amarillismo” del periodismo vigente. *“El efecto de choque es global, se desencarna a ojos vista”* (Sollers, P. 2007, p. 25). ¿Una globalización de la crueldad ante la cual la escritura de Sade parece más revestida? Se trata aquí de una cuestión fundamental a la hora de pensar lo que en cada época puede una escritura agujerear en el discurso que lleva la delantera. ¿Qué tiene para decirle o admirarle la pornografía de nuestra época a la escritura de Sade? *“Tal es la escritura de Sade: nosotros la encontramos pesada, de mal gusto, repulsiva, en tanto en cuanto proyectamos sobre ella nuestra mala película fisiológica y psicológica humana, demasiado humana”* (Sollers, P. 2007, p. 26). En términos de Lacan: *“[...] la máxima sadiana es, por pronunciarse por la boca del Otro, más honesta que si apelara a la voz de dentro, puesto que desenmascara la escisión, escamoteada ordinariamente, del sujeto”* (Lacan, J. 2008b, p. 732).

De acuerdo a Sollers, para Sade la escritura es un grabado instantáneo propuesto a los nervios, *“No hay en el cuerpo una parte más interesante que el nervio”* (Sollers, P. 2007, p. 29). Se trata de lo que estalla en Sade al escribir, al apagar los ojos, ceñir el cráneo, sofimizar el tronco, y para Sollers se trata allí de poesía ardiente en oposición a los infortunios de la prosa cenicienta, una poesía hecha para cantar en medio de los suplicios. La persecución que le implicó su escritura por el rechazo de lo que evidenciaba, un rechazo al goce que allí se circunscribe, se observa, se recuenta. Se trata de una escritura que ataca al cristianismo y la idea de Dios, por lo que, de la mano de Sollers, se puede pensar que es el catolicismo el que ha permitido a Sade, cuestión fundamental para pensar (sin extraviarse en los orígenes) cómo una cosa permite otra, un significante permite otro, un viraje en un discurso permite otro.

Sade muere en un momento en que escribía *Las Jornadas de Florbelle*, texto que fue requisado y destruído por la policía. No solo iba contra Dios sino que también anunciaba un porvenir: *“¿Me creeréis si os digo que el evangelio secreto de la nueva religión que espero sea imposible (pero hacia la que nos dirigimos a pasos agigantados) puede resumirse así <<¿Odiarás a tu prójimo como a ti mismo>>?”* (Sollers, P. 2007, p. 69-70). Estas palabras de Sade se hallan en la carta que él le escribió a su abogado, Gaufridy, el 21 de enero de 1795. Se trata de una carta en la que expresa que él no es un animal de sangre fría, más bien advierte que se avecina la época de la sangre abstracta, rígida y frígida en la que se trata de cuerpos encogidos, insensibilizados, desinfectados e

higiénicos. Él sabía que corría el riesgo de ser arrestado y que sus escritos podían ser confiscados y reducidos a ceniza, pero se proponía al menos salvar a algunos y pedía a su abogado que si lo arrestaban hiciera todo lo posible por salvar sus papeles “*Mi cuerpo no vale nada, caerá donde el azar quiera, además mi deseo es desaparecer para siempre de la memoria de los hombres*” (Sollers, P. 2007, p. 107). Cuestión paradójica, de todo un valor otorgado al nervio, a la nada de valor otorgado a un cuerpo, inevitable destino para lo que se absolutiza en el lenguaje. Un movimiento puede hallarse del valor del nervio al valor de la letra: “*Guardad mis manuscritos, querido amigo, publicadlos. Sin dudas consolarán a algunos en el devenir de los tiempos. Digo bien algunos, siempre los mismos, que no se resignarán a la limitación de los derechos de la imaginación. Mis boches, pluma en mano, son y permanecerán como los mejores recuerdos de mi vida; ¡ah, cómo vuela todavía esta pluma, con la cuál, en este mismo momento, desafío el horizonte limitado que me encierra! ¡Qué poderosas son las letras cuando el espíritu arde! [...] Sólo me interesan los libros que se quieren quemar [...] Solo la imprenta es divina*” (Sollers, P. 2007, p. 109-110).

### **Escritura de un abismo**

“[...] no tenemos para nosotros más que el exterior;  
hay que impresionar con él al menos,  
pero una vez despojados de ese vano decoro que nos obliga a ciertos miramientos  
nos parecemos en todo el resto de los mortales”.

(Sade, D. 2012, p. 57)

Annie Le Brun escribió *Sade. De pronto un golpe de abismo...*, texto que figura como introducción de las *Obras completas de Sade*. Allí alude a lo despiadadamente solo que se encontraba el escritor y la eficacia fulminante que tuvo para él esa soledad. Respecto de la obra del mismo, la autora menciona el efecto de monotonía de una obra interminable. Para Le Brun su escritura implica un bloque de abismo en medio del paisaje de la Ilustración, asunto que se refleja en el encarcelamiento de Sade debido a un extremo desenfreno y la explicitación de sus ideas ateas. Se trata de una escritura que da cuenta de un constante rechazo a la piedad que une lo humano y lo inhumano, siendo ésta “*la principal fuerza de su singular genio*” (Le Brun, A. 2008, p. 26).

La particular relación de Sade con su escritura se puede reconocer en el hecho de que la desaparición de su manuscrito *Las ciento veinte jornadas de Sodoma* le llevó a expresar a Gaufridy, en su carta ya mencionada: “*¿Por qué no se apresuró en sacar mis efectos... mis manuscritos?... ¡mis manuscritos sobre cuya pérdida vierto lágrimas de sangre!... Se recuperan las camas, las*

*mesas, las cómodas, pero no se recuperan ideas... No, amigo, no, nunca podré describirle mi desesperación por esa pérdida, para mí es irreparable*” (Le Brun, A. 2008, p. 26).

Le Brun se pregunta qué parte de las personas toca Sade para conmoverlas tanto. Intenta dar lugar, no tanto a la locura o perversión de Sade, sino a su soledad y a ese salvajismo del ser en él, reflejadas en su escritura. En ella, Sade conduce a donde no se quiere ir, donde no se puede ver y donde no se quiere ver. Aquello a lo que Sade nombra como desviación y que implica apartarse de todo “*goce honesto*” (Le Brun, A. 2008, p. 48). Allí se trata de salir al encuentro de lo inhumano, dar con esa piedra escandalosa.

El abismo de la escritura de Sade se funda en la inexistencia de Dios, cuestión que lo arroja entre la nada y el infinito, lo enfrenta con preguntas que tienden a querer evitarse; “[...] *es el salvajismo lógico de Sade lo que le brinda la audacia de lanzarse al vacío en el que se supone que trabaja el pensamiento ateo*” (Le Brun, A. 2008, p. 60). Se trata de una búsqueda de una moral del placer y la voluptuosidad que sus letras le permiten delinear; su desarrollo teórico en un dinamismo que va del sentido común de la superficie, a la embriaguez de las profundidades.

Hay un “humor existencial” en la obra de Sade (Le Brun, A. 2008, p. 69), un humor de la vida por sobre la ilusión ligada a las ideas y sentimientos, un humor ateo que se mueve entre la vida y sus representaciones falaces, abriendo un espacio a la subversión. Se trata de un humor en su escritura que tiende a teatralizar el derrumbe de las representaciones, la emergencia de la nada. Su escritura da cuenta de la inexistencia de Dios y tiende a borrar las huellas de la culpabilidad, “*Cada cual tiene su manía; y nunca debemos censurar ni sorprendernos ante la de nadie*” (Le Brun, A. 2008, p. 135).

El desborde de todo marco ideológico en la escritura de Sade se debe a sus interrogantes sobre el vicio y la virtud. Para Le Brun, él hace surgir la perturbadora realidad de los cuerpos en el momento de mayor dominio. Se trata de una escritura basada en una “*literalidad integral*” (Le Brun, A. 2008, p. 184), una voluntad de saturación ligada a los placeres que el cuerpo puede ofrecer. Y en esa misma vía se puede ubicar su denuncia a un “*dios vano*” (Le Brun, A. 2008, p. 186) que priva a los hombres de lo mejor de sus vidas y roba así el sentido de las mismas, “*Dios es el único error que no le puedo perdonar al hombre*” (Le Brun, A. 2008, p. 187).

Es un derecho al goce lo que Sade proclama y el goce “*al confesarse impúdicamente en su expresión misma, se hace polo en una pareja de la cual el otro está en el hueco que aquél horada ya en el lugar del Otro para alzar en él la cruz de la experiencia sadeana*” (Lacan, J. 2008, p. 733). ¿Qué lectura hacer de esta escritura sin caer en moralinas? Quizás pueda orientar una frase de Juan José Saer: “*Cada uno crea de las astillas que recibe la lengua a su manera con las reglas de su pasión -y de eso, ni Emanuel Kant estaba exento*” (Saer, J. 2020a, p. 91).

## **Memorias para no olvidar**

*“Y al fin, la agudeza y el rigor lógico de este hombre reconocido como paranoico le dieron el triunfo: en julio de 1902 se levantó la incapacidad que pesaba sobre el doctor Schreber; al año siguiente aparecieron las Memorias de un enfermo nervioso, si bien censuradas y despojadas de muchos fragmentos valiosos de su contenido”*

(Freud, S. 2001d, p. 16).

Las *Memorias de un enfermo de nervios* fueron publicadas en 1903, edición que la familia de Schreber se ocupó de comprar y destruir, al menos la mayor parte de los ejemplares. *“El libro aparecerá inmediatamente después de su salida. Nunca disimuló ante nadie, en el momento en que reivindicaba su derecho a salir, que informaría a la humanidad entera de su experiencia, a fin de comunicarle las revelaciones, capitales para todos, que ella entraña”* (Lacan, J. 2002, p. 42).

Para Lacan el texto de Schreber es el gran texto freudiano porque ilumina la pertinencia de las categorías que Freud forjó. Pudo él *“[...] dejarse guiar por un texto tan deslumbrante, aunque ello lo expusiese al reproche de delirar junto al enfermo, lo que no parece conmovirlo en demasía”* (Lacan, J. 2012f, p. 232). En *Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paranoides) descrito autobiográficamente* Freud se permite introducir al sujeto, no evalúa al loco en términos de déficit ni de disociación de las funciones. El acto de escribir se presenta aquí en un delicado borde que dibuja las líneas entre lo desesperante y lo que presenta cierto acercamiento a un escrito poético. Hay creación en las *Memorias* de Schreber, no solo por el despliegue de su delirio, sino por el uso de cierto vocabulario, el esfuerzo por poner en palabras lo que no se deja tomar fácilmente por lo simbólico. ¿Hay en juego en esta escritura algo del orden del *sinthome* a la manera en que operó la misma para Joyce? El intento de curación puede pensarse en el delirio mismo de ser la mujer de Dios, pero ¿qué función para la escritura aquí? ¿A qué vino su intento por escribir sus vivencias? ¿Es el delirio un intento de curación y el *sinthome* estaría más ligado a un segundo tiempo con la escritura? Eso implicaría tomar al delirio y a la escritura como dos momentos diferentes en lo que a Schreber respecta.

En la *Nota sobre los lectores de Schreber*, Roberto Calasso alude al padre de Schreber, quien era un pedagogo iluminado y torturador, que tuvo durante el siglo XIX una enorme influencia en Alemania como propugnador del higienismo, de la gimnasia y de una educación estrictamente moralista. La obra más documentada sobre él fue la tesis de un joven nazi, Alfons Ritter. Menciona que Schreber sufrió vejaciones en su infancia, *“Y no me parece dudoso, por ejemplo, que algunos «milagros» contados por el presidente correspondan perfectamente a ciertas máquinas de tortura ortopédicas inventadas por su padre”* (Schreber, D. 2008, p. 37). Para Calasso algunos detalles de



las *Memorias* reconducen a la terrible relación que tuvo Schreber con su padre. ¿Se puede pensar aquí un saber hacer con la escritura de ese delirio? ¿O el delirio que se le impone es un saber que lo toma y ante lo que no puede hacer otra cosa que consentir luego de un tiempo de resistirse?

Dentro de los lectores de las *Memorias*, Calasso menciona a Deleuze y Guattari, quienes en el *Anti Edipo* consideran el nombre de Schreber junto al de Artaud, Lewis Carroll y Beckett, como aquellos “[...] *santos protectores de la revuelta contra el triángulo edípico*” (Schreber, D. 2008, p. 40). Esta idea puede permitir pensar en un acercamiento entre la literatura y la locura en relación a lo que la creación permite cuando se va más allá de los sentidos establecidos por el supuesto sentido común, que no es más que común al propio fantasma.

### **Schreber escribe**

*“Puedo precisarlo brevemente diciendo que todo lo que sucede está referido a mí.  
Al escribir la frase precedente tengo plena conciencia  
de que otros hombres tenderán a ver en esto una fantasía morbosa de mi parte,  
pues sé muy bien que la tendencia a referir todo a sí mismos,  
a poner todo lo que sucede en relación a la propia persona,  
es precisamente un fenómeno que se presenta con frecuencia en los enfermos mentales”.*  
(Schreber, D. 2008, p. 301)

De acuerdo al inicio de lo que Schreber expresa en sus *Memorias*, comenzó a escribir sin pensar en una publicación, esa idea le advino después: *“Al comenzar este trabajo no había pensado aún en publicarlo. La idea se me ocurrió sólo cuando ya había avanzado en él”* (Schreber, D. 2008, p. 45). Esto puede permitir pensar tres tiempos posibles en lo que él estaba vivenciando, uno sería el tiempo del despliegue del delirio, otro en la puesta en forma de la escritura y un tercer tiempo en el que piensa en la publicación. Este tercer tiempo podría estar más ligado a un lazo con el Otro, hacer llegar su delirio en forma de escritura a un Otro encarnado por la ciencia y la religión; *“[...] podría ser valioso para la ciencia y para el conocimiento de verdades religiosas posibilitar, mientras aún estoy con vida, cualquier tipo de observaciones sobre mi cuerpo y mis vicisitudes personales por parte de personas especializadas”* (Schreber, D. 2008, p. 45).

En sus *Memorias* Schreber da cuenta de un “jugueteo con seres humanos”, un influjo milagroso que está reducido a su persona y su entorno más cercano. ¿Puede ser la escritura un intento de salir de ese lugar de juguete del Otro que es Dios para poder asumir un rol más activo? ¿Se trata allí de permitir su juego con las palabras, un jugueteo donde él no queda como víctima en su totalidad? *“Si Schreber escribe esa enorme obra es realmente para que nadie ignore lo que experimentó, e incluso*

*para que, eventualmente, los sabios verifiquen la presencia de los nervios femeninos que penetran progresivamente en su cuerpo, objetivando así la relación única que ha sido la suya con la realidad divina” (Lacan, J. 2002, p. 114).*

En la *Carta abierta al señor consejero privado, profesor doctor Flechsig* que antecede a los capítulos de las *Memorias*, Schreber da cuenta de un recurso que podría prestarle la escritura. Allí él menciona que le remite un ejemplar de las *Memorias* rogándole que las someta a un examen benévolo. Le advierte que encontrará su nombre escrito en repetidas ocasiones y que puede leer cuestiones que lo hieran en su sensibilidad. Aclara que “[...] *está muy lejos de mí la intención de atentar contra su honor, así como tampoco abrigo contra nadie ninguna clase de resentimiento personal [...]*” (Schreber, D. 2008, p. 47). Este texto permite pensar en esta carta como mediadora, un intento de llegar a Flechsig, separando lo que fue su vivencia como víctima del trato de fuerzas sobrenaturales, proviniendo del influjo de Flechsig, de lo que pudiera ser Flechsig como persona y médico.

Schreber se considera un hombre sujeto a las limitaciones del conocimiento humano, sólo que para él hay algo que está fuera de toda duda, “[...] *que he llegado infinitamente más cerca de la verdad que todos los otros hombres a los cuales no les han sido concebidas relaciones divinas”* (Schreber, D. 2008, p. 54). Schreber es un hombre que entró en relaciones peculiares con Dios y de ello da cuenta en su escrito.

¿Puede decirse que hay poesía en su texto? Hay invención. Una escritura cercana al horror, ya que no caben dudas de lo terrorífico que fue para él aquello de lo que da cuenta en sus *Memorias*. Puede parecer poético el modo en que articula sus ideas y también por el hecho de que se sirve de citas literarias en más de una oportunidad. Para Lacan Schreber es escritor y no poeta, porque la poesía está ligada al hecho de que un escrito nos introduce en un mundo diferente al nuestro. “*La poesía es creación de un sujeto que asume un nuevo orden de relación simbólica con el mundo”* (Lacan, J. 2002, p. 114). En Schreber no encontramos eso, él no nos introduce a una nueva dimensión de la experiencia. Para dar cuenta de que el alma humana está contenida en los nervios del cuerpo, Schreber expresa que esa idea es comparable a dibujos de damasco de extraordinaria finura, hechos con las hebras más finas. El dibujo es algo a lo que suele apelar para intentar decir cuestiones complejas de ser llevadas al lenguaje. Expresiones como: almicidio, voluptuosidad del alma, hombre hecho a la ligera, bienaventuranza del claro de luna, pájaros formados milagrosamente, seres creados a propósito, dan cuenta del esfuerzo por encontrar palabras que reflejen lo que él vivenciaba, un intento de hacer pasar las visiones al lenguaje, de articular lo imaginario a lo simbólico. “[...] *se trata en gran medida de visiones, cuyas imágenes tengo en la cabeza, pero cuya descripción en palabras es extremadamente difícil, y en parte directamente imposible”* (Schreber, D. 2008, p. 145).

*“La imagen del fenómeno perdura aún claramente en mi memoria; tengo que renunciar a describirla más detalladamente con palabras [...]”* (Schreber, D. 2008, p. 233).

Miguel Furman, en el capítulo *La función de lo escrito y la letra en la psicosis* de su libro *Sin agujero. Tratamiento posible del autismo y de la psicosis en la infancia y la adolescencia* hace mención al empuje a la escritura en la psicosis. Allí despliega una serie de preguntas interesantes, entre las que se puede leer: *“¿El sujeto escribe o es escrito? El acto de la escritura, ¿es un hecho creativo que implica una recreación de lo real?”* (Furman, M. 2018, p. 183). Para Furman en el sujeto psicótico las palabras y versos se producen a través de la imposición a veces injuriosa del Otro. Señala que, en Schreber, sus *Memorias* no son un escrito poético, sino *“un testimonio objetivado de su padecimiento que funciona como una historia clínica”* (Furman, M. 2018, p. 184). Desde aquí puede abrirse una pregunta acerca de si esa escritura que pone en juego un esfuerzo de dar cuenta de su padecimiento e intento de curación, escritura en la que sin duda se juega una invención en el modo singular de articular las palabras y combinarlas, una lengua nueva, fundamental para Schreber, ¿no termina siendo un empuje a la poesía? De esta manera puede diferenciarse dos modos de expresión ligados a la poesía: un esfuerzo de poesía vs. empuje a la poesía.

En el inicio de su enfermedad sitúa la representación de que tenía que ser muy grato ser una mujer que es sometida al coito. Luego sobrevendrá un proceso de “emasculación”, por medio del cual sería transformado en una mujer a partir del influjo de los nervios divinos por injerencia del profesor Flechsig. Él señala un aspecto fundamental en relación a la función que tuvo escribir sobre esto. El plan que se perpetraría contra él con el almicidio y la entrega de su cuerpo como prostituta femenina, es una idea que se le ocurrió mucho tiempo después, *“[...] se me hizo claramente consciente sólo durante la redacción de este trabajo”* (Schreber, D. 2008, p. 109). ¿Fue la escritura la que le permitió ordenar sus vivencias? ¿Se trata de algo más complejo que un ordenamiento? ¿La escritura le permitió decir entre líneas lo que desde lo real le retornaba? ¿Fue su intento de circunscribir un real desde lo simbólico enlazado a lo imaginario? En el primer tiempo de su enfermedad él no estaba en condiciones de tomar notas escritas porque las impresiones irrumpían en él a modo de *“[...] una mescolanza tan asombrosa de acontecimientos naturales y de sucesos de carácter sobrenatural, que me cuesta infinito diferenciar las meras imágenes oníricas de las experiencias en estado de vigilia [...]”* (Schreber, D. 2008, p. 115).

Entre las citas literarias de las que se valió Schreber para acompañar su propia escritura, puede encontrarse el talón de Aquiles; una cita de Tannhäuser con la que él supo caracterizar de mejor modo el sentimiento que tuvo al volver a tocar el piano en el tiempo de internación: *“Un espeso olvido se ha posado entre hoy y ayer [...]”* (Schreber, D. 2008, p. 211). Citas que él atrae hacia sí en

un intento de dar cuenta de su vivencia; una alusión a Hamlet, “[...] *algo huele podrido en Dinamarca*” (Schreber, D. 2008, p. 244), frase con la que da cuenta de algo que ocurre en la relación entre Dios y la humanidad. A su vez, Schreber refiere a unos métodos que se ideó como medio defensivo ante la irrupción de voces, entre ellos menciona el hecho de tocar el piano y leer libros o periódicos. Sin embargo, no siempre le resultaban eficaces y en esos momentos apelaba a otro recurso “*provechoso en la memorización de poemas*” (Schreber, D. 2008, p. 264). Se trataba de un recitado en voz baja y al pie de la letra, en el que no le interesaba el valor poético de los poemas, ya que versos insignificantes podían volverse valiosos como el oro en comparación a las horribles idioteces que se le exigía escuchar a sus nervios. En momentos en que el recitado de poemas lograba reducir las “Voces interiores” a un silencio, Schreber encontraba un elevado grado de voluptuosidad del alma.

Un intento de reducción se juega en la escritura de sus *Memorias*, no solo por el hecho de que Schreber asumía un límite en la posibilidad de hacer pasar las imágenes a las palabras, sino también porque él mismo decidió dejar afuera muchos títulos, “[...] *el contenido de mis revelaciones ha sido infinitamente más rico del que he podido incluir en el limitado espacio de estas Memorias*” (Schreber, D. 2008, p. 237). Se trata de una escritura cuyas palabras claves, “[...] *las palabras significantes del delirio de Schreber, el asesinato de almas, la asunción de nervios, la voluptuosidad, la beatitud, y mil otros términos, giran en torno al significante fundamental, que no es dicho, y cuya presencia ordena, es determinante*” (Lacan, J. 2002, p. 404).

### **El dibujar en Schreber, ¿un modo de escribir?**

*“La balanza de la victoria se inclina cada vez con mayor claridad de mi lado;  
la lucha que se lleva contra mí pierde cada vez más el carácter enconado que antes le era propio;  
mis estados corporales y las restantes condiciones de vida se tornan cada vez más soportables,  
a causa del permanente incremento de la voluptuosidad del alma”.*

(Schreber, D. 2008, p. 301)

En el capítulo XVII de sus *Memorias*, Schreber hace mención a que el hombre lleva consigo en la cabeza imágenes de los recuerdos que permanecen adheridos a su memoria. Señala que en su caso “[...] *esas imágenes son susceptibles de repetición voluntaria, y en ella consiste precisamente, la esencia del dibujar*” (Schreber, D. 2008, p. 272). Se trata de un dibujar al modo de producir imágenes en la cabeza. Él tenía la posibilidad de crear imágenes con los recuerdos de su vida, las personas, animales, plantas, objetos, utensilios, mediante una vívida representación de ellos. Las

hace visible en su cabeza y también fuera de ella. Podía, por ejemplo, hacer que relampaguee o hacer que una casa arda delante de sus ventanas. Podía dibujarse a sí mismo en un lugar distinto del que se encontraba, si estaba sentado en el piano se dibujaba parado frente al espejo con adornos femeninos en el cuarto adyacente.

Respecto de esta posibilidad Schreber dice que *“Por esta razón, pienso que puedo calificar con derecho el dibujar en cierto sentido un milagro invertido”* (Schreber, D. 2008, p. 274). Así como en él se colocan imágenes en sus sueños por obra de los “Rayos”, así él puede poner delante de los “Rayos” imágenes con las que él quiere crear una impresión en ellos. Él quiere crear allí y el dibujo le permite una contrapartida, le permite no quedar todo invadido y como objeto del capricho de un Otro. Él dibuja, no solo es un dibujo creado por su delirio, en ello podría radicar lo que nombra como “invertido” en ese milagro.

Es interesante pensar en la cercanía entre el dibujo y la escritura, la posibilidad de la creación en el trazo, aquello que está en otro registro que la palabra. En Schreber era provechosa la capacidad de dibujar. *“En medio del interminable tedio de mi vida, tan monótona en todo lo demás, en medio de los tormentos espirituales que me provocan la cháchara idiota de las Voces, esto ha sido un verdadero consuelo y un verdadero alivio”* (Schreber, D. 2008, p. 274). Y se trata de un dibujo basado en la escritura de sus recuerdos, de un dibujo enraizado en las impresiones de sus vivencias. Schreber crea a partir del esfuerzo por dibujar su historia. *“¡Qué gran alegría me ha proporcionado poder presentar de nuevo ante mis ojos espirituales las impresiones de los paisajes de todos mis recuerdos de viaje [...]!”* (Schreber, D. 2008, p. 274). Hay aquí una memoria que se dibuja, una escritura dentro de la escritura, un dibujo en las *Memorias*. Lo cual le permite a Schreber una ironía respecto de lo que lo tortura, se da el gusto de dibujarles a los “pájaros formados milagrosamente”, en broma, un gato que está por devorarlos. Y ese dibujar no es algo que se le dé fácilmente, implica una decisión en Schreber, un grado alto de esfuerzo espiritual. Hay como una especie de lucha milagrosa, podría decirse, ya que a sus dibujos a veces les sucede un “contramilagro” con el que se intenta borrar las imágenes que surgen de sus dibujos. ¡Un forcejeo entre el milagro, el milagro invertido y el contramilagro! Sin embargo, la mayor parte lleva la victoria Schreber, cuando pone en juego su “decidida voluntad”. Cuando lo logra, la alegría en él es grande. Así como existen los “seres creados a propósito”, como lo son abejas, moscas e insectos de toda clase, creados teniéndoselo en cuenta a Schreber, para su encuentro, así él puede crear apoyado en las imágenes de sus recuerdos.

## **El lugar de Goethe en la obra freudiana**

*“Ahora ya, ¡ay!, he estudiado a fondo filosofía, leyes, medicina  
y por desgracia también, teología, con ardoroso esfuerzo.  
Y ahora me encuentro, ¡pobre de mí!, tan sabio como era antes”.*  
(Goethe, J. 1978, p. 17)

Un detalle se vuelve de gran valor al observar los autores citados por Freud en su obra. Considerándola desde la Editorial Amorrortu, en casi todos los volúmenes hay alusiones a Goethe, sólo en el volumen III no hay ninguna mención al mismo. Incluso, en los 22 tomos donde lo menciona, es en más de una página donde se puede hallar una cita de este autor o un comentario respecto al mismo.

En el volumen I se puede hallar una interesante relación que Freud establece entre el mecanismo de la poesía como creación literaria y el mecanismo de las fantasías histéricas. Allí Freud se vale de una novela de Goethe, *Las penas del joven Werther*, publicada en 1774, para pensar en cómo se conjugan en el personaje algo que vivenció él mismo con algo que había escuchado de otra persona y lo lleva a una identificación. Mediante una fantasía de suicidio, que correspondió a otro como destino, Werther se protege de su propia vivencia de amor. Así, Freud acerca una creación literaria a la clínica en un intento de comprensión, y alude allí mismo a una cita de Shakespeare, *“El ojo del poeta, girando en su fino desvarío”* (Freud, S. 1998b, p. 298).

Johan Wolfgang von Goethe fue un escritor alemán nacido en 1749 y muerto en 1832. Fue uno de los grandes escritores del siglo XVIII y XIX a nivel universal. Fue jurista y su escritura estuvo fuertemente influenciada por su reacción contra la revolución industrial. *“La literatura alemana anterior a Goethe es pobrísima”* (Ortega, D. Porrini, S. 2019). La gran obra de su vida es *Fausto*, a la que dedicó 40 años. Tenía una gran estima por el arte griego. *“Todo lo pasajero es solo una parábola; lo inalcanzable aquí se vuelve acontecimiento; lo indescriptible aquí es realizado; lo Eterno-Femenino nos atrae hacia lo alto”* (Goethe, J. 1978, p. 589), es el final de Fausto. Se trata de una obra de teatro imposible de representar porque es un enorme tratado filosófico. Allí, Fausto es un médico, científico, que tiene como aspiración acceder a la totalidad del conocimiento en el mundo y en esto entra Mefistófeles a ofrecerle ese conocimiento a cambio de su alma. Se trata de una obra en la que hay una lucha continua entre la ciencia y el espíritu. Fausto es espíritu y la propuesta de Mefistófeles es la ciencia. La salida es por lo femenino, la salvación por lo eterno femenino, el amor por Marguerite. Hay una búsqueda que va más allá de lo coyuntural del avance científico.

*Las citas que Freud toma de Fausto para articularlas a fragmentos de su clínica son varias. En Estudios sobre la histeria, por ejemplo, cuando hace mención a las fobias primarias de los neurópatas, alude a Mefistófeles, el personaje con el que Fausto hace un pacto para que vender su alma al diablo a cambio de placeres y juventud hasta la muerte. En una escena Mefistófeles se presenta como “El señor de las ratas y ratones, / las moscas y las ranas, las pulgas y los piojos” (Freud, S. 1999a, p. 106). Se trata justamente de los animales a los que suelen tenerle miedo las personas en su infancia, siendo en este caso la señora Emmy von N. quien recordaba el miedo a los sapos por anudarse a una vivencia infantil en la que un hermano le arrojó un sapo muerto. Freud articula así la ficción propia de la literatura con la historia ficcional que el sujeto de la neurosis se narra, en un tiempo en el que se encontraba fuertemente atraído por la relevancia que adquirirían las vivencias infantiles de sus pacientes.*

Otro historial de *Estudios sobre la histeria*, el caso Eslisabeth von R., también le fue propicio a Freud para remontarse a su lectura de Fausto. Para él esta paciente era consciente de las razones de su padecer desde el comienzo, en ella no se trataba de la presencia de un cuerpo extraño como solía suceder en los otros casos, sino de un secreto. “*Cuando uno la contemplaba, no podía menos que rememorar las palabras del poeta: <<la máscara presagia un sentido oculto>>*” (Freud, S. 1999a, p. 154). La influencia de esta novela, *Fausto*, en la escritura de Freud es clave, teoriza y entrama frases de Goethe. En el momento en que alude a la importancia de la abreacción de las excitaciones, antes de avanzar con el tema, Freud se disculpa por tener que remontarse a problemas básicos del sistema nervioso, tener que explorar las profundidades, “*ese descenso a las madres*” (Freud, S. 1999a, p. 203) que siempre tiene algo de angustioso. Esa abreacción que permite tramitar una excitación puede tener lugar en Goethe con la poesía, ya que según Freud este autor no termina con una vivencia hasta no tramitarla en la actividad poética.

En *La interpretación de los sueños* Freud hace una comparación entre las dificultades que pueden presentarse a la hora del dormir, por el hecho de que hay estímulos de los que uno no logra preservarse. Allí hace alusión a una queja de Mefistófeles en su conversación con Fausto, ya que sus esfuerzos destructivos resultaban frustrados por la aparición de los nuevos gérmenes de vida (Freud, S. 2002, p. 100).

“<<... un golpe de pie, mil hilos mueve, mientras vienen y van las lanzaderas y mil hilos discurren invisibles y a un solo golpe se entrelazan miles>>” (Freud, S. 2001b, p. 1291). Se trata aquí de otra cita de *Fausto* de la que Freud se sirve, en este caso para ayudarse en el momento en que está trabajando en torno a su sueño de la monografía botánica. Su interlocutor literario le permite dar

cuenta de cómo numerosas ilaciones de pensamiento pueden converger en un punto nodal, como lo es la palabra “botánica”.

Goethe vivió 83 años, a los 24 ya era una celebridad en Alemania y con la obra del joven Werther fue una celebridad en toda Europa. Se trata de uno de los autores clásicos más investigados; “[...] un autor tremendamente prolífico y muy dado a registrar prácticamente todo en su vida” (Sala Rose, R. 2021). Se conserva casi sin lagunas la crónica de su vida cotidiana. Hay muchos autores de los que no se conoce mucho sobre su vida, en cambio se conservan 12 mil cartas escritas por Goethe y 20 mil que le han dirigido a él. Su obra comprende 148 volúmenes, entre literatura, ciencias naturales, estética. También dibujaba, coleccionaba dibujos. “Su vida y obra forman un conjunto prácticamente indisoluble [...], imposible disociar estas dos cosas” (Sala Rose, R. 2021). Goethe mismo señala desde su propia obra que “Todos los escritos que ha generado mi pluma no son más que los fragmentos de una gran confesión” (Sala Rose, R. 2021), siendo su confesión aquello que emerge en forma de obra literaria cuando su yo se enfrenta al mundo, haciendo de su vida una más de sus obras. Esta cuestión no era frecuente en los escritores de su época, no reelaboraban aspectos de su propia vida ni escribían fragmentos como confesión, más bien reelaboraban materiales existentes de antemano, mitos, leyendas. “Con el siglo XVIII llegó el asombroso yo burgués, con esta psicología autocomplaciente. Y con él también esta escritura autobiográfica y esta vinculación entre vida y obra. Las penas del joven Werther es probablemente la primera obra en la que se realiza una composición literaria a partir de lo que se ha vivido” (Sala Rose, R. 2021). Nietzsche lo definió como un hombre bueno y grande, y como una cultura entera.

Que la vida psíquica sufra una escisión y la parte escindida sea “reducida a las tinieblas” (Freud, S. 1999a, p. 239), es también una manera en que Freud supo servirse de la expresión literaria de Goethe para dar cuenta de su esfuerzo de teorización en los inicios del psicoanálisis.

En *La interpretación de los sueños*, en relación a los procesos oníricos, Freud alude a la sobreestimación que se le suele dar a lo consciente en relación a la producción intelectual y artística. Menciona allí a Goethe como un hombre en extremo productivo, a quien lo esencial y lo nuevo de sus creaciones le fueron dadas como ocurrencias, adviniendo a su percepción el material casi listo. “La cooperación de la actividad consciente nada tiene de sorprendente en otros casos en que todas las fuerzas del espíritu se convocaron en el empeño. Pero es privilegiado de la actividad consciente, del que mucho se abusa, el poder ocultarnos todo lo demás siempre que ella participa” (Freud, S. 2000a, p. 601).



Psicopatología de la vida cotidiana es un texto que ya en su portada aloja una frase de *Fausto*: “*De esa lobreguez está tan lleno el aire que nadie sabe cómo podría evitarla*” (Freud, S. 2001c, p. 1). El uso de citas de Goethe a lo largo de la obra de Freud da cuenta de su gusto por el estilo de escritura de este autor. En varias ocasiones la cita queda ubicada como decir de Freud en medio de sus frases, es decir, lo toma como expresión propia, lo que da cuenta que es un decir que se ajusta bien a lo que él está proponiendo. Claro que es una cita que contiene como símbolo al inicio y al final una doble comilla angular, dando cuenta que se trata de una frase que no es de su autoría.

En el capítulo *Errores*, de *Psicopatología de la vida cotidiana*, propone una cercanía entre un punto de su teoría y una frase en la que Goethe alude a Lichtenberg, un matemático y físico que lo había deslumbrado. Freud, en relación a los errores ubica que donde aparece un error es que hay una represión oculta, una suplantación. Y a esta idea la vincula con lo que Goethe señala: “*Donde él hace una broma es que hay un problema oculto*” (Freud, S. 2001c, p. 213).

Otra de las citas de las que Freud se sirvió de *Fausto*, puede encontrársela en el caso Dora. Allí da cuenta de los requerimientos de la histeria hacia el investigador o el médico, los cuales implican cierto ahondamiento y dedicación, no se trata de escuchar la histeria con un “altanero desdén” para Freud, sino al modo en que Goethe se expresa: “*No arte ni ciencia solas; ¡paciencia pide la obra!*” (Freud, S. 1998a, p. 16). Paciencia en la escucha de sus pacientes, no una escucha a la ligera, un arte en la escucha, un arte basado en la paciencia.

Goethe fue un permanente interlocutor de Freud con su escritura literaria. “*Procúrame un pañuelo de su seno, una liga para el amor que siento*” (Freud, S. 1998e, p. 140), es una frase de *Fausto* que toma para su apartado *Transgresiones anatómicas* en sus *Tres ensayos de teoría sexual*, al momento de plantear que hay cierto grado de fetichismo en el amor normal, sobre todo en los estadios del enamoramiento en que la meta sexual normal es inalcanzable o su cumplimiento parece postergado. Y “*Desde el cielo, pasando por el mundo, hasta el infierno*” (Freud, S. 1998e, p. 147) es también una frase de la misma novela, con la que halla, una resonancia en un aspecto propio de la sexualidad, en la que lo más sublime y lo más nefasto o abominable se presentan en íntima dependencia.

Que Goethe haya tenido una escritura muy ligada a sus vivencias, que haya hecho literatura desde su propia afección del vivir, pudo haber propiciado que fuera un autor del que Freud se sirviera con facilidad a la hora de articular citas con fragmentos de psicoanálisis. En *El creador literario y el fantaseo* se puede hallar un fragmento que se presta bien a pensar esta idea, ya que Freud alude a una

cita de la obra *Torquato Tasso*, en la que se acercan la necesidad de dar cuenta del sufrimiento del neurótico y del poeta: “*Y donde el humano suele enmudecer en su tormento, un dios me concedió el don de decir cuánto sufro*” (Freud, S. 1999a, p. 129).

En *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci* se puede hallar un agregado en una extensa nota al pie de página, en la que Freud da cuenta de su interés por una vivencia infantil de Goethe. Se trata de una nota relacionada a la importancia que adquiere lo que se recuerda de la infancia, tras los restos mnémicos que no resultan bien comprendidos pueden esconderse valiosos testimonios que hacen a los rasgos significativos del desarrollo anímico. El incansable Freud, desde eso que lo causaba, se centraba en la historia infantil, ya no sólo de quienes fueron sus pacientes sino también en fragmentos de vida de personas que habrían cautivado su interés por alguna razón, siendo en este caso una vivencia de Goethe que comenta en las páginas en las que también dedica su trabajo al interés por la vida de Da Vinci. “*¿Y qué tendría de asombroso que -tanto en Goethe como en Leonardo- el primer recuerdo de infancia, contenido en tales disfraces, se refiera a la madre?*” (Freud, S. 1999e, p. 79-80).

Este recuerdo al que alude en su nota al pie, es trabajado por Freud en *Un recuerdo de infancia en Poesía y verdad*, un texto que fue escrito después de haberlo presentado en la Sociedad Psicoanalítica de Viena, de lo que se puede inferir que tenía un valor para Freud lo que allí se transmitía. El texto se inicia con un fragmento que Freud extrae de las primeras páginas de *Poesía y verdad*, de Goethe: “*Cuando queremos recordar lo que nos sucedió en la época más temprana de la niñez, hartas veces damos en confundir lo que hemos escuchado decir a otros con lo que efectivamente poseemos por experiencia propia, habiéndolo contemplado nosotros mismos*” (Freud, S. 1999e, p. 141). La cita refleja un interesante entramado de elementos entre recuerdos propios, narraciones de un Otro y recuerdos encubridores. En el texto, Goethe alude a un recuerdo en el que arrojó un objeto a la calle y se regocijó con la manera en que se hizo añicos. Dado que sus vecinos festejaron y alentaron su acto, lo repitió una y otra vez con diferentes objetos, hasta que alguien puso freno a su repetición.

En la teorización que se desprende de este extracto de Goethe, Freud alude a cuestiones fundamentales para considerar en un análisis. Entre ellas el hecho de que el primer recuerdo que un analizante trae y con el que introduce su biografía suele ser el más importante, “[...] *el que oculta dentro de sí la llave de los armarios secretos de su vida anímica*” (Freud, S. 1999e, p. 143). Freud pone en secuencia este recuerdo del autor con otro bastante parecido narrado por un paciente, hallando como punto en común el hecho de que en la fecha cercana al momento en que el niño arrojó objetos a la calle, había nacido un hermano o hermana del mismo. Ese nacimiento ocasionó la

aparición de un odio que se tramitó en ese acto de arrojar, del cual Freud subraya dos aspectos, el placer de hacer añicos el objeto y el afuera que aparece en relación a lo que se arroja.

Otro aspecto clínico fundamental que surge en este texto freudiano es la idea de la concatenación que existe entre dos cosas que el analizante presenta en inmediata proximidad. Esta concatenación fue la que le permitió a Freud articular, en el recuerdo anteriormente mencionado, la reacción de odio frente al nacimiento del hermano/a y el placer de hacer añicos al arrojar afuera.

Vida, escritura, clínica y literatura se vuelven un entramado en los intentos de Freud por formalizar cuestiones que hacen al psicoanálisis. Al momento en que se pone al trabajo de lo acontecido con Schreber, para desprender de esa escritura algunas elaboraciones que sirvan a la psicosis, uno se encuentra con un fragmento poético de *Fausto*. Se trata de un momento en el que Freud sitúa la catástrofe inferior de la que da cuenta Schereber; ese momento en el que en la paranoia el enfermo retira la investidura libidinal que dirigía al mundo, todo se le vuelve indiferente y tiene que explicar con una racionalización secundaria lo acontecido. Allí ubica lo que un coro de espíritus canta cuando *Fausto* reniega del mundo: “<<¡Ay! ¡Ay! ¡Has destruido con puño poderoso ese bello mundo! ¡Se hunde, se despeña! ¡Un semidiós lo ha hecho pedazos! ¡Más ponte para los hijos de la Tierra, más espléndido, reconstrúyelo, dentro de tu pecho reconstrúyelo>>” (Freud, S. 2001c p. 65).

En *Tótem y tabú* se puede hallar una cita que se vuelve fundamental desde un aspecto clínico. En el capítulo *El retorno del totemismo en la infancia*, Freud plantea la importancia de una continuidad en la vida de los sentimientos de los seres humanos, una continuación de una generación a otra de los procesos psíquicos. Hay una herencia de predisposiciones psíquicas que “[...] necesitan de ciertos enviones en la vida individual para despertar a una acción eficaz”, y allí hace alusión al fragmento poético de Goethe, “Lo que has heredado de tus padres adquiérelo para poseerlo” (Freud, S. 2000b, p. 159). El valor clínico puede apreciarse en la expresión “despertar a una acción eficaz”, es decir, no basta con lo que se recibe como herencia, hay que darle un uso a eso, una orientación, un sentido. De algún modo pueden establecerse algunas resonancias entre esta idea y lo que Lacan expresa en su *Seminario 23*, “[...] si el psicoanálisis prospera, prueba además que se puede prescindir del Nombre del Padre. Se puede prescindir de él con la condición de utilizarlo” (Lacan, J. 2009, p. 133). Si bien aquí Lacan no habla de generaciones distintas, sino del significante del Nombre del Padre que anuda en un parlêtre, sí está la cuestión de hacer uso de ese significante, no solo de algo que se recibe o impacta. El hincapié está puesto en el hacer, en el usar.

## CAPÍTULO 5: LA ESCRITURA PROPIA DEL PSICOANÁLISIS

### Coordenadas para una lectura del capítulo 5

Este capítulo estará abocado a rastrear las claves para pensar la función de la escritura en el psicoanálisis de orientación lacaniana. Para ello se iniciará una búsqueda de lo que puede pensarse como escritura desde Freud, fundamentalmente en lo que él nombró como huellas mnémicas en la historia de un sujeto.

Se continuará el recorrido con un acercamiento a la función de la escritura en Lacan, para lo cual se abordará el tema desde dos lecturas, por un lado, tomando en cuenta tres de sus escritos, por otro lado haciendo un recorrido desde su seminario 18 al 25, es decir, en lo que se conoce como la última enseñanza de Lacan.

Finalmente, se arribará a una conclusión de este capítulo con la intención de circunscribir una idea orientadora de lo que implica pensar la escritura en el discurso psicoanalítico, lejos de la intención de cerrar la idea pero sí con el intento de extraer una particularidad de la función de la escritura en el mismo.

### Desde Freud

*“Un recurso de esa índole es sobre todo la palabra,  
y las palabras son, en efecto, el instrumento esencial del tratamiento anímico”.*

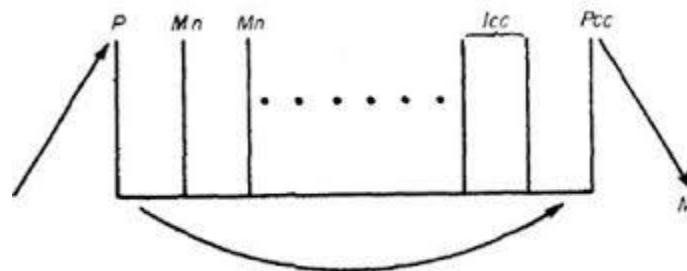
(Freud, S. 1998b, p. 115).

Si para la historia de la escritura en el capítulo 1 se pudo situar el material que fue terreno de escritura (arcilla, cueros de animales, plantas, etc), es preciso situar cuál es la materia en juego en el psicoanálisis de orientación lacaniana, aquel fundado en un retorno a Freud. Podrían considerarse dos materiales sobre los cuales una escritura tiene lugar, desde Freud lo que sería el aparato psíquico, desde Lacan el cuerpo hablante.

En la *Carta 52* de sus *Fragmentos de la correspondencia con Fliess*, Freud ubica que el mecanismo psíquico es generado por “estratificación sucesiva”, tratándose de un reordenamiento en el material de las huellas mnémicas. Ese reordenamiento está dado por una retranscripción. “[...] la memoria no preexiste de manera simple, sino múltiple, está registrada en diversas variedades de signos” (Freud, S. 1998a, p. 274). Será en la carta mencionada que Freud presentará una figura donde establece sus ideas acerca de cómo se producen ciertas transcripciones de los signos de

percepción desde la inconciencia, la preconciencia y la conciencia. Se trata de una articulación teórica donde hay una impronta de la neurología que se va intercalando con conceptos que serán fundamentales para el psicoanálisis: tiempo retroactivo, denegación, represión, defensa. Es fundamental el modo en el que Freud ubica allí lo que ocurre con cada transcripción, es decir, el modo en que es transcrito un signo de percepción, de ello dependerá lo que ocurra en una neurosis, por ejemplo. La defensa está ligada a cómo se trate eso que se percibe. Ya de por sí, este concepto de transcripción permite un acercamiento a la idea de escritura, algo se escribe y ocurren modos diversos de tratar lo que es escritura en lo psíquico.

“Imaginemos entonces al aparato psíquico como un instrumento compuesto a cuyos elementos llamaremos instancias o, en beneficio de la claridad sistemas” (Freud, S. 2000a, p. 530). Así comienza Freud a presentar su Esquema del peine, en *La interpretación de los sueños*, un esquema que se encuentra vinculado a su teorización en la *Carta 52*. Intenta allí dar cuenta de lo que ocurre en el sueño en relación a los mecanismos que participan y a la regresión como temporalidad necesaria para que el material del sueño se elabore. Se trata de sistemas, preconsciente e inconsciente, que son recorridos por excitaciones en base a una serie temporal. Hay una dirección en el aparato psíquico, trazada por lo que se inicia como estímulo y finaliza en inervación, dos extremos que se corresponden con lo sensorial y lo motor. Lo fundamental a considerar aquí es el concepto de huella, eso que queda de las percepciones que llegan al aparato psíquico. Freud la llama huella mnémica; “Y a la función atinente a esa huella mnémica la llamamos memoria” (Freud, S. 2000a, p. 531).



Cada sistema tiene una relación diferente con la huella. El extremo perceptivo no conserva ninguna huella, solo las recibe, será otro sistema el que se ocupe de “trasponer” la excitación momentánea a huella permanente. Aquí Freud ya no habla de transcribir.

¿Dónde puede ubicarse la escritura en este esquema? Freud dice que hay una asociación que va apareciendo entre las huellas, se van enlazando y de esta manera constituyendo una memoria. ¿Puede pensarse a la memoria como una escritura? Las huellas mnémicas no solo se asocian, también, algunas de ellas, adquieren fijaciones. Serán los recuerdos que imprimieron algo más hondo los que

permanecen inconscientes, pero no sin generar sus efectos. El carácter de cada uno estará dado por las impresiones que tuvieron un efecto fuerte. Algo se escribe, podría decirse, algo se imprime hondo y eso adquiere vida propia en la asociación de las huellas.

Siguiendo algunos lineamientos de lo que puede considerarse de la escritura en lo que Freud dejó en su obra, se puede tomar en cuenta lo que hay de escritura en el sueño, en tanto hay en él una relación a lo pictográfico, aspecto para el cual es muy útil lo trabajado aquí en el primer capítulo en relación a la historia de la escritura. *“Las palabras que así se combinan ya no carecen de sentido, sino que pueden dar por resultado la más bella y significativa sentencia poética. Ahora bien, el sueño es un rébus de esa índole, y nuestros predecesores en el campo de la interpretación de los sueños cometieron el error de juzgar la pictografía como composición pictórica. Como tal, les pareció absurda y carente de valor”* (Freud, S. p. 286). El rebús está ligado a un principio de homofonía o principio jeroglífico, es un recurso que se utilizó en los orígenes de la escritura. Se trataba de usar una imagen para representar una idea, imagen que podía representar diferentes cosas a la vez y no solo el objeto de la imagen.

Entonces, se encuentra en Freud una escritura en las huellas mnémicas, en las vivencias infantiles que han dejado una impronta, en los sueños que dan cuenta de un retorno de lo reprimido en el aparato psíquico, a modo de una escritura pictográfica que condensa diversos sentidos. Pero también puede pensarse que el psicoanálisis mismo es un modo de escritura, algo se escribe en el analizante a partir de las interpretaciones del analista. En *Análisis terminable e interminable*, al dar cuenta de los escollos que pueden hallarse para que un psicoanálisis pueda ser llevado a término, Freud sitúa un aspecto fundamental en las características de la libido. Menciona que hay personas que tienen una particular viscosidad de la libido, por lo que los procesos de la cura se vuelven en ellas más lentos, ya que no les resulta sencillo desasirse de investiduras libidinales de un objeto para desplazarlas a uno nuevo. También está el caso opuesto, personas en las que la libido presenta una especial movilidad, entra con rapidez en las investiduras nuevas y resigna las anteriores. *“Por desdicha, los resultados analíticos en este segundo tipo suelen ser muy lábiles: las investiduras nuevas se abandonan muy pronto, y uno recibe la impresión, no de haber trabajado con arcilla, sino de haber escrito en el agua”* (Freud, S. p. 243). Desde aquí puede situarse una escritura que el análisis permite a partir de la escritura con la que el paciente llega, aquellas huellas mnémicas que quedaron de su historia infantil. Una posibilidad de que a través de la interpretación o intervención, el silencio, el corte, el analista participe de esa nueva escritura en el analizante.

## **Tres mojones en los escritos de Lacan**

Para considerar la función de la escritura en la enseñanza de Lacan, puede trazarse un recorrido que va del primer tiempo de su enseñanza con, *Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis* (1953), para luego arribar a *La instancia de la letra en el inconciente o la razón desde Freud*, y desde allí apuntalar la escritura que Lacan propone en *Liturierra*, escrito que corresponde al momento de su última enseñanza.

## **Primer mojón en los escritos**

*“Por eso nada podría extraviar más al psicoanalista que querer guiarse por un pretendido contacto experimentado de la realidad del sujeto”.*

(Lacan J. 2008a, p. 245)

En *Función y campo* Lacan se sirve de la función de la palabra y del campo del lenguaje para interrogar la práctica y renovar el estatuto del inconciente. Trata allí lo que serían en aquel momento (aún hoy son a tener en cuenta) los problemas del psicoanálisis, en donde advierte del lugar que puede venir a ocupar el analista; la tentación que se le puede presentar al abandonar el fundamento de la palabra: *“la pedagogía materna, la ayuda samaritana y la maestría dialéctica”* (Lacan, J. 2008a, p. 237).

Conviene detenerse en el concepto de fundamento, lo que es fundamento de la palabra. Lacan busca situar las causas de una deterioración del discurso analítico, y para ello apela a la importancia de una orientación en un campo del lenguaje y un ordenamiento en relación a la función de la palabra, considerando que el analista debe apuntar a un objeto que está más allá de la palabra del sujeto. Pero ¿qué lugar queda para la escritura aquí? No hay una referencia explícita a la escritura, sin embargo, puede considerarse que la diferencia que Lacan establece entre la palabra vacía y la palabra plena, ya ubica un estatuto diferente a considerar en el simple hecho de hablar. Hay en la palabra del sujeto toda suerte de presencias que están ligadas a su pasado y que surgen en la rememoración de los hechos traumáticos. Hay un nacimiento de la verdad en la palabra, ella da cuenta de los poderes del pasado. La palabra plena reordena las contingencias pasadas y les da sentido a las necesidades por venir.

Puede considerarse a la escritura situada en las entrelíneas de lo que Lacan considera como fundamental del lugar del analista: *“Sus medios son los de la palabra en cuanto que confiere a las funciones del individuo un sentido; su dominio es el del discurso concreto en cuanto que campo de la realidad transindividual del sujeto; sus operaciones son las de la historia en cuanto que*

*constituye la emergencia de la verdad en lo real*” (Lacan, J. 2008a, p. 250). Hay una escritura por detrás de la palabra que el analizante pronuncia, una escritura que es fundamento de la palabra y que remite al inconsciente como capítulo de la historia marcado por un blanco u ocupado por un embuste, capítulo censurado. *“Pero la verdad puede volverse a encontrar; lo más a menudo ya está escrita en otra parte [...]”* (Lacan, J. 2008a, p. 251). Esa verdad está escrita en los monumentos, esto es, el cuerpo, ese cuerpo donde se halla el núcleo de los síntomas de la histeria; en los documentos de archivos que son los recuerdos de la infancia; en la evolución semántica que hace a lo particular de un vocabulario, al estilo de vida y al carácter; en la historia propia que se liga a la tradición y la leyenda con otros; en los rastros distorsionados que conectan el capítulo adulterado con otros capítulos que lo enmarcan.

En un análisis se trata de que el sujeto reconozca su historia, una historia que consiste en *“cierto número de vuelcos históricos”* (Lacan, J. 2008a, p. 253) que han sido censurados y se han vuelto estigmas históricos, *“página de vergüenza que se olvida o que se anula, o página de gloria que obliga”* (Lacan, J. 2008a, p. 254). Sin embargo, lo que se olvida se recuerda en los actos y lo que se anula se opone a lo que se dice en otra parte. Lacan hace uso de la página como metáfora, aquí hay páginas de escritura. *“Sí, esa verdad de su historia no está toda ella en su pequeño papel, y sin embargo su lugar se marca en él, por los tropiezos dolorosos que experimenta de no conocer sino sus réplicas, incluso en páginas cuyo desorden no le da mucho alivio”* (Lacan, J. 2008a, p. 256).

Lacan alude a la sobredeterminación de la que Freud habla en relación al inconsciente, allí donde uno se encuentra con que las asociaciones libres son ramificaciones que se desprenden de un mismo texto. Señala que el descubrimiento de Freud es el campo de las incidencias, las relaciones del hombre con el orden simbólico *“[...] y el escalamiento de su sentido hasta las instancias más radicales de la simbolización en el ser”* (Lacan, J. 2008a, p. 265). Desconocer esto es, para Lacan, condenar el descubrimiento al olvido y la experiencia a la ruina. El mundo de las palabras crea el mundo de las cosas, el hombre habla porque el símbolo lo hizo hombre. ¿Qué hubo antes de la palabra? Habrá que esperar para entender lo que viene del orden del impacto de la lengua en el cuerpo, quizás en este escrito esbozado como “vuelco”.

Ahora bien, el orden simbólico introduce un problema, el de las relaciones del lenguaje y la palabra en el sujeto; problema que se refleja en tres paradojas: el sujeto es hablado; el síntoma como significante de un significado reprimido, *“Símbolo escrito sobre la arena de la carne y sobre el velo de Maya”* (Lacan, J. 2008a, p.271); el sujeto pierde su sentido en las objetivaciones del discurso. Se trata de paradojas que ponen de relieve que el muro del lenguaje se opone a la palabra. A esta altura ya Lacan liga el síntoma con la idea de una escritura.



Puede pensarse que esa sobredeterminación está íntimamente ligada a una escritura, escritura aquí deslizada en la idea que Lacan propone como pentagrama. La palabra no siendo tan libre porque el lenguaje se impone como un muro, una roca, una dureza que delimita ciertos circuitos. “[...] *el psicoanálisis consiste en pulsar sobre los últimos pentagramas de la partitura que la palabra constituye en los registros del lenguaje: de donde proviene la sobredeterminación que no tiene sentido si no es en este orden*” (Lacan, J. 2008a, p. 281). En psicoanálisis se trataría de liberar la palabra del sujeto al introducirlo en “un lenguaje primero” que está más allá de lo que dice y del que habla sin saber en los símbolos de su síntoma. Hay un lenguaje primero, escritura del síntoma del que el sujeto habla sin saber lo que dice. Ese lenguaje primero remite a los símbolos que refieren al cuerpo propio, a las relaciones de parentesco, el nacimiento, la vida y muerte; se trata de símbolos que se hacen oír cuando hacen su efecto en el sujeto, efectos que operan sin que él lo sepa. Y el analista puede “[...] *jugar con el poder del símbolo evocándolo de una manera calculada en las resonancias semánticas de sus expresiones*” (Lacan, J. 2008a, p. 284). Y esta sería para Lacan la vía por la cual retornar al uso de los efectos simbólicos para que la técnica de la interpretación sea renovada, interpretación que permitiría restituir a la palabra su pleno valor de evocación. Aquí Lacan ya introduce la poesía, aludiendo a que esta técnica de la interpretación puede enseñarse y aprenderse mediante una asimilación profunda de los recursos de una lengua, especialmente los que se realizan en los textos poéticos.

“*La palabra en efecto es un don de lenguaje, y el lenguaje no es inmaterial. Es cuerpo sutil, pero es cuerpo. Las palabras están atrapadas en todas las imágenes corporales que cautivan al sujeto; pueden preñar a la histérica, identificarse con el objeto del penis-neid, representar el flujo de orina de la ambición uretral, o el excremento retenido del goce avaricioso*” (Lacan, J. 2008a, p. 289). Pero también para Lacan las palabras pueden sufrir lesiones simbólicas o cumplir con actos imaginarios de los que el paciente es sujeto. ¿Acaso no es el analista quien con sus intervenciones produce efectos en las palabras del sujeto? El análisis como una experiencia en la que el pentagrama puede adquirir algunos movimientos en el texto de acuerdo a lo que el analista señale, haga resonar. “*Testigo invocado de la sinceridad del sujeto, depositario del acta de su discurso, referencia de su exactitud, fiador de su rectitud, guardián de su testamento, escribano de sus codicilos, el analista tiene algo de escriba*” (Lacan, J. 2008a, p. 301). El analista se vuelve traductor de los agujeros del discurso, de lo no-dicho por el analizante.

## **Segundo mojón, la letra**

*“Desde el origen se desconoció el papel constituyente del significante en el estatuto que Freud fijaba para el inconsciente de buenas a primeras y bajo los modos formales más precisos”.*

(Lacan, J. 2008d, p. 479-480)

Unos pocos años más tarde, en 1957, Lacan escribe *La instancia de la letra en el inconsciente, o la razón desde Freud*. Encontrar en el título la palabra “letra” ubica ya un movimiento más pronunciado hacia la escritura. El texto permite una orientación precisa en las dificultades que el significante acarrea en relación a lo que la letra posibilita. *“Ese juego significativo de la metonimia y de la metáfora, incluyendo y comprendiendo su punta activa que clava mi deseo sobre un rechazo del significante o sobre una carencia del ser, y anuda mi suerte a la cuestión de mi destino, ese juego se juega, hasta que termine la partida, en su inexorable finura, allí donde no soy porque no puedo situarme”* (Lacan, J. 2008d, p. 484). Se trata de un escrito que está a medio camino entre lo escrito y el habla, y Lacan desde el comienzo introduce la idea de una diferencia entre ambos, situando en el escrito una preeminencia del texto.

En el título hay un homenaje a la literatura y se muestra un más allá de la palabra en la experiencia analítica. Invita a tomar la letra al pie de la letra, cuestión que resuena con lo que en *Función y campo* Lacan ubica como posición del analista, al pie del muro del lenguaje. *“Designamos como letra ese soporte material que el discurso concreto toma del lenguaje”* (Lacan, J. 2008d, p. 463). El lenguaje preexiste a la entrada de cada sujeto a su estructura. El lugar del sujeto en el lenguaje está ya inscrito en el momento de su nacimiento bajo la forma de su nombre propio.

Lacan alude aquí a Saussure en relación a la lingüística para dar lugar al algoritmo del significante sobre el significado (S/s). Para él ya estaba en Freud el papel constituyente del significante para el inconsciente, asunto que se desconoció. Con la *Interpretación de los sueños* Freud se adelantaba a las formalizaciones de la lingüística, abriéndole el camino.

El sentido insiste en la cadena significativa y hay un deslizamiento incesante del significado que se impone bajo el significante. Respecto de esto la letra permite introducir otra cuestión, ligada a las “bastas del acolchado” hay una *“[...] dominancia de la letra en la transformación dramática que el diálogo puede operar en el sujeto”* (Lacan, J. 2008d, p. 479).

La poesía permite escuchar la polifonía y es una cuestión estrechamente ligada a las puntuaciones. La lengua es común a otros sujetos y la estructura significativa da la posibilidad de utilizar la lengua para significar otra cosa que la que se dice. Lacan alude en este escrito a la metonimia como aquello que ocurre en la conexión palabra a palabra y la metáfora ligada a la chispa poética, creación que

brotan cuando un significante sustituye a otro en la cadena, manteniendo el significante oculto una presencia por su conexión metonímica con el resto de la cadena. *“Es pues entre el significante del nombre propio de un hombre y el que lo cancela metafóricamente donde se produce la chispa poética”* (Lacan, J. 2008d, p. 475), es ahí que se realiza la significación paterna. ¿No es esta la instancia de la letra, el momento en que un significante (podría decirse nombre del padre real) sustituye un significante simbólico (nombre propio que un Otro le ha otorgado al sujeto)?

El descubrimiento del inconsciente en Freud está ligado a los efectos de verdad que la letra produce. En la *Interpretación de los sueños* se trata de la letra del discurso, es una obra que para Lacan abre el camino real hacia el inconsciente ya que el sueño se presenta como un *rébus* que hace posible la operación de la lectura; *“[...] estamos en la escritura donde incluso el pretendido ideograma es una letra”* (Lacan, J. 2008d, p. 477). Lacan hace alusión a la cercanía entre el sueño y los pictogramas, se trata de asuntos de escritura.

En *La instancia de la letra* Lacan vuelve a situar la importancia de una rectificación del psicoanálisis, retomar lo que la experiencia de un análisis, establece en relación al inconsciente, ese que no se agota al dejar de soñar por despertar sino que no deja ninguna acción por fuera de su campo. Y la tónica del inconsciente es la misma que la que define el algoritmo significante sobre significado (S/s). La carencia de ser en la relación de objeto está dada por la estructura metonímica del significante, por la conexión del significante con el significante que produce una elisión. Y el efecto de poesía o creación es posible por la sustitución del significante por el significante, donde adviene una significación nueva. Hay algo del ser que no es posible que sea situado porque siempre está en relación a los significantes.

Entonces, a la altura de *La instancia de la letra en el inconsciente*, ¿dónde ubicar lo atinente a la escritura? Puede considerarse aquí el lugar que tiene la fijación, cuestión que permite no quedar sólo a nivel de la metáfora y de la metonimia, sino de una chispa de otro orden. *“Entre el significante enigmático del trauma sexual y el término que viene a sustituirse en una cadena significativa actual, pasa la chispa, que fija en un síntoma -metáfora donde la carne o bien la función están tomadas como elementos significantes- la significación inaccesible para el sujeto consciente en la que puede resolverse”* (Lacan, J. 2008d, p. 485). El sujeto grita por medio de su síntoma la verdad de lo que fue deseo en su historia.

La instancia de la letra es aquella que da cuenta de una excentricidad radical de sí a sí mismo con la que el hombre se enfrenta. *“¿Cuál es pues ese otro con el cual estoy más ligado que conmigo mismo, puesto que en el seno más asentido de mi identidad conmigo mismo es él quien me agita?”* (Lacan, J. 2008d, p. 491). Aquello que agita no tiene que ver con un “sentimiento del prójimo” ni con una búsqueda del “conócete a ti mismo”, más bien lo que agita está ligado a algo que no puede

volverse objeto de conocimiento, sino que es aquello de lo que “[...] *doy testimonio tanto y aún más en mis caprichos, en mis aberraciones, en mis fobias y en mis fetiches que en mi personaje vagamente civilizado*” (Lacan, J. 2008d, p. 492-493). El psicoanálisis es aquel que permite tocar la relación del hombre con el significante y por ello cambia el curso de su historia, “[...] *modificando las amarras de su ser*” (Lacan, J. 2008d, p. 493). Pero es fundamental diferenciar la letra del ser, es fundamental para no extraviarse en lo que orienta al psicoanálisis, cuestión que para Lacan es clave en este escrito.

### **Tercer mojón, Lituratierra**

*“Una ascesis de la escritura me parece que solo puede pasar si alcanza un “está escrito” por el que se instauraría la relación sexual”.*

(Lacan, J. 2012d, p. 28)

*Lituratierra* resuena con literatura, tachadura (litera) y tierra. Se puede retomar aquí la relación del psicoanálisis con la literatura, ¿qué vínculos mantiene con la misma? Quizás con este escrito se puedan delinear, ya no tanto las cercanías y resonancias, sino las diferencias, los puntos en los que el psicoanálisis se separa de la literatura. Hay en este escrito algo fundamental a considerar para ordenar cuestiones que delimitan campos distintos en lo que hace a la escritura. La literatura permitiría cierta “*acomodación de los restos*”, colocación en lo escrito de lo que primero fue canto, mito hablado o procesión dramática. Que el psicoanálisis esté suspendido del Edipo no implica dejarlo reducido al texto de Sófocles. Incluso, para Lacan, que Freud evoque un texto de Dostoievski, no implica emparentar el psicoanálisis a la crítica literaria, que más bien es asunto de las universidades. Lacan advierte que hay cierto eslogan de promoción de lo escrito en relación a su enseñanza, sin embargo, ubica a sus escritos más ligados a un título irónico que a cuestiones de informes o congresos. Lacan se ubica lejos del juicio literario. Que él tome el cuento de *La carta robada*, de Edgard Alan Poe, no es más que para diferenciar lo que es una letra de un significante, para poder darle a esa carta que se escamotea, el lugar de una letra. No se trata tampoco de hacer una psicobiografía del autor literario, más bien “*Es cierto que, como de costumbre, el psicoanálisis saca provecho aquí de la literatura, si se hace de la represión en su mecanismo una idea menos psicobiográfica*” (Lacan, J. 2012d, p. 21).

La particularidad de la letra, a la que alude Lacan en *Lituratierra*, es que se trata de una letra que hace agujero y es algo que se puede ligar a lo que él nombra como “*saber en fracaso*” (Lacan, J. 2012d, p. 21), que no es fracaso del saber. En esto puede situarse una distancia entre el psicoanálisis y la literatura, en el primero se trata de la letra que en tanto al agujerear escribe (marca en el cuerpo a

la altura del *Seminario 14*), en la segunda se trata del juego de las letras en la impresión de las páginas. En psicoanálisis se trata de la letra que oficia de litoral, borde del agujero en el saber. Litoral entre centro y ausencia, entre saber y goce. Y la letra nada tiene que ver con el significante, que más bien es semblante. Es cuando el semblante se rompe que puede tener lugar el goce, allí en lo real hay abarrancamiento. “[...] *la escritura es en lo real abarrancamiento del significado, lo que ha llovido del semblante en tanto que él hace el significante*” (Lacan, J. 2012d, p. 25). Esta imagen de abarrancamiento en lo real puede tomarse en relación a lo que Lacan observó en el paisaje desde su regreso de Japón en avión: huellas en el relieve marcadas por los cursos del agua.

Puede situarse nuevamente la relación entre literatura y psicoanálisis si se considera un viraje de la literatura a la lituratierra, allí donde la interpretación se vuelve poesía en el intento de abarrancar los sentidos neuróticos. “*Para lituraterrizar yo mismo, hago observar que no hice con el abarrancamiento que le da imagen ninguna metáfora. La escritura es ese abarrancamiento mismo, y cuando hablo de goce, invoco legítimamente el auditorio que acumulo: no menos por allí aquellas de los que me privo, pues eso me ocupa*” (Lacan, J. 2012d, p. 27). Es la letra la que da apoyo al significante y es desde el discurso analítico que se la toma en la red del semblante. Lo reprimido se aloja en la referencia a la letra. El sujeto está dividido entre significante y letra, entre semblante y escritura. La literatura estaría ligada entonces al registro del semblante, en cambio el psicoanálisis está ligado a la escritura que cava un vacío.

### **Recorrido por los seminarios en la última enseñanza de Lacan**

En este apartado se propone un recorrido por algunos seminarios de Lacan, realizado en dos momentos; partiendo del *Seminario 18, 19 y 20*, para luego considerar lo referido a la escritura a partir del *Seminario 21*. Esta propuesta surge de considerar una posible lectura: en los seminarios 18, 19 y 20 Lacan hace hincapié en la escritura desde una negación, no se puede escribir la relación sexual, y ello debido a que hay una escritura que es la del goce singular. Luego, a partir del *Seminario 21*, es posible ubicar la escritura desde una afirmación en Lacan, con la escritura del nudo borromeo. No se trata de que deje de lado su negación “No hay relación sexual”, más bien se trata de hacer hincapié en lo posible, en la escritura del nudo como aquello que permite un hacer con el goce.

## **Lo que no se escribe**

*“Pienso que sobre el hábitat de la palabra ya dijimos bastantes cosas las últimas veces para ver que nuestro descubrimiento, por lo menos, se articula estrechamente con el hecho de que no hay relación sexual, tal como la definí”.*

(Lacan, J. 2014, p. 77)

Considerar la función de la escritura en psicoanálisis desde los seminarios de Lacan, puntualmente desde lo que se conoce como su última enseñanza, permite leer como propicio el nombre del Seminario 18, *De un discurso que no fuera del semblante*. Tras el recorrido realizado desde los mojones que permitieron los tres escritos considerados, puede pensarse en este título una alusión a la escritura. En tanto el semblante remite al significante, un discurso que no fuera del semblante permite considerar la letra. *“Por eso no hay semblante de discurso. Todo lo que es discurso sólo puede presentarse como semblante, y nada se construye allí sino sobre la base de lo que se llama significante. Desde la perspectiva en que lo presento hoy, el significante es idéntico al estatuto como tal del semblante”* (Lacan, J. 2014, p. 15). Y el sujeto viene de allí, el sujeto es producto de la articulación significante.

En este seminario Lacan se pronuncia a distancia de la lingüística, tan cercana ella al discurso universitario, contemplada por el Ministerio de Educación. *“[...] la lingüística, lo voy a decir, a mí me importa un bledo. Lo que me interesa directamente es el lenguaje, porque pienso que es con lo que trato cuando tengo que llevar a cabo un psicoanálisis”* (Lacan, J. 2014, p. 42). A su vez Lacan establece una diferencia entre lo escrito y el lenguaje, no son lo mismo. Lo escrito no es el lenguaje y a partir de ello él abre una pregunta en la clase IV: *“¿Cuál es la función de la escritura en lo que nos ocupa?”* (Lacan, J. 2014, p. 52). Es con la palabra que se abre el camino hacia lo escrito y Lacan tituló sus *Escritos* de tal manera que implica para él una tentativa de escrito, ligado a sus grafos y esquemas. Es el lugar de la escritura lo que hace que en psicoanálisis, lo que se denomina asociación libre, en realidad da cuenta de algo que está ligado, no libre. Se trata de lo escrito como aquello que es segundo respecto de toda función del lenguaje y a su vez sin lo escrito no es posible cuestionar la importancia del efecto del lenguaje en tanto que orden simbólico. Es gracias a lo escrito que se constituye la lógica.

Esta cuestión de qué es primero, si el lenguaje o la escritura, siendo primero el lenguaje, pero, sin embargo, adquiriendo él su valor desde la escritura, puede ligarse a lo que Lacan trabaja en su clase *Lo escrito y la palabra*. Allí ubica lo que va a distanciar al psicoanálisis de la filosofía, dejando del lado de ella una charlatanería, aunque no incoherente. Lacan tomó el grafo, lo que conocemos como grafo del deseo, como soporte de lo escrito, para distinguirlo de la palabra. Se trata de poder llevar al

psicoanálisis más cerca del matema y de la importancia de constatar allí que *“No hay topología sin escritura”*. Lacan dejará del lado de la palabra la relación sexual y del lado de la escritura un imposible, un no hay relación sexual. *“Ya establecí que no hay relación sexual expresando que no hay ningún modo de escribirla actualmente”* (Lacan, J. 2014, p. 77).

Se puede dejar de hablar, pero *“[...] la escritura no los suelta de la noche a la mañana”* (Lacan, J. 2014, p. 81). Las formaciones del inconsciente, los lapsus, los sueños, los actos fallidos, se sostienen y tienen sentido porque lo que tienen para decir está programado, hay un escrito. Y la escritura no es mera representación. ¿No es esto a lo que se refiere Lacan cuando dice que una carta siempre llega a destino? Hay algo ilegible en lo escrito, pero que tiene un sentido, una orientación en tanto conlleva una función feminizante. La mujer no existe porque existe la letra, esa letra que implica que hay un significante que no hay en el Otro,  $S(A)$ . *“Hablé entonces del rasgo unario, que ahora los obsesiona, y parece legítimo, cuando tratan de saber dónde hay que ponerlo, si del lado de lo simbólico o de lo imaginario. ¿Y por qué no de lo real?”* (Lacan, J. 2014, p. 92). Es en este seminario que Lacan comienza a introducir sus matemas de la sexuación, que no tratan ya de un discurso sino de un escrito, un escrito al que recurre para dar cuenta de lo ilegible.

La letra, esa que feminiza, es litoral entre goce y saber, borde del agujero en el saber. La letra tacha, es ruptura del semblante. *“Pues bien, lo que se evoca de goce cuando se rompe un semblante es lo que en lo real -este es el punto importante, en lo real- se presenta como erosión”* (Lacan, J. 2014, p. 113). La escritura es la erosión del significado en lo real, lo que llovió de semblante, y esto es dicho por Lacan aludiendo a que no hay ninguna metáfora en juego. La escritura no es un calco del significante que está en lo simbólico, más bien está en lo real. Entonces el lenguaje es primero en relación al escrito, pero será el escrito el sostén del lenguaje; *“Es la letra, y no el signo, lo que sirve de apoyo al significante”* (Lacan, J. 2014, p. 116). El lenguaje divide al sujeto, esa división lo deja con una doble referencia, una es la escritura y otra es el ejercicio de la palabra. En esta referencia a la escritura se puede ubicar al psicoanálisis, dejando la referencia al significante tanto a la filosofía como a la lingüística y a la literatura. *“Y en efecto, por excelente que sea el escrito de Roland Barthes (aquí Lacan se refiere a *El imperio de los signos*, que para él significa: el imperio de los semblantes), le opondré lo que digo hoy, a saber, que nada es más distinto del vacío cavado por la escritura que el semblante, debido, en primer lugar, a que es el primero de mis vasos en estar siempre listo para recibir el goce, o por lo menos, para invocarlo con su artificio”* (Lacan, J. 2014, p. 117). En el psicoanálisis de orientación lacaniana lo escrito es el goce y esa escritura da lugar a la no relación sexual. *“Lo que Freud demuestra, lo que aportó de decisivo es que, por medio del inconsciente, vislumbramos que todo lo que atañe al lenguaje tiene que ver con el sexo, está en*

*cierta relación con el sexo, pero especialmente en el hecho de que la relación sexual no puede, por lo menos hasta ahora, inscribirse de ninguna manera*” (Lacan, J. 2014, p. 121).

Lacan deja en claro que la escritura, tal como él la piensa, no es simple inscripción. “*La escritura no es nunca, desde sus orígenes hasta sus últimas variaciones técnicas, más que algo que se articula como hueso, eso de lo que uno dudaba por el comportamiento del órgano que en el macho hablante produce su aspecto cómico*” (Lacan, J. 2014, p. 139). La escritura, y no el lenguaje, es lo que da sostén a todos los goces que, por el discurso, parecen abrirse al ser hablante.

En la primer clase, del *Seminario 19*, Lacan se sirve de la puntuación para situar la importancia de un vacío, “... o peor”. Para él, el vacío es el único modo de atrapar algo con el lenguaje. Va a señalar lo esencial de introducir el no-todo, que no es una simple negación del universal, y ligado a ello ubica el concepto de existencia: “*Por supuesto, si se afirma la existencia, el no-todo se produce. En torno a este existe debe girar nuestro avance*” (Lacan, J. 2012f, p. 21). Se trata de una existencia que, como noción, surgió con la intrusión de lo real matemático. Un real matemático que se escribe, al cual el sentido y lo verdadero le son secundarios.

Si para Lacan no es posible escribir la relación sexual en tanto ella no existe, sí se trata de escribir esa no relación. “*Hay que escribirla a toda costa. Quiero decir, escribir la otra relación, la que taponar, obstaculiza, la posibilidad de escribir la primera*” (Lacan, J. 2012f, p. 30). ¿De qué habla aquí? ¿Se trata de la relación entre sujeto barrado y objeto *a* en tanto el fantasma viene al lugar de lo que no existe?

El escrito y la palabra se diferencian y eso es lo que le da su distinción al *Haiuno*. Es lo real lo que se vincula al Uno, él se funda en la pura y simple diferencia. El conjunto vacío queda legitimado cuando se lo franquea como puerta, constituyéndose el nacimiento del Uno.

El Uno se sitúa en el inicio de la repetición y por ello hay una relación con el rasgo unario, aquel con el cual se marca la repetición como tal. Otra cosa es el *Haiuno*. Con Miller se puede situar una correlación entre el Uno que existe y el Otro que no existe. El Otro se inscribe en el nivel del ser, aquel que se distingue del nivel de la existencia. “[...] *el ser es semblante; la existencia se reporta a lo real. Esto supone un pasaje por la lógica*” (Miller, J. 2011b, p. 75). En *El ser y el Uno*, Miller habla de una escritura de existencia, a la cual diferencia de la escritura de la palabra. La escritura de la existencia remite a una escritura pura, a un trabajo de la letra, de la huella. Para él, desde Lacan, la repetición conmemora una irrupción de goce inolvidable. Se trata de una repetición de goce fuera de sentido, que genera queja, un goce mudo, opaco al sentido. Entonces hay una permanencia de un síntoma que itera a partir de esa escritura de goce.



En la clase 3 del *Seminario 20* Lacan busca situar en el discurso analítico la función de lo escrito. Es la letra lo que se lee a raíz de la palabra misma. “[...] *en el discurso analítico no se trata sino de lo que se lee, de lo que se lee más allá de lo que se ha incitado al sujeto a decir [...]*” (Lacan, J. 2006, p. 38). La letra no pertenece al mismo registro que el significante. Este último fue introducido por la lingüística, que es sustentada por el discurso científico y diferencia el significante del significado. Para que sea posible una introducción de lo escrito, es necesario percatarse que el significante no tiene que ver con los oídos sino con la lectura, esto es lo que introduce el psicoanálisis: primero hay que leer y de comprender no se trata. Lo escrito no es para ser comprendido. Es gracias a la operación del psicoanálisis que se puede dejar de hablar como “[...] *cabezas de chorlito, cantando el disco-ursocorriente, haciendo girar el disco, ese disco que gira porque no hay relación sexual [...]*” (Lacan, J. 2006, p. 46). No puede escribirse la relación sexual porque existe lo que está escrito. Y “*En el discurso analítico, se trata siempre de lo siguiente: a lo que se enuncia como significante se le da una lectura diferente de lo que significa*” (Lacan, J. 2006, p. 49). Se trata de lo que quiebra, encorva y marca una curvatura propia gracias a la falla y la discontinuidad. “*Nuestro recurso es, en lalengua, lo que la quiebra*” (Lacan, J. 2006, p. 58), esto es lo que constituye el horizonte del discurso analítico, se trata del empleo que se hace de la letra en matemáticas.

En la clase titulada *El saber y la verdad* Lacan hace referencia a una inscripción del deseo, “[...] *el deseo se inscribe a partir de una contingencia corporal*” (Lacan, J. 2006, p. 113). Se vuelve crucial considerar la cercanía aquí entre deseo y goce, ya que es el goce lo que se escribe por el encuentro contingente entre lalengua y el cuerpo, y sin embargo aquí nombra a esa inscripción como deseo. El S1, significante del goce “singularísimo”, tiene una función de referencia y es lo que no cesa de no escribirse en tanto no hay relación sexual.

La formalización matemática se vuelve meta e ideal del psicoanálisis, porque ella es matema, es escritura. La matematización alcanza un real y por eso es compatible con el discurso psicoanalítico. Lo real es el misterio del cuerpo que habla. El hueso en la enseñanza de Lacan es que uno habla sin saber, habla con el cuerpo y se dice más de lo que se sabe. Ese es un saber ligado a una escritura, un saber con el que en principio no se sabe hacer. “*No sé cómo hacer, por qué no decirlo, con la verdad, ni con la mujer*” (Lacan, J. 2006, p. 145). El sujeto mismo es una discordancia entre el saber y el ser. El análisis es lo que puede posibilitar un gozar mejor en tanto puede arribarse a un acuerdo entre el goce y su fin.

Lo que se escribe por excelencia es la soledad, “*Ella, la soledad, en ruptura del saber, no sólo puede escribirse, sino que además es lo que se escribe por excelencia, pues es de lo que una ruptura*

*del ser deja huella*” (Lacan, J. 2006, p. 145). La escritura es una huella donde se lee un efecto de lenguaje y de la escritura hay que asegurarse, ella no es metalenguaje.

En la clase del 22 de octubre de 1973, Lacan presenta los redondeles de cuerda. Se trata de una escritura en la que una línea corta a otra al pasarla por debajo. Se trata de una escritura hecha de toros y nudos, el nudo borromeo. *“Vamos a tratar hoy de hacerles sentir su importancia y qué tiene que ver con la escritura, definida por mí como la huella que deja el lenguaje”* (Lacan, J. 2006, p. 149). Aquí el nudo borromeo está hecho por tres redondeles de cuerda.

En esa misma clase, *Redondeles de cuerda*, Lacan establece una diferencia entre el Uno y el Otro. El Uno está para representar la soledad, *“[...] no se anuda verdaderamente con nada de lo que al Otro le parece sexual. Todo lo contrario de la cadena, cuyos Unos están hechos de la misma manera, de no ser más que Uno”* (Lacan, J. 2006, p. 155). El Otro no se adiciona con el Uno, más bien se diferencia de él, es el Uno-en-menos.

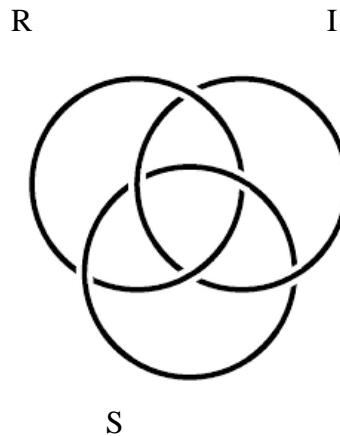
Son las condiciones de goce las que se escriben, esas que aluden a un saber que es enigma, producido por los efectos de la lengua que permanecen como afectos enigmáticos. *“Estos afectos son el resultado de la presencia de la lengua en tanto que articula cosas de saber que van mucho más allá de lo que el ser que habla soporta de saber enunciado”* (Lacan, J. 2006, p. 167).

### **La escritura del nudo**

*“Se trata más bien de saber por qué un hombre normal, llamado normal, no percibe que la palabra es un parásito, que la palabra es un revestimiento, que la palabra es la forma de cáncer que aqueja al ser humano”.*

(Lacan, J. 2009, p. 93)

Lacan inicia la clase del 21 de mayo de 1974 de su *Seminario 21* haciendo alusión a que el fundamento que da a su discurso en el nudo borromiano ese año, está justificado por materializar la referencia a la escritura. *“El nudo borromiano no es, en este caso, más que modo de escritura. En suma, él presentifica el registro de lo real”* (Lacan, J. Clase del 21 de mayo de 1974). La verdad, esa que sólo puede decirse a medias, es una verdad matematizada, escrita. Se trata de una verdad que no posee ningún sentido y que es suspendible de axiomas.



La escritura está estrechamente ligada a los tres redondeles de cuerda: imaginario, simbólico y real. Se trata de tres redondeles de hilos que son equivalentes. Es el decir del nudo el que a Lacan le interesa, un decir del orden del acontecimiento. *“Este nudo implica mi decir como acontecimiento en lo que él es, con sus tres caras: que es imaginable, ya que he hecho de él imagen efectiva; que es simbólico, ya que puedo definirlo como nudo; y que es totalmente real por el acontecimiento mismo de ese decir, acontecimiento consistente en que, cualquiera sea, cada uno de ustedes puede darle el sentido que tiene”* (Lacan, J. Clase del 18 de diciembre de 1973).

En un análisis algo deja de escribirse, se suspende el sentido de las palabras y emerge el modo de los posibles. Lacan tiene como objetivo en este seminario, que no sean confundidas las palabras con las letras. Es de letras que se funda lo necesario, como lo imposible. Lo necesario no deja de escribirse y necesita el encuentro con lo imposible, aquello que no deja de no escribirse, aquello que se aborda por letras.

Es la escritura la que hace que sean tres y los distingue. *“Se escribe cuando yo lo escribo, cuando hago el nudo borromiano; en ese instante, si tratan de ver cómo se sostiene, y, por ejemplo, rompen uno, verán que los otros dos se sueltan. Él no se escribe más”* (Lacan, J. Clase del 15 de enero de 1974). La escritura quedaría así directamente sostenida en el anudamiento, ella es nudo, sostén que es posible por la insistencia de las huellas que fundan un saber inconsciente. Anudamiento del que se da cuenta en un decir como acontecimiento, un decir verdadero que se hace posible en tanto suple la imposibilidad de escribir la relación sexual. *“Es del saber inconsciente que se trata de hacer la articulación para que el decir verdadero logre algo, o sea, logre hacerse oír en alguna parte para suplir la ausencia de toda relación entre el hombre y una mujer (unas mujeres, no todas)”* (Lacan, J. Clase del 12 de febrero de 1974). Es por el discurso analítico que se hace posible este decir verdadero, ya que él no busca hacer entrar lo que no marcha en el discurso normal. Es al hacer el

nudo borromiano de tres que se inventa la verdad en tanto que saber. El saber se inventa, se inventa lo que se puede para arreglárselas con el agujero del traumatismo, cada uno tiene su truco. Este saber es un decir lógicamente inscribible, un decir verdadero que tropieza, un decir que pasa por las tripas y se escribe. Este saber propio del psicoanálisis está lejos del saber de los silogismos de Aristóteles que apuntan al ser; *“Para darse cuenta, es preciso inventarlo: para ver dónde está el agujero, es preciso ver el borde de lo real”* (Lacan, J. Clase del 19 de febrero de 1974). Lacan sitúa lo escrito como borde de lo real y es eso escrito lo que puede considerarse como invención. *“[...] tratar de precisar el lazo que hay entre lo que yo llamo inventar el saber, y lo que se escribe. Está bien claro que hay un lazo, sólo se trataría de precisarlo. Dicho de otro modo, lo que se palpa, percatarse de ello, preguntarse ¿dónde se sitúa la escritura?”* (Lacan, J. Clase del 9 de abril de 1974). La respuesta sería en el borde de lo real, para lo cual se necesita el coraje de no retroceder ante el agujero del traumatismo, ese agujero que es justamente la vida. *“La vida es algo que en ese tres hace entonces un agujero”* (Lacan, J. Clase del 23 de abril de 1974).

Es crucial entonces el lugar de la lógica, que para Lacan es un recurso más bello que el saber inconsciente. La escritura está ligada a la lógica y no al saber inconsciente transferencial. ¿Y de qué se trataría esta escritura en tanto que nudo borromiano? Lacan acerca la imagen de la trenza, eso de lo que las mujeres entienden cuando hacen tramas y tejidos. Puede pensarse en un decir que trenza, que entrama, sostiene, un bien-decir orientado por el pudor. Pero el decir no es lo escrito, es invención en el decir ligado a una escritura de un saber que no es presidido por un deseo sino por un horror, que nada tiene que ver con el deseo como deseo de Otro.

La triple categoría de lo simbólico, lo imaginario y lo real es la que da sentido a la práctica del psicoanálisis, una práctica que a su vez hace surgir un tipo de sentido que esclarece a los otros sentidos y los pone en tela de juicio, los suspende. *“[...] lo real es la escritura. La escritura de ninguna otra cosa que de ese nudo tal como se escribe para el decir”* (Lacan, J. Clase del 14 de mayo de 1974).

El saber inconsciente es el saber con el cual se trata de vérselas, un saber que se presenta, no totalmente en lo real, sino en el camino que a lo real conduce. El inconsciente no es conocimiento sino saber disarmónico, un saber que hay que elaborar en la experiencia de un análisis. *“Debe tratarse de elaborar, permitir a quien llamo el analizante elaborar, permitirle elaborar ese saber inconsciente que es en él como un chancro. No como una profundidad, ¡como un chancro! Esto es otra cosa, por cierto, otra cosa que el conocimiento”* (Lacan, J. Clase del 11 de junio de 1974). ¿Elaborar es escribir ese saber? ¿Se trata de una elaboración que permite hacer de lo disarmónico un modo de anudamiento para que no quede en una mera disarmonía?

A la altura del *Seminario 22* Lacan escribe lo mínimo, aludiendo al nudo borromeo, escritura que soporta un real, y, es más: “[...] *no solamente lo real puede soportarse de una escritura, sino que no hay otra idea sensible de lo real*” (Lacan, J. Clase del 17 de diciembre de 1974). El nudo mismo, en tanto trazo escrito, es real. Los tres redondeles funcionan como pura consistencia por el hecho de sostenerse entre ellos.

En este mismo seminario Lacan hace uso del concepto de “desbrozamiento”, pero esta vez no para aludir a los artistas, aquellos que nos desbrozan el camino. La práctica misma del análisis es un desbrozamiento y eso es algo que se siente. En la experiencia analítica se desbroza en tanto que se va produciendo un vaciamiento del sentido. “[...] *basta con que uno se decida para que otros se encuentren desbrozando su vía*” (Lacan, J. Clase del 18 de febrero de 1975). Una de las definiciones de diccionario define como desbrozar: limpiar de broza un terreno, un canal, etc; eliminar los obstáculos o impedimentos que dificultan una acción. Un desbrozamiento es posible gracias al nudo. Nudo en el que el objeto *a* funciona como causa de sujeto, no como complemento; “*El sujeto es causado por un objeto que no es notable más que por una escritura*” (Lacan, J. Clase del 21 de enero de 1975).

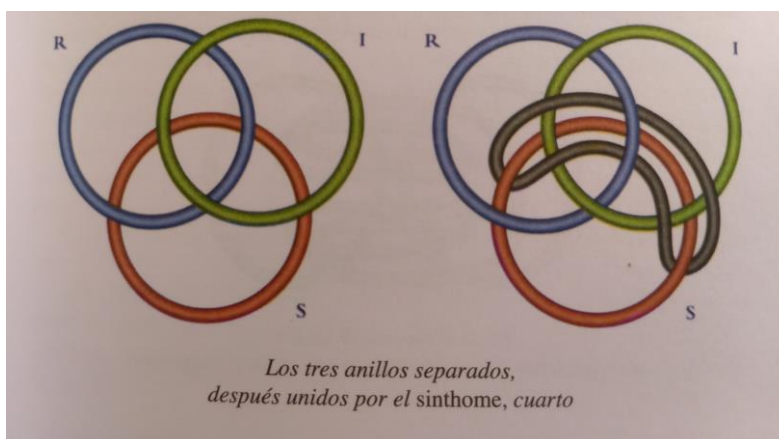
Lacan articula a la escritura el síntoma. Es la repetición del síntoma, que opera salvajemente, lo que es escritura. Esta idea está muy ligada a lo que plantea en *Lituratierra*, allí donde presenta al síntoma como escritura salvaje.

El decir hace nudo en tanto lo que se produzca sea del orden de una invención. Decir en tanto que acto, no decir como voz, sino como acto, eso escribe y anuda. Lo que se fabrica y se inventa es lo que da consistencia al ser hablante, al *parlêtre* y es ahí que se produce el nudo como trenza.

En el *Seminario 22* los registros están reducidos a letras: R, S, I, las cuales tienen equivalencia. Con el nudo Lacan busca demostrar el hacer del discurso analítico. Se trata de que en la experiencia de un análisis pueda uno salir de los enredos y pegoteos del sentido para apretar el nudo hasta que el *parlêtre* no crea más en el ser, para poder vérselas con el agujero, ese que cobra cuerpo con el nudo. Se trata de que el agujero deje de estar taponado por el sentido y más bien el sentido pueda ser usado para darle una orientación al nudo mismo. Cernir el agujero, ese mismo por el que el sujeto es tragado y escupido una y otra vez, ese agujero que señala que no hay relación sexual. Y ese agujero se vuelve fundamental porque allí está el cuerpo, ese cuerpo propio del psicoanálisis de orientación lacaniana, orientación por el nudo. “[...] *lo que interesa del cuerpo, al menos en la perspectiva analítica, es el cuerpo en tanto que hace orificio, que eso por lo que se anuda a algo Simbólico o Real del que se trate, es justamente por este nudo, por la puesta en evidencia de un círculo, de un orificio que lo Imaginario está constituido*” (Lacan, J. Clase del 13 de mayo de 1975).

Se vuelve difícil definir la escritura por su cercanía con lo real. Una definición, de por sí, ya habla de la articulación Imaginario-Simbólico. Para Lacan lo Real se caracteriza por anudarse y hay un nudo ya hecho que es el inconsciente, inconsciente real.

En el *Seminario 23* el nudo deja de ser de tres para volverse un nudo de cuatro, siendo el *sinthome* el cuarto que anuda.



Si bien, siguiendo lo planteado a la altura del *Seminario 22*, es fundamental ajustar, cernir el nudo, desde este *Seminario 23* se vuelve fundamental pensar un cernir y a su vez la posibilidad de equivocarse. Es con la interpretación en tanto que posibilidad de equivocarse que el analista opera, ello permite que el decir resuene, en tanto que el cuerpo tiene orificios que lo vuelven sensible a ese resonar. Entonces se le van dando retoquecitos a la lengua, porque ello la mantiene viva. *“Ella está viva en la medida en que a cada instante se la crea”* (Lacan, J. 2009 p. 131).

La escritura del nudo a uno lo vuelve responsable de su saber hacer, ese arte, el artificio con el que cada quien se las arregla ante el hecho de que no hay Otro del Otro. *“Me interesa la escritura porque pienso que históricamente se ha entrado a lo real por fragmentos de escritura, a saber, se cesó de imaginar. La escritura de las letritas matemáticas sostiene lo real”* (Lacan, J. 2009, p. 66). Se trata de que el analizante logre un empalme entre su *sinthome* y lo real parásito del goce, para que el goce se vuelva posible. *“En el análisis se trata de suturas y empalmes”* (Lacan, J. 2009 p. 71). Entonces el sentido se vuelve fundamental en la medida en que permita saber cuál es el nudo y poder unirlo bien gracias a un artificio. Tal como hizo Joyce con su artificio, una escritura para triturar frases y dar a la lengua otro sentido. En Lacan fue el nudo su artificio, su invención, el modo en que redujo el

inconsciente de Freud en tanto saber hablado, a su inconsciente real, un saber hacer. Uno escribe en tanto que saber hacer, ahí se toca lo real.

Lacan estaba estimulado por la dificultad del nudo borromeo, “[...] *de modo que todos los fines de semana me consagro intensamente a romperme la cabeza con algo que no es evidente -porque no es evidente que haya encontrado el pretendido nudo borromeo*” (Lacan, J. 2009 p. 141). Al nudo hay que hacerlo y eso se reduce a escribirlo, ya que una escritura es un hacer y eso da sostén al pensamiento. Para Lacan el *nudo bo* permite la primera filosofía que se sostiene.

En la clase 9 del *Seminario 24*, Lacan comienza hablando de la escritura articulada al verbo reflexivo. Se trata de lo que se escribe y no de lo que puede expresarse ligado al yo. En este seminario el nudo borromeo aparece fundamentalmente presentado por los toros que lo conforman, ya que hablar de toro permite una referencia al agujero que cada toro tiene.

A esta altura, conocer el síntoma de uno implica saber hacer con él, saber desembrollarlo, manipularlo. “*Saber hacer allí con su síntoma, ese es el fin del análisis*” (Lacan, J. Clase del 16 de noviembre de 1976). Si Lacan consideraba una escritura salvaje al síntoma, ¿se trataría entonces de un saber escribirlo? ¿Saber escribir usando el propio síntoma?

En la clase del 20 de diciembre del *Seminario 25*, Lacan menciona que él trabaja con lo imposible de decir y señala que decir es otra cosa que hablar. El analizante hace poesía y el analista zanja, participa de la escritura con el corte y al equivocar sobre la ortografía. En lo que ambos dicen hay escritura, trabajan con el nudo borromeo, ese que en el pensamiento hace materia, “*La materia es lo que se rompe, allí también en el sentido que la palabra tiene de ordinario. Lo que se rompe, es lo que se mantiene unido y es flexible -en la ocasión- como lo que se llama un nudo*” (Lacan, J. Clase del 20 de diciembre de 1977). ¿No se trata aquí de pensar la articulación que hay entre lo que el analizante y el analista dicen, el lugar del cuerpo y el modo en que se anuda y se desanuda el mismo? Para Lacan la escritura es un artificio. Se trata del hacer allí con el nudo, en tanto está hecho por toros que tienen, cada uno, un agujero. Lacan menciona que él vació los anillos de hilo con los que antes hacía cadenas borromeas para transformarlas en tejidos tóricos. “*El toro agujereado es una superficie con borde*” (Lacan, J. Clase del 14 de marzo de 1978).

El fundamento del psicoanálisis es que no hay relación sexual, eso no hay, lo que sí hay es la posibilidad del anudamiento.

## **Entonces...**

*“El psicoanálisis le permitiría esperar seguramente  
que el inconsciente del cual usted es sujeto pueda ser traído a la luz.*

*Pero todo el mundo sabe que no aliento a nadie a ello,  
a nadie cuyo deseo no esté decidido”.*

(Lacan, J. 2012i, p. 569).

Lejos de un “a las palabras se las lleva el viento”, el psicoanálisis permite ubicar que la palabra hace mella en un cuerpo. Desde Freud puede considerarse la importancia que adquiere pensar en la historia infantil, aquel tiempo de vida en el que un sujeto se topa con imprevistos ante los que tiene que arreglárselas con un modo de respuesta, con los mecanismos de los que pueda valerse. Las huellas mnémicas se ocupan de hacer existir una memoria desconocida, hecha con el material de las impresiones que un vivenciar deja. Memoria desconocida pero que retorna, que se abre paso en los sueños, lapsus, síntomas.

Desde Lacan se puede hallar una referencia a la escritura que va desde la función que le otorga a la palabra en tanto pueda alcanzar un más allá de la palabra vacía, pudiendo llegar a los vuelcos de la historia de un sujeto.

Puede pensarse un deslizamiento, de lo que fuera la palabra plena en los primeros años de la enseñanza de Lacan, a la letra. Letra que se articula a una verdad y da cuenta de una fijación, en principio, para luego remitir a lo que hace agujero por el impacto de un significante en el cuerpo.

Al considerar la escritura en Lacan no puede dejarse de lado la imposibilidad de una escritura en lo que hace a la relación sexual. Pero a su vez, se puede considerar la escritura posible, aquella que permite un análisis. Hay una marca de goce escrita de modo salvaje en el cuerpo y de la que nada se quiere saber. Saber leer esa marca puede permitir arreglos con ese goce rechazado y ese saber leer permite que adquiera lugar una escritura que se desprende del análisis. Escritura-anudamiento, en tanto sostén de una existencia, que se adquiere a partir de un saber arreglárselas con el propio síntoma vez a vez.



## **CAPÍTULO 6: ESCRITURA EN RELATOS Y TESTIMONIOS DE PASE**

### **Coordenadas para una lectura del capítulo 6**

En este capítulo se tratará de abordar el tema de una escritura a la que se puede arribar luego de haber transitado una experiencia de análisis, por el hecho de haber llegado a su final. Esta escritura es el testimonio de pase, texto con el que un analista de la Escuela hace una transmisión a su comunidad. ¿Qué es lo que se transmite en el testimonio? ¿De qué escritura se trata? A su vez, se propone un intento de diferenciar lo específico que una escritura de pase puede proponer, a lo que pueden ser relatos, biografías y modos literarios de narrar la vida.

El punto de partida de este sexto y último capítulo será una pregunta que articula el saber hacer y la escritura: ¿qué cercanía y qué distancia entre el psicoanálisis y la literatura en torno a ello? Pregunta que bien puede remitir a lo trabajado en el capítulo 3 (La escritura literaria. Resonancias con el psicoanálisis), pero se trata aquí de un acercamiento más específico en torno a lo que la escritura ofrece en tanto saber hacer para cada uno de ellos.

Luego se hará un recorrido en relación a la propuesta que Lacan realizó como dispositivo del pase para formalizar el final de un análisis, con el objetivo de que no se pierda de vista que de ello lo que aquí más se intenta recortar es la función de la escritura. Ligado a esto se hará un acercamiento a algunas conceptualizaciones realizadas por analistas que han llegado a un fin de análisis y han atravesado el dispositivo del pase, para intentar pesquisar qué función vendría a tener la escritura de un testimonio de pase.

Finalmente se llegará a una lectura basada en dos conversaciones que se realizaron en el marco de esta tesis, con Alejandro Reinoso y Mauricio Tarrab, en un esfuerzo por conocer la función que pudo haber tenido en ellos la escritura de sus testimonios.

### **Un saber hacer puesto en escrito**

*“No tenemos nada que perder y un mundo que ganar.*

*Ojo, ojo. Pensaba: si no tengo nada, tengo la vida, ¿acaso no es nada que perder?*

*Desnudo en el mundo puedo perder la vida. ¿Sí? ¿No?*

*No, no quiero perder la vida: aun desnudo en el mundo, quiero estar desnudo y vivir en él”.*

(García, G. 2012, P. 246)

Si para Lacan los artistas nos llevan la delantera, de allí se puede partir para abrir unas preguntas e intentar cernir algunas afirmaciones. ¿Qué cercanía y qué distancia puede establecerse entre el arte de la escritura literaria, ese saber hacer con la ficción, y la escritura en los testimonios de pase, un hacer con la fijación? La primera está ligada a un público amplio y de cierto modo anónimo, la segunda está inserta en el marco de la comunidad analítica, a los fines de una transmisión de lo que al final de un análisis se arriba; el público al que se dirige es a los causados por el psicoanálisis de la Escuela. El testimonio del pase remite a una escritura ligada al momento electivo en el que se decide transmitir algo de lo que ocurre en ese pasaje de psicoanalizante a psicoanalista. En la página 370 de *El lugar y el lazo*, Miller dice que un analizado es alguien que adquirió un saber sobre lo que él es. “[...] Lacan dice que el analizado sabe que es un desecho. Se trata de un saber que se es algo. El sujeto adquirió pues un saber sobre lo que él es, y eso define al analista como aquel que sabe lo que es” (Miller, J. A. 2013a, p. 370). Se trata de un saber que se refiere al deseo, a lo que es causa de deseo. Esto es crucial para pensar ese saber sobre lo que se es como salida de las interminables vueltas y revueltas que las neurosis implican, fundamentalmente una salida de lo incierto respecto del *¿che voi?*, de ese qué quiere el Otro de Uno que deja al sujeto en un bamboleo reiterado que no le permite asumir un acto en el decir.

Del amplio mundo literario se extraerá aquí una novela que preste letra y pueda dar apoyatura desde donde hacer dialogar dos modos de escritura que parten de distintos campos. Se trata de una de las novelas de la escritora mexicana Guadalupe Nettel, *El cuerpo en que nací*, la cual está inspirada en su infancia. Esta novela está atravesada por un aspecto que aparece y desaparece entre las páginas, el hecho de haber nacido ella con un defecto en un ojo, un lunar, el lugar que ello tuvo en su infancia, en el lazo con su madre (esperanzada en juntar dinero a lo largo de muchos años para poder algún día corregir ese defecto), su adolescencia, etc. ¿Qué saber hacer se juega en el poder novelar sobre una marca? ¿Reconcilia al sujeto con su defecto? ¿Alivia el sufrimiento de aquello que perfora un ideal? ¿Apacigua el lugar que en tanto hija no fue para la mirada de su madre?

¿A qué saber puede un escritor acceder desde la literatura? Es posible considerar que hay un saber hacer con las marcas de goce, pero ¿se accede a él como saber hacer por fuera de los amores por la verdad?

“Nací con un lunar blanco, o lo que otros llaman una mancha de nacimiento” (Nettel, G. 2011, p. 11), así inicia la novela, lunar-punto de partida, marca desde donde Guadalupe se narra. No es la única marca de la que da cuenta, ya que el cuerpo aparece narrado también en escenas sobre su pasión por el onanismo en la infancia, “Yo era así a los seis años. Una niña incontinente que

*sucumbía a una especie de deseo por los muebles, los brazos del sillón, la orilla de la mesa...*” (Nettel, G. 2011, p. 33). Incluso por escenas donde ya no se trata tanto de lo “auto”, sino de las consecuencias de que su cuerpo entrara en relación con otro cuerpo, por ejemplo con la voz de su madre corrigiéndole la postura al sentarse, “-Por el amor de Dios, ¡enderézate!- me instaba al menos diez veces al día, haciendo retumbar las paredes de nuestro departamento” (Nettel, G. 2011, p. 57); hasta ir más allá de la voz y encontrarse con un objeto que materializaba esa exclamación, un corsé, al que supo hacer desaparecer en el fondo de su *clóset*.

Sin embargo, no todas las marcas tienen igual intensidad o espesor. Como los lunares mismos, los hay tenues en su tonalidad, grandes, pequeños, con vellosidad, con textura, sin. En particular el lunar en el ojo es una marca de las que más insiste en la novela. Para Nettel los comportamientos adquiridos en la infancia siempre se hacen presentes, aunque se haya hecho el esfuerzo de mantenerlos a raya, aunque se los guarde en un lugar tenebroso siempre pueden saltar en la propia cara.

¿Qué distancia estos relatos sobre la historia de un sujeto de la *hystorización* que un análisis permite? Silvia Salman propone la expresión de que “*Hystorizar el cuerpo, podría ser un modo de nombrar la operación analítica que tiene en su centro el cuerpo a cuerpo de la experiencia*” (Salman, S. 2016). En *Historizar el análisis*, Aníbal Leserre habla del lugar que tiene “reescribir la historia” en los primeros años de la enseñanza de Lacan y toma en consideración la relación entre reescritura y reducción para poder arribar a una fórmula singular. “*La relación que establezco entre reescritura y reducción, es la posibilidad de llegar a una fórmula singular, significativa de la repetición. Una fórmula que en el testimonio he presentado como la que ordena la secuencia de vida descrita en los sucesivos pasajes de la religión a la política y de ella al psicoanálisis, y el corte en la elección por el psicoanálisis desde el saber obtenido en el análisis*” (Leserre, A. 1999, p. 59).

La novela de Nettel, en su página 130, tiene plasmada una frase en la que vale detenerse, “[...] ninguna niñez puede ser del todo placentera. Los niños viven un mundo donde la gran mayoría de sus circunstancias son impuestas. Otros deciden por ellos [...]” (Nettel, G. 2011, p. 130). ¿Acaso no está ligado esto a lo que un análisis permite como salida? Salir de la posición de objeto de un Otro en el fantasma que cada uno se construye para poder acceder al objeto ubicado como causa de deseo. Salir de la impotencia que el amor por la verdad acarrea, que se refleja muy bien dos páginas más adelante de lo que la novela narra, “*Lo que lastima al recordar no son las circunstancias, que por fortuna ya no están, sino el solo reconocimiento de lo que antes sentimos, y eso nadie, ni siquiera una amnesia o el mejor de los analgésicos, puede cambiarlo*” (Nettel, G. 2011, p. 131-132). ¿Un análisis acaso no lo haría posible?, ¿no hay algo que cambia en relación a lo que mortifica de

aquellos significantes que han dejado una marca? El asunto es que eso implicaría ir más allá de la ficción, más allá de un saber hacer literario.

Un detalle, no menor, es que en la novela aparece un otro a quien Guadalupe se dirige en varias oportunidades. A veces es difuso el relato y parece estar dirigido a cualquiera que se interese en leerla. Pero en ocasiones dirige específicamente ciertas frases recostada en el diván del consultorio de su analista. Pasada la mitad de la novela pareciera oscurecerse la claridad con la que venían narrándose sus frases. “*Sin embargo, a la distancia, me pregunto, doctora Sazlavski, si en ese posicionamiento mío no se escondía también un gran miedo a descubrir algo que no me gustara, algo terrible y ominoso*” (Nettel, G. 2011, p. 135). La historia allí se opaca. Las líneas logran abrir una hendidura en las verdades históricas para esbozar la presencia de un real que nunca será dicho.

La opacidad en la novela se deja ver un poco más cuando casi se está llegando al final. Guadalupe duda de sus verdades históricas. Piensa que quizás un relato no es más que una vivencia que se repitió a sí misma infinidad de veces, y allí el desconcierto abismal la confronta a un precipicio existencial que la invita a dar un salto. Se resquebraja la verdad y allí retorna la marca en el sueño: en un quirófano ve al cirujano seccionar su ojo y extraer de su globo ocular un objeto muy pequeño, una semilla roja, en cuya juntura hay una escultura diminuta de un elefante que funcionaba como tapadera. Al levantar la escultura extraen un pergamino que en letras de alfabeto hebreo explica las razones por las que ella nació con ese singular ojo, sin embargo, el doctor, en vez de leerlo lo suelta y el pergamino se pierde en una ráfaga de viento. La novela presenta así puntos ricos para articular a significantes que le son propios al psicoanálisis. Allí: la pérdida, el objeto, la verdad que se lleva el viento, una extracción. Ese sueño tiene un peso particular por lo que allí se abre desde la incisión.

*El cuerpo en que nací* avanza desde anécdotas de la vida, con sentidos narrados en cierta claridad, hasta ir cerniendo un ombligo en el que quedan puestas en duda las vivencias, se va tornando turbio el relato. No es la verdad de la historia con la que Nettel cierra su novela, sino que allí es el cuerpo, su propio cuerpo, único vínculo creíble con la realidad que se le representa en descomposición. “*El cuerpo en que nacimos no es el mismo en el que dejamos el mundo*” (Nettel, G. 2011, p. 196), y con ello no se refiere a la mutación de células sino a los rasgos más distintivos, las cicatrices, las marcas.

Hacer con las marcas ficción literaria, jugar con los significantes, ir de lo turbio a lo claro y de la claridad a la verdad que se diluye. En el capítulo VII de *El lugar y el lazo*, Miller, al hablar acerca de una expresión de Lacan sobre la vida, en la que da lugar a la comedia más que a la tragedia, expresa que se sale adelante apostando al significante, mediante el juego de los significantes, eso sí, habiendo

al menos un significante que queda fuera del juego. “[...] cuando se sale adelante, o si se sale adelante, o en la medida que se sale adelante, se lo logra apostando al significante, mediante el juego de los significantes –en el cual se basa el efecto de witz. De todos modos, del lado raciniano, del lado en el que no se sale adelante, hay al menos un significante con el que no se puede jugar, como mínimo no se puede jugar con lo que este nombra, si damos a esto el nombre de goce. Como Lacan lo señaló de entrada, hay en él algo que no se negativiza” (Miller, J. 2013a, p. 120).

En esto es importante diferenciar una marca como aquello que afectó al cuerpo en su encuentro con la lengua, de las novelas traumáticas que se construye un sujeto para otorgar un sentido, articular un sentido a aquel encuentro con lo real. Sobre ello también escriben los poetas. Aquí se puede considerar un poema de Hugo Mujica:

*“Animal herido*

*nace el hombre*

*cojeando entre lo que es*

*y el no serlo nunca*

*del todo;*

*bastaría no quererlo todo,*

*bastaría hacer casa*

*en la herida*

*que somos”* (Mujica, H. 2016, p 36) .

No es necesario caer en un reduccionismo insulso acerca del saber hacer: ¿quién desbroza mejor, el escritor o el analista? No se trata de poner al psicoanálisis en el lugar del cénit en relación al “saber arreglárselas con”, como si fuera la mejor salida o la única para todos. El psicoanálisis sí puede ser una salida para algunos, fundamentalmente para aquellos que no hallaron en otros discursos la posibilidad de arreglárselas con el sufrimiento, quizás podría decirse, aquellos que necesitan cernir un poco más el real que los habita, llevándolo hasta las últimas consecuencias. En un análisis no se trata de “la libertad juguetona” (Miller, J. 2013a, p. 331). Miller plantea que con la idea de “sistema”, que se abrió cuando el lenguaje quedó tomado por el estructuralismo, se dio lugar a una negación de lo real, de la referencia, considerando que sólo hay artificios y construcciones, lo cual no fue sin consecuencias para la literatura (aberraciones en la teoría de la literatura, menciona). Siguiendo la orientación lacaniana, en el testimonio de pase se trata de una escritura ligada a la existencia y con ello se restablece un lugar a lo real, no se lo niega.

Para Miller el goce más particular puede comunicarse, y no solo se comunica, sino que hace nacer al Otro (Miller, J. 2013a, p. 399). Puede pensarse que, para poder hacer lazo desde ese goce ligado a la marca singular, habrá primero que consentir a él, dejando de rechazarlo con las defensas neuróticas. Entonces se trataría de un lazo a un nuevo Otro ligado a la Escuela, como un nuevo lazo de amor, desde las resonancias particulares que ha tenido en cada quien el encuentro con la lengua.

Entonces, en cuanto al saber hacer o el arreglárselas con el goce que a cada uno lo confronta su propio síntoma, no es necesario arribar a una conclusión excluyente de qué escritura es la mejor, si la literaria o la que un psicoanálisis puede proporcionar. Sobrevalorar al psicoanálisis en detrimento del arte sería caer en una idealización del psicoanálisis que lo desviaría de su orientación por lo real. Pero sí se vuelve crucial una separación que permitiría ubicar que, para un analista, su saber hacer adquiere un valor particular en el lazo con los otros, en una comunidad que, aunque a veces no sea posible, apuesta por no rechazar lo real. El saber hacer adquirido en la experiencia de un análisis y puesto en escrito en los testimonios de pase, adquiere un valor que está por fuera de la lógica de valores que en los otros discursos se impone. Y es un valor adquirido y puesto a disposición de la comunidad analítica, no conservado para uno mismo, volviéndose fundamental como causa para la transferencia de trabajo y la propia práctica. Sin embargo, Lacan define al psicoanálisis como una práctica sin valor a la altura de su Seminario 24. Entonces, ¿cómo llamar a este valor que sólo se adquiere en la experiencia analítica?

### **Una propuesta de Lacan**

*“Pero el pase es para nosotros la actualidad constante de la Escuela Una, es lo que hace posible su existencia, es la interpretación permanente de la Escuela sobre su propia experiencia, en cada lugar”.*

(Bassols, M. 2018, p19)

En la *Proposición del 9 de octubre de 1967 para el psicoanalista de la Escuela*, Lacan propone el pase como algo nuevo a instituir. El pase habla del momento en que un analizante adviene analista. Hacer el pase conlleva que un analista se vuelva responsable del progreso de la Escuela y que la Escuela dé garantías de que ese analista proviene de su experiencia de análisis. Es el pase lo que otorga el nombramiento de AE, analista de la Escuela, “[...] quienes pueden testimoniar sobre los problemas cruciales en los puntos vivos en que se encuentran para el análisis, especialmente en

*tanto ellos mismos están en la tarea, o al menos en la brecha, de resolverlos”* (Lacan, J 2012h, p. 262).

Es una apuesta por Lacan que se aleja de los intereses científicos que una sociedad puede estimar, para más bien orientarse por el real en juego de la experiencia analítica, el que tiende a desconocerse y a producir una negación sistemática. Se trata de la supervivencia de la enseñanza de Lacan y que la práctica analítica no quede ensombrecida por una conjugación entre preñancia narcisista y astucia competitiva.

*“El paso de psicoanalizante a psicoanalista tiene una puerta cuyo gozne es ese resto que hace su división, porque esa división no es otra que la del sujeto, cuya causa es ese resto”* (Lacan, J 2012h, p. 272). La seguridad que el sujeto obtenía en el fantasma zozobra y se vislumbra que es su propio *deser* su causa de deseo. En ese *deser* se devela lo inesencial del sujeto supuesto saber. El sujeto se reduce a un significante cualquiera.

Se espera un testimonio sobre el que franquea el pase, fundamentalmente en lo que atiene al deseo de ser psicoanalista. Ese testimonio contendrá lo vivo de su pasado.

Unos años después Lacan escribe la *Nota italiana*, escrito que es fundamental en lo que hace al pase. Desde allí se lee que del no-todo surge el analista y se puede hablar de analista en tanto haya un deseo que advenga, *“un deseo inédito”* (Lacan, J. 2012e, p. 329). Si la humanidad se sitúa en la felicidad, *“[...] es donde ella nada, para ella solo hay felicidad [...]”* (Lacan, J. 2012e, p. 329), toca al analista vislumbrar que en ese punto *“[...] él debe haber cernido la causa de su horror, del propio, el suyo, separado del de todos, horror de saber”* (Lacan, J. 2012e, p. 329). Pero no es suficiente con ello, no basta cernir el propio real que a uno lo causa para hablar de fin de análisis, porque Lacan alude a que es necesario no sólo que el analista sepa ser un desecho, sino que tiene que haber un entusiasmo en él, de lo contrario puede decirse que hubo análisis, pero no analista.

Desde una lectura del *Seminario 24*, el fin de análisis está ligado fuertemente a una cuestión práctica, a un saber hacer con el síntoma. *“Conocer su síntoma quiere decir saber hacer con, saber desembrollarlo, manipularlo”*; *“Saber hacer allí con su síntoma, ése es el fin del análisis”* (Lacan, J. Clase del 16 de noviembre de 1976). No hace mucha alusión al pase Lacan aquí, más bien hace hincapié en la practicidad, tanto del síntoma ligado a un saber hacer, como del psicoanálisis, ligado a un sesgo práctico para sentirse mejor.

¿Cómo pensar aquí la escritura? Quizás no necesariamente ligada a un testimonio de pase sino más bien a lo reducido en un significante que se desprende de la expresión “hacia un significante nuevo”.

Se trata de una cuestión que acerca el psicoanálisis a la poesía, tema abordado previamente en el capítulo 3 (La escritura literaria. Resonancias con el psicoanálisis).

Hay un indecible y en eso la imposibilidad propia de lo real no cederá, no podrá pasar a la cadena significativa. Lo que sí es posible es la invención, inventar un significante, asunto que Lacan diferencia de la memoria. Se trata de un significante que no remite a ningún sentido. “*Siempre quedamos pegados al sentido. ¿Cómo no hemos todavía forzado las cosas para hacer la prueba de lo que daría forjar un significante que sería distinto?*” (Lacan, J. Clase del 17 de mayo de 1977).

Mauricio Tarrab, en *Una noche china en la EOL*, trata el tema de un significante nuevo. Se trata de un texto que presentó en una noche abierta de la EOL, el 2 de septiembre del año 2019. Allí él se pregunta de qué se trata en ese “significante nuevo”, si acaso es un nuevo uso del significante, un nuevo modo del significante. “*¿Qué dicen los AE de ese nuevo modo del significante? Solo tengo conjeturas, pero si no se trata de un significante particular sino de otro funcionamiento ¿no podría ser eso lo que obtiene Salman cuando busca el significante desanimado y se encuentra con la evidencia de que es el régimen del significante mismo el que está desanimado? O podríamos preguntarnos ¿cómo es el funcionamiento del significante una vez que se tiene la evidencia, más allá de saberlo, de que no hay universo de discurso como lo muestra Graciela Brodsky en su testimonio? O ¿cómo funciona el significante una vez que como Fernando Vitale, se sale un poco del sueño de eternidad?*” (Tarrab, M. 2019).

Desde las palabras de Tarrab, entonces, se pueden tomar estas dos vías, por lo menos, desde ese significante nuevo del que habla Lacan en su *Seminario 24*: puede ser un significante que emerge tras el recorrido de un análisis o puede ser un nuevo modo en el uso del significante.

Se puede recurrir aquí a un texto de Miller, titulado *Hacia un significante nuevo*, que forma parte de la publicación *Cómo terminan los análisis. Paradojas del pase*. Se trata de un texto que forma parte de su seminario *El banquete de los analistas. Los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller*. Allí, en el comienzo, abre una pregunta: “*¿Por qué uso del saber podemos sustituir la reverencia a la verdad?*” (Miller, J-A. 2022, p. 99). En el texto Miller hace un recorrido que va del horror, en principio de una verdad, luego a un saber; pasando por la posibilidad de la invención de un nuevo amor, un amor más digno, propio del psicoanálisis; para llegar a lo no-sabido que puede ser desplazado hacia el exterior de la cadena. Se produce una exteriorización de lo no-sabido y ello da lugar a la posibilidad de inventar. “*Y para entender lo que significa la invención de un significante nuevo, que Lacan proponía como invención para el psicoanálisis, tienen aquí la referencia más segura; se trata de escribir en el lugar de lo no-sabido: aleph cero*” (Miller, J-A. 2022, p. 110). Alude allí a los números transfinitos de Cantor. Lo no-sabido pasa a estar situado en el exterior, se



vuelve marco del saber. Lo no-sabido remite al objeto *a* y que se produzca su sustracción es necesario para que éste funcione como marco de la realidad en el fantasma. Lo que el psicoanálisis permite, en su final, es una segunda sustracción de goce que posibilita la emergencia de un deseo por fuera de la metonimia de la falta en ser; deseo del analista que emerge en aquel que creó un significante nuevo que funciona como marco en el campo del saber.

Más allá de si la expresión “significante nuevo” remite a la invención de un significante o a invenciones en el modo de hacer uso de los significantes, se puede pensar en un cambio a nivel del marco ligado al saber. Un movimiento del marco fantasmático, en el que el objeto es cedido al campo del Otro que cada quien se inventa, a un marco en el que el objeto es recuperado desde su lugar de causa de deseo y marca una orientación desde el saber. Saber extraído de las marcas que en los distintos encuentros con lo real han quedado. Si se toma como referencia el saber arreglárselas con lo real, saber hacer ahí, cada vez, vez por vez desembrollarse, puede acercarse a esta idea más el nuevo uso del significante, un nuevo uso cada vez. Nuevo uso del significante que esté ligado al saber hacer ahí.

### **¿Qué dicen quienes fueron nominados como AE?**

*“Lo que el pase hace es legitimar el análisis.  
Sabemos que no es una garantía absoluta.  
Pero para mí fue digno de confianza [...]”*  
(Marchesini, A. 2019, p. 27)

Irene Kuperwajs realiza un desarrollo exhaustivo respecto del lugar del pase en la historia del psicoanálisis. Desde allí se puede pensar el testimonio como una escritura que remite a un decir en soledad, “[...] una hystoria que se cuenta, una verdad mentirosa, un relato ficcional” (Kuperwajs, I. 2019 p. 24).

Dentro del recorrido que ella hace, pueden hallarse unas citas que extrae de Miller en *El banquete de los analistas*, que se tornan relevantes para pensar la orientación que un testimonio de pase debe tener. En un final de análisis dejaría de estar el objeto *a* funcionando como tapón del agujero, pero es preciso que quien deviene analista no permanezca en la fascinación del mismo sino más bien que pueda elaborar lo que de esa experiencia en relación al agujero puede decir, tiene que haber un pasaje de lo indecible al matema. Cae el horror al saber en tanto causa de castración y de ello tiene que dar cuenta el analista. “*El pase verifica el advenimiento del deseo de saber, el final del análisis es un querer saber, relación inversa a la identificación, basada en la diferencia absoluta que concierne al*

*sujeto. El deseo del analista no es un deseo de nada: es un deseo impuro, nos enseñaba Lacan en el 64. Es el deseo de que un sujeto se analice, y eso lo vuelve un instrumento del análisis*” (Kuperwajs, I. 2019, p. 137). Entonces, con esta lectura, se desprende que el testimonio dé cuenta de ese deseo inédito que emerge en un analista, dado que su transmisión está destinada a ser útil a la comunidad analítica.

Un final de análisis implica que el sujeto pierda la seguridad que encontraba en su fantasma y se anoticie que un *desser* es la causa de su deseo. Hay una destitución del sujeto supuesto saber. En el testimonio debería verificarse tanto la producción de los significantes amos del sujeto como las marcas de goce que quedan. Sin embargo, *“Lacan llama el impasse del sujeto a la construcción del fantasma. Si la cura finaliza ahí, deja al sujeto sin salida. Por eso termina proponiendo el pase como salida del impasse del fantasma: hace algo más que la construcción del fantasma para producir un AE”* (Kuperwajs, I. 2019, p. 159).

Estos movimientos que se producen en el final de un análisis son los que se contornean en la escritura de un testimonio de pase. Tal como sucede con el modo en que se vive la pulsión sin el fantasma, un vivir despojado de identificaciones idealizantes, aquellas que son garantizadas por el Otro que con el fantasma cada quien se inventa. Se trata de un testimonio no-todo, de dar cuenta de una escritura de lo que no se puede escribir: no hay relación sexual, eso no se escribe y por ello se escribe lo que hay, hay goce singular, hay *sinthome* como partenaire. No se trata solo de un atravesamiento del fantasma, en el sentido de una caída de aquello que otorgaba refugio, sino de poder dar cuenta de una satisfacción en juego, *“[...] hablar de satisfacción implica la pulsión, el goce, y una nueva relación con el síntoma [...]”* (Kuperwajs, I. 2019, p. 212). Y aquí se vuelve fundamental considerar el lugar de la Escuela como ese campo donde se puede hacer con los otros para el fin de la comunidad analítica, aquel causado por el porvenir del psicoanálisis. La Escuela como ese nuevo Otro con el que se pueden tejer propósitos en cuanto a la enseñanza y la transmisión del psicoanálisis de orientación lacaniana. Una Escuela que no se desentiende de los fantasmas y síntomas que a cada quien lo conforman, pero que sostiene una apuesta a que un más allá del fantasma y un hacer con el síntoma es posible, ocasión por ocasión. *“Que en definitiva el sujeto acepte la Escuela y reemplace sus amores con la verdad por un amor por la Escuela”* (Kuperwajs, I. 2019, p. 236). Entonces es a esa Escuela que está dirigido el testimonio, pero también, por qué no, a quien quiera escuchar, a quien quiera aproximarse a tomar conocimiento de lo que una experiencia de análisis implica, del por qué hay quienes se deciden a dedicar tantas horas de su vida a este tratamiento del cuerpo con la palabra.

Un párrafo en particular, del libro de Kuperwajs, señala de manera condensada aquello que se pone en juego en un fin de análisis: *“Hay que experimentar la inconsistencia del Otro, atravesar en la*

*experiencia el no hay relación sexual, encontrarse con el agujero en el saber y con el hay goce. Producir el pasaje de la impotencia a lo imposible, el pasaje del ser del deseo al ser de saber, y más allá: al ser de goce. Experimentar que ya no se trata del Otro sino del Uno y, en el pase, poder decir al Otro Escuela acerca de lo que no cambia de la satisfacción”* (Kuperwajs, I. 2019, p. 242).

No hay pase sin testimonio ni testimonio sin pase. El testimonio da cuenta de la importancia de la transmisión, ya que haber concluido un análisis y asumir un compromiso con la Escuela, hacerla partenaire, implica hablar, salir del silencio. Y el testimonio tiene la particularidad de ser una escritura que da cuenta de lo singular que es causa de deseo y a su vez pone esa singularidad en una relación a los otros.

Desde la publicación *Pase y transmisión*, pueden rastrearse algunas formulaciones en torno a la función que adquiere la escritura de un testimonio al momento de hacer el pase. Oscar Zack, en su texto *Apuntes y primeras reflexiones de la experiencia*, ubica que el dispositivo del pase permite interrogar la experiencia del análisis desde la perspectiva del analizante, “[...] permite ir circunscribiendo un real que escapa al conjunto de sus dichos, permite arrojar luz y sacar del lugar de lo inefable las consecuencias que el análisis tiene en la vida de cada analizante” (Zack, O. 1998, p. 53).

En esa misma serie de publicaciones se encuentra, en las palabras de Aníbal Leserre, una alusión a la escritura del testimonio de pase como reducción articulada al lazo: “*Reescribir la secuencia de vida por la operación de reducción y transmitirla a los pasadores, es una dimensión del pase que luego se ubica en el testimonio a la comunidad, y se enlaza, si así podemos decirlo, con la dimensión política desde el saber obtenido*” (Leserre, A. 1999, p. 60). Leserre sostiene que historizar el análisis implica el principio de reducción y no de repetición, habiendo allí en juego una política del psicoanálisis. Él liga la reducción a un saber hacer y una elección, es decir que dicha escritura de testimonio en sí misma pone en acto un saber hacer al reducir la historia.

### **Función de la escritura en el testimonio de pase**

En este apartado se tratará de un enfoque bien particular acerca de la función de la escritura del testimonio de pase, de aquello que se juega en esa escritura al final de un análisis y al momento de hacer una transmisión. Dado que mayormente el material sobre los testimonios de pase suelen ser los testimonios mismos, para poder abordar este tema, se mantuvo una conversación con dos analistas que han sido nominados AE, para hablar en torno a la función de esa escritura.

### **“Me sentí como otro escribiendo”. Conversación con Alejandro Reinoso.**

*“Me despierto riendo, ¡¡Ouir!! Un Ouir enlazado a la Escuela Una, sin país, salvo el del psicoanálisis, que no existe con soberanía pues lo hacemos existir con contingencias y transferencias de trabajo”*

(Reinoso, A. 2021, p. 151)

En una conversación con Alejandro Reinoso en el marco de esta tesis, acerca de la escritura de sus testimonios de pase, en relación a si hubo escrituras a lo largo de su análisis, mencionó que sí hubo escrituras antes, notas de su análisis, pero que no estaban en relación al pase porque nunca había pensado en el pase. Se trataba de notas respecto de algunos encuentros con su analista, elaboraciones de aspecto generales: el mito individual, el síntoma, el fantasma. Eran notas sin un fin, al modo de las notas de campo de un antropólogo, desprendidas de una necesidad suya, es decir, no eran para nadie. No se trataba de una escritura ordenada sino de papeles sueltos. *“Era un modo de inscribir y punto”*. Cuando hizo la demanda de pase, al encontrarse con los pasadores, tomó sus escrituras y contaba fundamentalmente con la escritura en el cuerpo. *“Me escribí algo”*, previo al encuentro con ellos, pero en el encuentro no necesariamente dijo eso. Luego del encuentro con los pasadores escribió otras cosas que necesitaba escribir, de lo que había sido ese encuentro. En especial algunos puntos que transmitió en sus testimonios, que surgieron por el encuentro con los pasadores. Su nominación como AE ocurrió casi 9 meses después de esa entrevista con los pasadores. Ya había sido una buena experiencia. Fue una sorpresa total para Alejandro enterarse que fue nominado. A los dos meses de la nominación transmitió su primer testimonio. *“Ahí me senté a escribir. Y tengo la impresión de que esa escritura no tiene nada que ver con las anteriores”*. La escritura bajo transferencia, en análisis, post sesión, era fragmentaria. En cambio, ahora se encontraba sumergido, inmerso. La escritura previa al encuentro con los pasadores estaba ligada a los trazos que para él eran elementales: el malestar, el síntoma, el fantasma, algunos momentos, algunas intervenciones, ciertos ítems que él se proponía.

Alejandro es un gran caminador y en sus caminatas, al mover el cuerpo, le aparecían cosas y las anotaba, en su período previo al primer testimonio. *“Creo que sin caminar no habría sido lo mismo”*, se trata de algo que le fue muy útil para esa escritura. Pero al momento de escribir su primer testimonio se encerró a escribir, por un par de semanas cerró el consultorio, dejó la universidad. Escribió y fue reescribiendo el texto varias veces. Su primer testimonio fue en italiano. Primero lo escribió en castellano dos o tres veces y luego lo escribió en italiano, que fue la lengua del análisis.

Hoy está habiendo un cambio en relación a los testimonios de pase, se trata de algo muy reciente. Se habla más de enseñanzas que de testimonios. Alejandro hizo sus transmisiones de pase con la modalidad anterior. A los dos meses del primer testimonio transmitió el segundo, en Bogotá. Ahí él introdujo modificaciones en la traducción porque había cosas que no se podían decir en castellano, tuvo que buscar otros modos de decir, confrontándose con un “¿cómo lo digo?”, o si acaso se trataba de decir otra cosa. En cada encuentro de la AMP había un tópico. Por ejemplo, el primer año la Scuola Italiana tenía un encuentro que se llamaba *Sobre la vergüenza*. Entonces, no es que Alejandro tomó una parte del testimonio 1 para buscar ahí la palabra vergüenza y desarrollarla. Más bien empezó a pensar como si fuera un primer testimonio. En general hizo eso, salvo en algunas ocasiones en la que estaba muy demandado. Alejandro hizo casi 15 testimonios. Entonces de a ratos agarraba un pedazo y desarrollaba porque a veces no tenía más de dos o tres semanas entre un testimonio y otro. Recuerda en una ocasión en Bilbao, en un encuentro de la Red CEREDA, infantil, hispanohablante, le pedían tres páginas sobre las marcas, y a eso se encerró a escribirlo porque no estaba suficientemente explorado en el primer testimonio, no era hacer un *doble click* sino que había que estudiarlo de nuevo. Dependiendo del momento y del llamado de Escuela, porque la Escuela pide, para el próximo congreso, las próximas jornadas. En las jornadas de ENAPOL en San Pablo había una sobre el lugar que tiene el *sinthome* y la Escuela, *Odio e indignación*. Habló de la indignación y de la indignidad y eso fue pensado como si fuera la primera vez. “*En cada ocasión la construcción de mi caso fue ad hoc, fue en el momento adecuado, en el momento oportuno y de acuerdo a alguna petición de Escuela*”.

Respecto de los efectos que pudo traer el ponerse a escribir sus testimonios, Alejandro ubica al principio una angustia frente a la página en blanco. “*No sabía qué decir*”. Después de la nominación se fue sorprendiendo con lo que escribía. Anteriormente él había escrito una tesis de doctorado que le resultó un horror. Su gran síntoma, el que lo llevó al análisis, es que escribía demasiado pero no estaba diciendo todo lo que quería decir. Se trataba, ahí, de una escritura a la manera de un ladrillo, no le gustaba, era aburrida. En cambio, en sus testimonios apareció algo vital, ciertos giros en las frases que lo sorprendían. “*Me sentí como otro escribiendo*”, no era el Alejandro que escribía para los casos clínicos ni la tesis de 600 páginas. Apareció una escritura más creativa, más poética, menos prosaica, de frases más bien cortas. El primer testimonio tiene la cualidad de lo poético. Se fue sorprendiendo. Hizo un ejercicio, cuando ya tenía la versión del primer testimonio, ya lo había escrito por tercera vez y ensayó una versión final, lo imprimió, lo empezó a leer y a las frases que le parecían restos del fantasma aburrido, las sacaba. No botaba aquello que sacaba, lo guardaba en un

archivo que se llamaba “restos”. Y esas escrituras que iban quedando desechadas, esos restos, algunos quedaban detenidos y otros fueron parte de algo que se reinventa en otras escrituras.

*“Durante el período que uno está como AE, uno está en una ebullición de estudio del propio caso”*. Ahí no se trata de las sesiones, el fuera de sesión, la interpretación, sino que se trata de una pregunta: *“¿qué nombre ponerle a eso para transmitirlo a la Escuela?”*. Se trata de cómo nombrar en tanto pregunta por la transmisión esencialmente. Y ahí esos restos eran útiles porque algunos eran encriptamientos que nunca más tocó. *“Son restos del AE”*. Otros de esos restos le dieron una pista para armar un testimonio completo.

Entonces, el primer efecto fue esa sorpresa, la creatividad. Una colega que tiene el italiano como lengua madre quedó impactada, porque lo conoce hace muchos años. Ahí también apareció algo de lo nuevo. Lo sorprendió en primer lugar a él mismo. Otro efecto fue que al terminar su primer testimonio, le llegaron tantos ecos que se dio cuenta del peso libidinal que tenía su escritura. Los colegas le transmitían cómo algunos restos, algunos Unos sueltos del testimonio, los golpeaban. *“Yo no esperaba el eco que se produjo”* y en otros casos le pasó lo contrario, no se produjo el efecto que él esperaba. El testimonio en San Pablo, donde habló de la indignidad, generó una reacción que no generó ningún otro testimonio. Fue el tema de la indignación con respecto de la experiencia de la Escuela. A eso Alejandro no lo calculó, simplemente transmitió lo que a él le pasaba. *“Yo creo que nunca me habían escrito tantos mails desde la AMP”*. Eran efectos inesperados, le llegaba la resonancia del cuerpo de la audiencia. Por ejemplo, en San Pablo fue el efecto del aplauso, *“En San Pablo hubo una especie de aplauso-ovación que a mí me generó un poco de: ¿qué es esto?, es como venir al estadio, como que hice un gol”*. Una colega brasileña que estaba al lado le dijo que eso era un efecto de lo que acababa de decir. Alejandro no lograba entender qué era lo que estaba pasando, después se dio cuenta por los escritos, pero el efecto en el momento mismo era imprevisible. Era clara la separación entre causa y efecto. *“Yo me sorprendía de los efectos de resonancia en los cuerpos de los colegas, en las frases que cada uno traía, en cómo describían cosas de mi cuerpo mientras yo testimoniaba”*.

Una cuestión muy impresionante para él fue que se le acercaran a decirle cosas íntimas, que algo que él dijo otro lo llevó a control. Como en tiempos de congresos los analizantes suelen tomar sesiones, hablaban del impacto de sus testimonios. De eso se enteró después, en su momento no tenía ni idea. Se enteró cuando la gente iba contando. Se trata de resonancias en el marco de la Escuela.

A su último testimonio fueron a escucharlo su mujer y su hijo, era la primera vez que lo escuchaban. Ellos le decían que había cosas de las que no se entendía nada, o que había cosas que dijo y que jamás lo contó en la casa, algo de su infancia que no lo había dicho así. Hay un efecto ahí

de lo que se genera en una comunidad analítica. Incluso colegas de otras orientaciones le pidieron el testimonio, algunos de la IPA, y el efecto fue totalmente distinto. Alejandro tiene muchos amigos, compañeros, colegas de otras rutas y le preguntaron por su testimonio, de qué se trata, y al leerlo señalaban que eso era muy íntimo, como si generara en algunos una vergüenza ajena. Pero era para esos que están fuera de la Escuela. Le preguntaban si lo habían escuchado su esposa, su mamá. Son lecturas de otro orden con las que se encontró, efectos fuera de la Escuela.

Para Alejandro no hubo un motivo por el cual decidiera hacer el pase. Al terminar su ultimísima sesión, regresó a Chile y tuvo dos sueños, en uno de los sueños aparece el *Ouir*, esta palabra en francés. Termina ese sueño y al día siguiente le escribe al presidente de la Eurofederación. Se informa en un mail cómo debe hacer y hace la demanda de pase. Desde allí y el momento en que fue nominado pasa más de un año. Y el motivo de hacer la demanda de pase fue una formación del inconciente, *“Donde digo acá está, esto se acabó”*. Ni siquiera le avisó al analista, eso no fue algo a hacer pasar por el análisis, y él ahí ubica la caída de la transferencia. La caída de la transferencia al nivel de: *“Ya no lo necesito para decirlo mejor”*. *“Entonces, la demanda de pase, que yo creo que es la cosa más particular, la demanda es el motivo por el cual decido hacer la transmisión. Y la demanda es incalculada. Un acto”*. Después que presionó la tecla enviar se preguntó si acaso no sería un *acting*, pero no, *“No es un acting, listo, se acabó”*.

Hasta el encuentro con los pasadores, en ese tiempo, Alejandro hizo una construcción de su caso. Ya no eran hilachas o fragmentos sueltos. Para él la transmisión se jugó con los pasadores y, en primer lugar, con el secretario del cartel del pase, quien lo escuchó, le hizo una pregunta y le dijo que estaba bien, pero que le respondería un mail. *“Al día siguiente me dice: sí, está listo”*. Ahí se abre la puerta para Alejandro al dispositivo.

Al momento de hablar sobre la diferencia entre lo que es el final de análisis y el momento en que escribe para hacer una transmisión en el pase, Alejandro ubica que el final es el final y el escribir, la escritura para la transmisión del pase, son momentos distintos. *“Pero hay una continuidad porque yo creo que el final es una escritura. En el final de análisis se escribe algo y algo cesa de escribirse de manera evidente. En términos de la pulsión y de la contingencia, el final de análisis, que ocurre en mi caso, hay una ultimísima sesión, pero sin embargo el punto final es fuera de sesión”*. Alejandro ubica el punto final en un sueño que titula su primer testimonio, un sueño que catapulta al dispositivo. Al catapultar al dispositivo no aparece con claridad la escritura todavía como una transmisión en el espacio. *“Era el deseo de transmitir el final. Es el momento del deseo el que yo transmito cuando demando el pase, cuando le escribo al secretario del pase, cuando converso con*

él. *Yo creo que ahí ya empieza el deseo de transmisión*". Alejandro escribió de eso, sobre el encuentro con los pasadores, en algunos de sus testimonios.

Una de las pasadoras le dijo que él habló mucho del abuelo, pero no habló de su abuela. Le preguntó qué podía decir de ella. Él mencionó que de eso no habló en su análisis, pero su abuela era curandera, curaba el mal de ojo. *"Entonces me mira, se sonríe y dice: bueno, yo que creo de esto va a ser necesario que transmita en algún momento"*. Alejandro después testimonió sobre lo femenino, la relación de la magia y el psicoanálisis. Él estudiaba psicología cuando su abuela todavía seguía haciendo esos rituales con niños del barrio que le llegaban con empacho, mal de ojo. Desde niño Alejandro vio que ella curaba a la gente. Esto tuvo un impacto en su formación como analista, pero de eso nunca había hablado en el análisis. Más bien un pivote era su abuelo, pero resulta que la abuela era fundamental. *"Eso lo descubrí por un pasador, no antes"*.

En el primer testimonio Alejandro transmite lo que parece una última sesión y una ultimísima sesión. Después de eso vinieron todos los otros elementos. No es que haya un punto preciso. O, en todo caso, el punto más preciso es la petición, la demanda de pase. *"Si no hacía eso podía seguir teniendo una última sesión 3, última sesión 4, se podría haber infinitizado. Pero eso fue el corte, el punto de lanzamiento"*.

En relación a la diferencia entre lo que puede ser un relato de análisis y la escritura del testimonio de pase, Alejandro menciona que la escritura del testimonio está en el contexto de la función AE. Antes de eso, uno puede contarles a otros lo que le está pasando con su análisis, pero no está el pivote del final ni el encuentro con el dispositivo del pase. *"Para mí la escritura del testimonio tiene siempre en el horizonte que apareció el final y que hubo encuentro con el dispositivo del pase"*. Un relato de pase no necesariamente tiene eso. Las escrituras que Alejandro tenía antes de hacer la demanda de pase, no alcanzaban un relato consistente escrito de punta a cabo; más bien eran fragmentos de análisis, se podían relatar. Pero la escritura de un testimonio es en el contexto de un final y de que ha habido encuentro con el dispositivo del pase. Tiene un marco de Escuela y eso tiene sus consecuencias en la escritura. *"Es una escritura que está dirigida a mi Escuela"*. En cambio, los relatos de análisis podían estar dirigidos a él mismo, incluso como para encriptar, para dejar en archivo, nada más que eso.

Respecto de si hay un tratamiento de los restos sintomáticos mediante la escritura del testimonio de pase, para Alejandro sí, la escritura es un modo de situar, de localizar esos restos. *"De localizarlos por vía de la misma escritura. O sea, fueron escritos, los restos ya están inscriptos, pero no necesariamente están enunciados"*. Los restos fantasmáticos, los restos sintomáticos. Alejandro



pudo situar los restos transferenciales en la escritura. *“Por ejemplo, en la escritura me quedó claro que la risa del analista a mí me producía odio. Eso yo nunca lo dije en el análisis. Me producía odio al inicio del análisis y al final me daba risa. Me contagiaba con la risa de él”*. Se trata de un aspecto que estaba encriptado, la sonrisa del analista lo descolocaba, pero no sabía por qué. Alejandro nota una diferencia en el primer testimonio y en los últimos. En el primer testimonio dice que al analista lo eligió porque era italiano, porque había sido sacerdote y además por su seriedad. *“Pero en realidad yo me di cuenta que lo elegí por la sonrisa. De eso me di cuenta en la elaboración del resto fantasmático que cambió durante el análisis, y era la sonrisa del Otro, ¿por qué este desgraciado se ríe?, ¿qué tiene de risible la vida?, ¿por qué vive?, ¿por qué es tan vital? Tiene que estar muerto, tiene que estar serio. A eso yo no lo vi antes del final del análisis, lo vi durante la escritura y lo que escribí”*.

**“El testimonio se tiene que asentar en un real, sino es literatura, es relato”. Conversación con Mauricio Tarrab**

*“Testimoniar es volver a tejer una red sobre el abismo de un fuera de sentido radical, y esa red no está exenta de ser una nueva ficción inevitable.*

*Quizás un testimonio de pase no sea sino eso: una trama nueva que cuenta los encuentros con lo real tal como un análisis permitió contornearlos, vivirlos y leerlos”.*

(Tarrab, M 2017, p. 9)

En un intercambio con Mauricio Tarrab en el marco de esta tesis, transmite que para él hay dos niveles de lo que se escribe en un análisis. De alguna manera un análisis es recorrer las huellas de lo que está escrito, sobre lo que se ha escrito en uno. De una manera o de otra se trata de cómo, del lado de las identificaciones hay un movimiento respecto de la caída de las mismas, del lado de lo escrito, de las huellas de lo escrito hay un cómo salir de eso. No solamente es un recorrido de encontrar cuáles han sido las huellas que te constituyeron subjetivamente, sino también encontrar la manera de ya no estar ahí, de salir de eso. *“Esa es la doble cara del testimonio del pase. No solamente dar cuenta de cuál ha sido ese recorrido, por lo que se ha escrito la vida, el Otro, la historia que se ha escrito en uno sino también cómo uno se sacó de encima eso”*. Para Mauricio está lo que se ha escrito en uno, pero también está lo que el análisis escribe. *“El análisis mismo produce un efecto de escritura. Si eso no pasara estaríamos en el problema del semblante en el análisis”*. Se vuelve fundamental el hecho de que hay que dar cuenta de que hay una nueva escritura, ya sea de una letra, de una frase. *“Pero hay algo nuevo que se debe escribir en el análisis”*. Después está lo que se

escribe para el Otro. El testimonio es un escrito para el Otro. Mauricio durante el tiempo en que estuvo en análisis escribía, pero eso no era para el Otro, era más bien algo al estilo de una bitácora, al modo de los marineros o capitanes de barco que escribían por dónde iba la cuestión, en especial cuando se perdían, cuando sucedía algo en lo que no se orientaban. Un escrito que no es para el Otro, un escrito ilegible para el Otro. *“Ni siquiera es un diario íntimo”*, ya que finalmente un diario íntimo hasta se puede publicar; hay un canon literario de esa escritura. Más bien se trata de cosas ilegibles para el Otro. Para Mauricio el testimonio es otra cosa. El testimonio tiene dos partes, o dos momentos. Uno es el testimonio que se da en el pase a los pasadores. En ese momento Mauricio contaba con sus notas, al momento de encontrarse con los pasadores. *“No fui con una mano adelante y otra atrás, como se dice”*. Había más o menos armado su caso como podía en ese momento, bajo el peso del acontecimiento que era reunirse con los pasadores, que no sabía quiénes eran y que además vivían en otro país, porque Mauricio hizo el pase en España. Ahí hubo un primer borrador de escritura del propio caso o de los momentos cruciales del análisis, tanto de la entrada, como del medio tiempo del análisis, como de la precipitación del final. Mauricio contaba con su carpeta, pero no fue a leer eso porque eso no era un escrito para leer. *“Era un escrito para construir en el intercambio con el pasador, que siempre es interesante porque el pasador pregunta, te hace una observación, hasta te puede interpretar. No es un espectador pasivo o un auditor de un texto, interviene”*. Para Mauricio ya ahí, en el encuentro y el intercambio con los pasadores, ya hay un efecto de escritura, un efecto de escritura que está más pegado al decir que al escrito. Porque de alguna manera el pasador con eso va al jurado del cartel del pase y entonces tiene que llevar ya otra versión de la transmisión, que es la versión de él, lo que escuchó, lo que entendió. *“Lo interesante es lo que se precipita en él de eso. Si hay un lugar de escritura del texto dicho por el pasante es en el pasador. El pasador ahí como placa sensible, como esas placas de haluros de plata que eran sensibles a la luz y entonces quedaba el registro. Es una imagen, pero al mismo tiempo es una escritura”*. Entonces ese primer efecto de escritura es lo que quedó en los pasadores, lo que se pasa al cartel del pase es lo que se escribe en los pasadores. *“Y, de alguna manera, los pasadores leen eso. Leen lo que quedó registrado en ellos de lo que el pasante les transmitió”*. Eso, para Mauricio, ya es un efecto, para el pasante, de cesión de su caso, un dejarlo ir. *“Hay que usar bien el término pasar en ese punto”*. Se trata de un efecto de separación de todo eso, de todo lo que uno se construye como relato. Después está el testimonio público, el testimonio a la comunidad de la Escuela. Una vez que Mauricio recibió la nominación de AE, no tuvo mucho tiempo, en 15 días tuvo que presentar su testimonio en la Escuela. No es que tuvo tiempo de reconstruir, se enteró de su nominación a principios de abril y el 15 de abril presentó su primer testimonio. Ahí, el efecto que hubo fue volcar eso que él había pasado a los pasadores de una manera completamente distinta. Ahora se trataba de

hacerlo legible, audible para los otros, en una escena pública. Ahí sí, para Mauricio, se constituye un texto que se puede ubicar como una escritura del caso.

Al invitarlo a hablar a Mauricio respecto de una relación entre la lectura y la escritura, él recuerda el ejemplo primitivo y de gran elaboración, que ya es una forma de escritura, del *I Ching* chino, el libro adivinatorio de los chinos. Ellos hacen una adivinación a partir de la composición de la distribución de ciertos signos que no quieren decir nada como tales. Pequeños signos se combinan de maneras diferentes y a partir de ahí se produce un efecto de sentido que es el efecto adivinatorio. Pero el origen de esto, míticamente, era que calentaban los caparazones de tortuga y de acuerdo a cómo se agrietaban, en eso leían algo. *“En esas líneas de fractura azarosas, porque cada tortuga se agrietaría de una manera singular, a partir de eso hacía un efecto adivinatorio. Con lo cual, ya nos da la idea lacaniana de la diferencia entre la letra y el sentido. El sentido siempre es secundario. La lectura es secundaria. Hay un efecto de escritura y una lectura es siempre secundaria”*.

Los testimonios a la comunidad, para Mauricio, ya incluyen a la comunidad, la comunidad determina el testimonio. Así como en la formación de uno está la Escuela como presencia, como referencia, aún en el análisis, también en este caso. Especialmente cuando ya son los testimonios públicos, la Escuela está presente. *“No hay testimonio sin ese Otro”*. En relación a esto señala una referencia de Miller, quien en algún momento dice que está el pase uno, que es el pase que se da en el dispositivo, y el pase dos o pase bis, que es el pase que se hace a la comunidad. La clave de eso es que lo que cuenta es el efecto en la comunidad. *“Sin ese movimiento el pase queda en el aire. Tiene que producir un efecto en el Otro y ese efecto en el Otro es clave para el AE. Eso condiciona su testimonio”*. A su vez, condiciona el próximo testimonio. En este punto, Mauricio señala que lo condicionaba la temática que le proponían. *“Me invitaban a una jornada y yo después tomaba ese tema para algo, por ejemplo, sobre la angustia, y yo después tomaba ese tema desde mi propia experiencia y desde mi propio pase. Entonces la Escuela, en el testimonio, está metida”*. Esto es al contrario de lo que se escribe durante un análisis justamente, de las notas de la bitácora. Ahí, eso no es para nadie. En cambio, en esto se trata de que uno encuentre la manera de hacer llegar eso que se quiere transmitir. Entonces, hay un efecto de exigencia para esa claridad, así fue para él y eso dependerá para cada uno. *“Eso me acotaba, me daba un marco. Uno de los problemas del AE es no tener marco y la Escuela es un marco en ese sentido. Te da una cierta orientación, te enmarca tu trabajo y evita la dispersión”*. Para Mauricio puede pasar que la comunidad vaya por un lado y al AE se le ocurra hablar de otras cosas, pero lo interesante es cuando se da el cruce. *“Modestamente creo que es un modo de decir algo ligado al psicoanálisis como tal, lo que uno puede aportar en ese punto”*.

Para Mauricio, volcar en el testimonio un texto para el Otro, tiene efecto de algo novedoso. Lo que estaba ligado a los temas que proponía la Escuela le hacían pensar en cosas que nunca había pensado en su propio caso. Le hacía pensar cómo funcionó en su análisis un determinado asunto. Por un lado, ubica un efecto novedoso en el tener que escribir su testimonio y por otro lado lo que el nombra como *“Dejar ir eso. Soltarlo. Que no es poco”*.

Mauricio decidió hacer la demanda de pase porque no tenía otra posibilidad, en el sentido del movimiento en el que lo lleva su propia vida, su propio deseo, su propia experiencia. *“No del lado del ideal: me analizo y voy a hacer el pase. Eso dura poco, no tiene mucha trascendencia en uno. Esto más bien es así, no tengo escapatoria para eso. Para mí hubiera sido impensable no hacerlo. Y pienso que hubiera sido completamente contrario al movimiento de mi propio análisis, que en un sentido me dejó en ese lugar, en relación a por qué uno es analista. Después de haber atravesado el análisis, ¿por qué sigo ahí?”*. Se trata de una pregunta que se hizo varias veces, el por qué sigue ahí. *“Hay cosas en las cuales se juegan tus entrañas. Todo el movimiento de tu vida se dirige a eso”*. El análisis que hizo Mauricio no fue un análisis que lo empujó al pase. No hubo, de parte de su analista ningún signo que indicara eso; éste ni lo esperaba ni buscó empujarlo en esa dirección. La experiencia de la neutralidad analítica en ese final del análisis fue impactante. *“Es el movimiento mismo de las cosas que te lleva en esa dirección”*. Algo fundamental que señala Mauricio respecto de su decisión de hacer la demanda de pase es que pensaba que eso que había pasado ahí tenía que pasar a su vida. *“Probar un poco lo que de la experiencia se transformaba en escritura”*.

Un aspecto relevante en el intercambio con Mauricio surge de lo que puede establecerse como diferencia entre lo que es un relato de análisis y un testimonio de pase, ahí ubica lo que es la diferencia entre psicoanálisis y literatura. *“El testimonio se tiene que asentar en un real, sino es literatura, es relato”*. Para él, el testimonio tiene que transmitir que se asienta, que se engancha a algo real, sino es puro semblante, buena literatura. Esto mismo puede pensarse entre la historia de vida y la hystorización. *“La hystorización no es la historia de vida”*. Alguien puede contar una historia de vida muy armada, muy jugosa, muy trágica. Pero lo que te tiene que mostrar en la hystorización es que el que ha escrito eso está separado de eso. *“Si no está separado de eso, es una buena historia, más o menos trágica, más o menos cómica”*. Hace un tiempo Mauricio escribió un informe del pase que salió publicado en uno de los números de la revista Lacaniana, donde ubica que el tema con la hystorización es que lo que le da valor a la misma son los huecos, los agujeros de esa historia. *“Si esa historia es consistente, es sospechosa”*. Para el testimonio se vuelve crucial que tenga un anclaje de real y que tenga agujeros, sino son buenas, malas, interesantes, trágicas,

divertidas historias. No se trata de una biografía. *“El relato de un análisis finalmente es un cuento. Un cuento que se hace el pasante, el AE, y es un cuento que les cuenta a la comunidad. El asunto es cómo se entrama su enunciación en eso, su cuerpo en eso, su historia en eso, más allá de la buena forma de un relato”*. A su vez, el relato del testimonio tiene que tener una buena forma porque el que escribe tiene que saber jugar.

Al preguntarle a Mauricio si lo que no puede escribirse logra quedar en un entre líneas del testimonio, él responde que lo que no puede escribirse es el futuro, el porvenir. En uno de sus primeros testimonios él termina diciendo que lo que vendrá va a hacer cualquier cosa, no sabe qué, pero no va a ser el porvenir de una ilusión, aludiendo al texto de Freud. *“Lo que no puede escribirse es el futuro”*.

Respecto de si hay un tratamiento de los restos sintomáticos mediante la escritura del testimonio de pase, Mauricio responde que puede ser. *“Pienso que ahí hay algo a pensar entre el acontecimiento y la escritura”*. Uno puede decir que está el acontecimiento del análisis, el acontecimiento del pase, el acontecimiento de momentos peculiares del análisis, de los cuales se produce un efecto de escritura. Pero para él también hay que pensar el otro lado: *“Realmente lo que se aprende es que esa escritura es un acontecimiento. La escritura misma es un acontecimiento. Lo cual no es usual, no es que me ponga a escribir algo y considero que eso es un acontecimiento. Pero hay momentos de escritura que son un acontecimiento, te marcan”*. Si bien puede decirse que primero estuvo el acontecimiento, también ocurre que la escritura es un acontecimiento y te marca por cómo seguir.

Las resonancias que le trajo a Mauricio el hecho de que sus testimonios tuvieran efecto en esos otros que están en el marco de la Escuela fueron múltiples e inesperados. Desde interpretaciones hasta comentarios de alguien que le produjeron un efecto de interpretación. Tras uno de los primeros testimonios, cuando estaban saliendo, alguien se le acercó y en medio del remolino de gente le dijo algo, un detalle que él nunca había tenido en cuenta, *“Y que era clave. El tipo escuchó algo que yo no había registrado, respecto a un nombre. Fantástico. Y llegó de manera inesperada”*. También, en otro momento, se le acercó una mujer y le dijo algo al oído. Ella había escuchado su testimonio y había hecho una interpretación. Eso a Mauricio lo hizo pensar, lo hizo escribir. *“Fantástico”*. Por eso para él no es sin la Escuela. *“Te ayuda a salir de la soledad en la que te deja el final del análisis. Porque de una manera o de otra el final del análisis es un efecto de soledad”*.

## CONCLUSIÓN:

### LA ESCRITURA PERMITE PASAR DE LO PARTICULAR A LO SINGULAR QUE SE ESCRIBE HABIENDO CONCLUIDO UN ANÁLISIS

El punto de partida de esta tesis fue una pregunta desdoblada: ¿por qué tantos reconocidos escritores de literatura han decidido terminar con sus vidas?; ¿qué del escribir no fue suficiente como anudamiento? A través de intercambios y conversaciones con colegas se produjo un deslizamiento en la pregunta, que permitió ir de lo que no funciona a la función que puede tener la escritura.

Dar comienzo al tema implicó pensar si era necesario remitirse a la historia general de la escritura, fundamentalmente para evitar un iluso intento de querer abarcarlo todo, o incluso llegar a dar con la impotencia en el anhelo de hallar el origen. Ambos asuntos fueron dejados de lado y la escritura de la tesis se fue moviendo hacia una posibilidad en el trazo. Posibilidad basada en la paradoja de que estaba delimitada por un imposible: el de escribirlo todo sobre la escritura. Se trató más bien de un deseo de saber que se soportaba en pequeños detalles. Entre ellos, se destaca el hecho de que hubo un momento en el que, no solo se inventó la escritura, sino que también se inventó un intersticio entre palabra y palabra, un silencio, un hueco, un vacío. Este devino fundamental para la orientación, ya no sólo de la escritura, sino de la lectura.

Otro aspecto importante fue el poder comprender el movimiento a lo largo de los años en relación a la escritura y sus efectos en la subjetividad de cada época: el lazo en las sociedades orales a través de la importancia de la lectura en voz alta en un encuentro con otros; el progresivo aislamiento que se fue dando con la complejización de la escritura al leer en silencio, y más aún al acceder con mayor facilidad cada uno a su propio libro; el efecto que la tecnología acarreó con el nacimiento de la imprenta y la aparición de la computadora.

¿Por qué hacer un recorrido por la historia de la escritura para llegar a hablar de lo que es la escritura en el psicoanálisis de orientación lacaniana? Pregunta que no dejó de insistir a lo largo del desarrollo de esta tesis. ¿Se justifica ir a lo universal para poder encontrar el lugar que lo singular tiene en el discurso psicoanalítico? Una primera respuesta pudo hallarse en el recorrido por los textos de Walter Ong (autor que puede leer las diferencias entre culturas orales y escritas sin atarse a la nostalgia del pasado ni encandilarse con las promesas de lo innovador), al momento de entender los efectos que introdujo la escritura en la sociedad, la posibilidad de una expresión propia; la construcción de un decir que no quede aglomerado con los decires en comunidad. Lo cual derivó en

una pregunta, que sólo vale por su formulación: ¿hubiera podido inventar el psicoanálisis Freud sin la aparición de la escritura en sus inicios y la sucesión de modos que hubieron de complejizarla y especificarla a lo largo de los años?

No sólo se arriba a esta conclusión con preguntas, una cuestión queda esclarecida: a nivel de la historia no hay función de lo escrito. A nivel general habrá escritura, pero no función de lo escrito, ya que, desde el primer trazo, insituable, en la arena, en una cueva, en la arcilla, en un cuerpo, cada función será determinada por el sujeto a la que ésta atraviesa.

Si recién en la era de la tecnología se puede hacer una lectura de los efectos que tuvo el choque de una cultura oral con la escritura ordenada alfabéticamente, puede entenderse allí lo complejo que es comprender las consecuencias en los sujetos contemporáneos en estos tiempos de avanzada tecnología, con el uso de las redes en internet, los *gadgets* que no dejan de traer novedades y la inteligencia artificial. Leer al psicoanálisis a la altura de la época implica hacer un esfuerzo por entender lo actual como acontecimiento. Esfuerzo que nuestra clínica, con su sintomatología, demanda.

Poder situar una torsión de lo universal a lo particular de la función de la escritura, y de allí a lo singular, fue un punto orientador para el armado de esta tesis. Fundamentalmente en lo tocante a considerar al nombre propio como una escritura que se presta bien a estos dos momentos para la torsión. El nombre propio que se teje desde una articulación imaginario-simbólica, ese que un Otro otorga en la venida de un viviente al mundo para que pueda tener un lugar, y ese nombre que viene de lo real, el real que nombra, en tanto significante Uno que impacta el cuerpo. ¿Entre estos dos nombres oscila un análisis? ¿O más bien es un movimiento de un nombre al otro en tanto se llega al hueso de un análisis? De todos modos, algo quedara sin nombre en el mismo acto de nombrar. No podrá ser dicho el ser allí. Algo escapa siempre aún, vez a vez.

En cuanto a lo que hace a la escritura literaria, pudo pensarse su emergencia en paralelo a la caída de Dios como creencia ordenadora del mundo. La función de la escritura literaria implica un esfuerzo por un saber hacer. En *Carta al padre*, Kafka menciona que, para aquél, los rechazados son insectos. Y es él mismo quien inventa en la *Metamorfosis* una ficción con la cual da lugar a una conversión de un humano en un insecto. Hace de la escritura la posibilidad de inventar insectos que su padre, en sus dichos, ubica como efecto de segregación. Los retoma en su ficción. La escritura le permite forzar un poco el hecho de ser sujeto efecto del lenguaje, para no quedar siendo mero instrumento del mismo,

para poder hacer del lenguaje un instrumento. En *Joyce el síntoma* Lacan dice que Joyce se deja invadir por la lengua. Con la escritura ya no opone resistencia. Es él jugando con aquello que se le impone. Esto permitió tomar la idea de una función de la escritura como respuesta al trauma. Una respuesta que implica un consentimiento. Dejarse hacer allí en la escritura, con aquello que la lengua canta.

En literatura, no es solo el saber hacer con la escritura lo que se juega, sino lo que en torno a ese terreno ocurre para un escritor en particular. Es el divino detalle en cada escritor, que puede darse sólo en una novela, o en varias. Puede la escritura volverse un buen motivo para pasar tiempo hendiendo la superficie de la hoja con una birome, o hacer ruido en el deslizarse de la mina de un lápiz o el tipeo de un teclado. No es sólo el sentido de lo que se escribe, sino lo que ocurre en los litorales de ese terreno.

La literatura, desbroza el camino a quienes practican el psicoanálisis y quienes transitan la experiencia de un análisis pueden desbrozar los sentidos y ficciones en las que se encuentran enredados. Para Lacan sólo el análisis permite abrir el goce, abrirlo, cerrarlo y que éste sea incorporado al semblante. ¿Cómo pensar el saber hacer en el psicoanálisis y en la literatura?; ¿qué los diferencia? ¿Se trata en la literatura de un saber hacer sin que se abra el goce? ¿Se trata en el psicoanálisis de la posibilidad de incorporar el goce al semblante y en la literatura que se ponga en juego el goce sin abrirlo ni incorporarlo al semblante? Algo de esto conduce a repensar en la frase que Lacan dirige a Marguerite Duras: si supiera de aquello de lo que escribe sería la catástrofe; ¿acaso porque Marguerite Duras no cuenta con una comunidad de lazos como la que la Escuela permite? ¿Se trata en el artista de un saber hacer a condición de no saber del horror que lo causa?

Leyendo a Miller, se pudo dimensionar la importancia que adquiere el lazo para lo que conlleva un final de análisis. En lo que se refiere a lo postanalítico, él habla del fin de análisis ligado a un porvenir. Se vuelve fundamental la conversación entre analistas y practicantes en psicoanálisis, porque hay un saber que no puede ser soportado por uno solo. Se ubica aquí la diferencia entre el saber hacer del artista y el saber hacer allí de un analista que hizo el pase. Ese ahí remite a algo que se lleva un poco más lejos. Es posible de ser soportado el propio horror porque hay una comunidad de analistas haciendo lazo. Comunidad que apela a no funcionar como grupo, para poder alojar la singularidad que remite a una existencia única en cada uno. Una red de analistas que aloja lo singular por poner cada quien, en cuestión, vez a vez, la red fantasmática que a cada cual se le teje (es una



apuesta, no siempre así funciona). Quizás por ello un analista puede llegar tan cerca del horror que lo causa.

Quienes se quedan hasta el final de la experiencia, hasta llegar a la escritura del hueso y están causados en sostener un lazo a la comunidad analítica, a continuar su práctica, con todo lo que de repetición pueda haber en ella, es por un amor real al psicoanálisis, al que no han podido decirle que no. Es asunto de un amor basado en la elección forzada por un discurso muy particular. Un amor por la función de lo escrito, escritura que da cuenta del imposible del psicoanálisis: no puede uno curarse de aquello que lo traumó, eso sería eliminar la marca de goce de la que uno proviene. ¿Hay más amor real que el consentir a lo que a uno lo hizo sentir enfermo?

El psicoanálisis se ha servido de diversas escrituras, tanto Freud como Lacan reconocen en sus elaboraciones teóricas a distintos autores de variadas disciplinas. No es un discurso solitario y aislado. De allí surgió la necesidad de hacer un espacio en la tesis para algunos de los autores que han sido nombrados por ellos, cuyas escrituras han sido fundamentales para el psicoanálisis.

En la experiencia de un análisis va produciéndose una escritura desde aquello que el analizante oraliza. Una escritura que remite a su anudamiento. Resaltar un significante es escribirlo, sacarlo de la homogeneidad del discurso hablado, para dar lugar a los significantes a los que se organiza una economía de goce.

Es con su última enseñanza donde Lacan desbroza el camino, con la escritura del nudo borromeo. Basta con un deseo decidido encarnado en un analista para que otros se encuentren desbrozando sus vías. Entonces, los artistas desbrozan el camino a los analistas y los analistas desbrozan los enredos en la vida de los sujetos hasta que puedan desbrozárselo ellos mismos. El nudo es real. El saber que se extrae con un fin de análisis es un saber serio, singular en su experiencia, pero ligado al Otro de la comunidad analítica si uno decide quedarse allí para el trabajo que implica el porvenir del psicoanálisis de orientación lacaniana.

Un análisis permite poner a trabajar el texto que las contingencias han escrito, para cambiar ciertos signos de puntuación, abrir preguntas donde hay certezas, admiración a lo que adquiere vida, escansión con puntos y aparte. Un trabajo sobre aquello que la lengua fue cincelandando en el propio cuerpo. La escritura es topología, los hilos sostienen una ficción que cuando logra entre líneas decir un goce, logra la fixión. La escritura es anudamiento cuando está ligada a la juntura más íntima del sentimiento de la vida.

Se sostiene abierta una pregunta, ¿escribe el analista con su interpretación? ¿Es una especie de escriba el analista? ¿En qué grado lo que se escribe en una experiencia de análisis está afectado por las puntuaciones que retocó el analista? Menos signos de admiración al superyó, más acento a la marca. ¿Se limita a leer el analista o también escribe al puntuar, al cortar el texto neurótico?

La escritura de los testimonios de pase, hacen pensar en un trabajar con la escritura en la zona de la juntura más íntima del sentimiento de la vida, allí donde se hace resonar la marca de goce en el cuerpo. La escritura del pase está ligada al hueso de un análisis. Una escritura calada en el hueso que paradójicamente es un agujero. El testimonio es un texto que remite a una escritura que cala en lo más íntimo del hueso que vertebra al ser hablante. Con el testimonio se da cuenta de una escritura calada en bruto por el impacto, pero a la vez se lo reviste con una *estética*.

Se trata aquí de una escritura a la inversa. No la escritura que el hombre buscó históricamente producir en la arcilla, pergaminos, papiros, etc., sino de la escritura que funda. La escritura que da lugar a un *parlêtre*. Hay esa tensión en juego en un testimonio, entre lo que se escribió y lo que se puede escribir de esa escritura. El testimonio da cuenta de la única escritura imposible de plagiar. Los libros se falsificaron, se copiaron, como hoy la fotocopiadora lo hace, pero la letra de goce escrita en el cuerpo es imposible de copiar, y el testimonio da cuenta de esa peripecia de una experiencia irreproducible por otro. No hay copistas en esto.

Se trata de una escritura extraída de aquel agujero real del que todos somos hijos. Escrito que permite cernir un nombre cuya materialidad es esa marca que el trauma introdujo. Una marca como nuevo nombre propio desde la cual habitar un decir. Se trata aquí de introducir con la escritura de testimonio una sangría respecto de la escritura traumática, dejando un margen, un espacio para que se pueda, desde allí, desembrollar los enredos de sentido.

A una novela se la puede contar, se puede ordenar una secuencia después de leerla. Un testimonio no se cuenta. Es el pase de lo vivo en vivo. Luego, no todo se podrá compartir de lo que allí se escuchó, porque es un texto agujereado, un sentido que se fuga y un sentir en acto.

Hay un movimiento de la escritura salvaje del síntoma, como escritura que abarranca, a poder arrancar el horror para que el decir respecto de ese cuerpo que goza sea lo menos maldicho posible.

## **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- Alighieri, D. La divina comedia. Editorial LOM. Santiago de Chile (2018).
- Arenas, G. En busca de lo singular. El primer proyecto de Lacan y el giro de los setenta. Editorial Grama. Buenos Aires (2010).
- Artières, P. La experiencia escrita. Editorial Ampersand. Buenos Aires (2019).
- Bård Borch, M. Signos de civilización. Cómo la puntuación cambió la historia. Editorial Godot. Buenos Aires (2022).
- Bassols, M. Una política para erizos y otras herejías psicoanalíticas. Editorial Grama. Buenos Aires (2018).
- Barthes, R. El grado cero de la escritura. Editorial Siglo Veintiuno. Buenos Aires (2011).
- Barthes, R. Fragmentos de un discurso amoroso. Editorial Siglo veintiuno. Buenos Aires (2008).
- Berkoff, M. y otros ¿Cómo habita el cuerpo un niño? Editorial Grama. Buenos Aires (2022).
- Blanchot, M. El libro que vendrá. Capítulo II, El problema literario. Apartado I, No cabe la posibilidad de un buen final. Palabra de poeta y no de amo. Editorial Monte Avila. Caracas (1969).
- Borges, J. Conferencia magistral sobre James Joyce (15 de junio de 1966). <https://youtu.be/X0YM91V--1k> (2017).
- Borràs Perellò, L. El libro y la edición. De las tablillas sumerias a la tableta electrónica. Editorial Trea. Gijón (2015).
- Castillo, A. Del mundo que conocimos. Antología personal. Editorial Narrativa Hispánica. Buenos Aires (2016).
- Castillo, A. Ser escritor. Editorial Seix Barral. Buenos Aires (2020).
- Cazotte, J. El diablo enamorado. Editorial Siruela. Madrid (2005).
- Chamorro, J.; Kazumi Sthal, A.; Rodríguez, F. Ecos entre el psicoanálisis y la literatura. Cuadernos del ICDEBA. Buenos Aires (2020).
- Cheng, F. La escritura poética china. Editorial Pre-textos. Valencia (2016).
- Cortázar, J. Clases de literatura. Berkeley, 1980. Editorial Alfaguara. Buenos Aires (2018).
- Defoe, D. Robinson Crusoe. Ediciones del sol. Buenos Aires (1996).
- Deleuze, G. Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze. Editorial Cactus, serie Clases. Buenos Aires (2006).
- Duras, M. El arrebato de Lol V. Stein. Editorial Tusquets. Buenos Aires (2010).
- Duras, M. Escribir. Editorial Tusquets. México (1994).
- Duras, M. Los ojos azules pelo negro. Editorial Tusquets. Buenos Aires (2011).

Duras, M. Marguerite Duras a fondo – Edición completa y restaurada. Entrevista. Editrama (1979). (<https://www.youtube.com/watch?v=XmnVBenAoyw>)

Eidelberg, A. letras. poéticas. lecturas lacanianas. Editorial Tres Haches. Buenos Aires (2014).

Ellman, R. James Joyce. Editorial Compactos Anagrama. Barcelona (2002).

Freud, S. Análisis terminable e interminable. Volumen XXIII. Editorial Amorrortu. Buenos Aires [1976] (2001a).

Freud, S. El creador literario y el fantaseo. Volumen IX. Editorial Amorrortu. Buenos Aires [1976] (1999a)

Freud, S. Estudios sobre la histeria. Volumen II. Editorial Amorrortu. Buenos Aires [1976] (1999b).

Freud, S. Fragmento de análisis de un caso de histeria. Volumen VII. Editorial Amorrortu. Buenos Aires [1976] (1998a).

Freud, S. Fragmentos de la correspondencia con Fliess. Volumen I. Editorial Amorrortu. Buenos Aires [1976] (1998b).

Freud, S. La interpretación de los sueños (primera parte). Volumen IV. Editorial Amorrortu. Buenos Aires [1976] (2001b).

Freud, S. La interpretación de los sueños (segunda parte). Volumen V. Editorial Amorrortu. Buenos Aires [1976] (2000a).

Freud, S. Lo ominoso. Volumen XVII. Editorial Amorrortu. Buenos Aires [1976] (1999c).

Freud, S. Poesía y fine frenzy. Manuscrito N. Fragmentos de la correspondencia con Fliess (1950 [1892-99]). Volumen I. Editorial Amorrortu. Buenos Aires [1976] (1998c).

Freud, S. Psicología de las masas y análisis del yo. Capítulo VII: La identificación. Volumen XVIII. Editorial Amorrortu. Buenos Aires (1999d).

Freud, S. Psicopatología de la vida cotidiana. Volumen VI. Editorial Amorrortu. Buenos Aires [1976] (2001c).

Freud, S. Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paranoides) descrito autobiográficamente (1911 [1910]). Editorial Amorrortu. Buenos Aires [1976] (2001c).

Freud, S. Tratamiento psíquico (tratamiento del alma). Volumen 1 Editorial Amorrortu. Buenos Aires [1966] (1998d).

Freud, S. Tres ensayos de teoría sexual. Volumen VII. Editorial Amorrortu. Buenos Aires [1976] (1998e).

Freud, S. Tótem y tabú. Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos. Volumen XIII. Editorial Amorrortu. Buenos Aires [1976] (2000b).

Freud, S. Un recuerdo de infancia en Poesía y verdad (1917). Volumen XVII. Editorial Amorrortu. Buenos Aires [1955] (1999e).

Freud, S. Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci. Volumen XI. Editorial Amorrortu. Buenos Aires [1976] (1999f).

Furman, M. Sin agujero. Tratamiento posible del autismo y de la psicosis en la infancia y la adolescencia. Editorial Tres Haches. Buenos Aires (2018).

Gallardo, S. Eisejuaz. Editorial El cuenco de plata. Buenos Aires (2017).

García, G. Nanina. Editado por Fondo de cultura económica de Argentina. Buenos Aires (2012).

García, G. Oscar Masotta. Los ecos de un nombre. Editorial Atuel Eolia. Barcelona (1992).

Goethe, J. Fausto. Editorial Biblioteca básica universal. Buenos Aires (1978).

Hernández, F. Felisberto Hernández, narrativa completa. Editorial El cuenco de plata – Latinoamericana. Buenos Aires (2015).

Hoffman, E. El hombre de la arena y otros relatos. Editorial Gárgola. Buenos Aires (2016).

Homero. La Ilíada. Editorial Gredos. Madrid (2015).

Joyce, J. Finnegans Wake. Editorial El cuenco de plata. Buenos Aires (2016).

Joyce, J. Poesía. Editorial El cuenco de plata. Buenos Aires (2018).

Joyce, J. Retrato de un artista adolescente. Editorial Losada. Buenos Aires (2012).

Juarrorz, Roberto. Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido. Editorial Carlos Lohlé. Buenos Aires (1980).

Kafka, F. La metamorfosis. Clásicos de siempre. Editorial Longseller. Buenos Aires (2013).

Kripke, S. El nombrar y la necesidad. Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Filosóficas. México (2005).

Kuperwajs, I. El pase, antes del pase... y después. Editorial Grama. Buenos Aires (2019).

Lacan, J. Aun. Seminario 20. Editorial Paidós. Buenos Aires [2006] (2006).

Lacan, J. De un discurso que no fuera del semblante. Seminario 18. Editorial Paidós. Buenos Aires [2014] (2014).

Lacan, J. De un Otro al otro. Seminario 16. Editorial Paidós. Buenos Aires [2016] (2016).

Lacan, J. El atolondradicho. Otros escritos. Editorial Paidós. Buenos Aires. [2012] (2012a).

Lacan, J. El momento de concluir. Seminario 25. Inédito (1977-1978).

Lacan, J. El reverso del psicoanálisis. Seminario 17. Editorial Paidós. Buenos Aires [1975] (2013).

Lacan, J. El sinthome. Seminario 23. Editorial Paidós. Buenos Aires [2006] (2009).

Lacan, J. Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis. Escritos 1. Editorial Siglo XXI. Buenos Aires [2002] (2008a).

Lacan, J. Homenaje a Marguerite Duras, por el arrobamiento de Lol V. Stein. Otros escritos. Editorial Paidós. Buenos Aires [2012] (2012b).

Lacan, J. Joyce el Síntoma. Otros escritos. Editorial Paidós. Buenos Aires [2012] (2012c).

Lacan, J. Kant con Sade. Escritos 2. Editorial Siglo Veintiuno. Buenos Aires [2002] (2008b).

Lacan, J. ¡Lacan por Vincennes! Revista Lacaniana n°11. Publicación de la Escuela de Orientación Lacaniana. Buenos Aires [2011] (2011).

Lacan, J. La ciencia y la verdad. Editorial Siglo XXI. Escritos II. Buenos Aires [1966] (2008c).

Lacan, J. La identificación. Seminario 9. Inédito (1961-1962).

Lacan, J. La instancia de la letra en el inconciente, o la razón desde Freud. Escritos 1. Editorial Siglo XXI. Buenos Aires [2002] (2008d).

Lacan, J. Las formaciones del inconciente. Seminario 5. Editorial Paidós. Buenos Aires [1999] (2015).

Lacan, J. Las psicosis. Seminario 3. Editorial Paidós. Buenos Aires [1984] (2003).

Lacan, J. Lituratierra. Otros Escritos. Editorial Paidós. Buenos Aires [2012] (2012d).

Lacan, J. Lo no sabido que sabe de la una-equivocación se ampara en la morra. Seminario 24. Inédito (1976-1977).

Lacan, J. Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis. Seminario 11. Editorial Paidós. Buenos Aires [1987] (2017).

Lacan, J. Los incautos no yerran (los nombres del padre). Seminario 21. Inédito (1973-1974).

Lacan, J. Nota italiana. Otros Escritos. Editorial Paidós. Buenos Aires [2012] (2012e).

Lacan, J. ...o peor. Seminario 19. Editorial Paidós. Buenos Aires [2011] (2012f).

Lacan, J. Presentación de las Memorias de un neurópata. Otros Escritos. Editorial Paidós. Buenos Aires [2012] (2012g).

Lacan, J. Problemas cruciales del psicoanálisis. Seminario 12. Inédito (1964-1965).

Lacan, J. Proposición del 9 de octubre de 1967 sobre el psicoanalista de la Escuela. Otros Escritos. Editorial Paidós. Buenos Aires [2012] (2012h).

Lacan, J. R.S.I. Seminario 22. Inédito (1974-1975).

Lacan, J. Televisión. Otros Escritos. Editorial Paidós. Buenos Aires [2012] (2012i).

Lamborghini, L. El solicitante descolocado. Encuentros con Leónidas Lamborghini. (<https://www.youtube.com/watch?v=ynbvsVgUeic>).

La nueva Biblia latinoamericana. Antiguo testamento. Ediciones Paulinas. Madrid (1972).

Lao Tze. Tao te king. Editorial Luis Cárcamo. Madrid (2018).

Las mil y una noches. Editorial Longseller. Buenos Aires (2016).

Laurent, E. Poética Pulsional. Revista de psicoanálisis Enigmas del cuerpo. Publicación anual del Departamento de Estudios Psicoanálisis y Cuerpo, CIEC. Año 2, número 2. Córdoba (2011).

Lejbowicz, J. El rechazo de lo femenino. Del horror al coraje. Editorial Grama. Buenos Aires (2022).

Leserre, A. Historizar el análisis. Pase y transmisión N° 2. Colección Orientación Lacaniana. Serie Testimonios y conferencias. Edita EOL. Buenos Aires (1999).

Le Brun, A. Sade. De pronto un bloque de abismo... Editorial El cuento de plata, teoría y ensayo, ediciones literales. Buenos Aires (2008).

Leserre, A. Historizar el análisis. Pase y transmisión N° 2. Colección Orientación Lacaniana. Serie Testimonios y conferencias. Edita EOL. Buenos Aires (1999).

Levy, B. Lidiando con lo real. Revista Lacaniana XVIII. Publicación de la EOL (2015).

Lispector, C. Agua Viva. Editorial Siruela. España (2013).

Lyons, M. Historia de la lectura y de la escritura en el mundo occidental. Editorial Editores del Calderón. Buenos Aires (2012).

Maillard, Ch. Escribir (file:///C:/Users/Marina/Downloads/564-Texto%20do%20artigo-2046-2-10-20110602.pdf).

Marchesini, A. El pase en la vida cotidiana. Revista Lacaniana n° 27. Publicación de la Escuela de Orientación Lacaniana. Buenos Aires (2019).

Marchesini, A. Marcas de una historia. Relato a relato: un psicoanálisis lacaniano. Editorial Grama. Buenos Aires (2019).

Maupassant, G. Bola de sebo y otros cuentos. Editorial Letras Universales. Buenos Aires (2005).

Méndez, M. El nombrar y la necesidad de Kripke: entre los nombres propios y las descripciones definidas. Sincronía. Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. N°63. México (2013) (<https://www.redalyc.org/pdf/5138/513851569019.pdf>).

Miller, J-A. Cómo terminan los análisis. Paradojas del pase. Editorial Grama. Buenos Aires (2022).

Miller, J-A. Conferencias porteñas. Tomo 3. Editorial Paidós. Buenos Aires (2010).

Miller, J-A. Donc. Clase VII: La ascunción de la muerte. Editorial Paidós. Buenos Aires (2011a).

Miller, J-A. El ser y el Uno. Curso inédito (2011b).

Miller, J-A. El lugar y el lazo. Los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller. Editorial Paidós. Buenos Aires (2013a).

Miller, J-A. El ultimísimo Lacan. Los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller. Editorial Paidós. Buenos Aires (2013b).

Miller, J-A. La extimidad. Los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller. Editorial Paidós. Buenos Aires (2011c).

Miller, J-A. Piezas sueltas. Los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller. Editorial Paidós. Buenos Aires (2013c).

Miller, J-A. Sutilezas analíticas. Los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller. Editorial Paidós. Buenos Aires (2011d).

Miller, J-A. Un esfuerzo de poesía. Editorial Paidós. Buenos Aires (2016).

Motta, G. Freud y la literatura. Nota en diaria Página 12. Rosario (2016) (<https://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-300248-2016-05-26.html?mobile=1>).

Nettel, G. El cuerpo en que nací. Editorial Anagrama. Barcelona (2011).

Nothomb, Amelie. Entrevista. “Escribo para no perder el contacto con la realidad”. El País. Cultura. Por Laura Fernández. ([https://elpais.com/cultura/2018/04/28/actualidad/1524931081\\_957634.html](https://elpais.com/cultura/2018/04/28/actualidad/1524931081_957634.html))

Ong, W. Oralidad y escritura. Editorial Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires (2021).

Ortega, D.; Porrini, S. La última página N°46: Goethe y la esencia de su arte poética. (<https://youtu.be/hbB0EX7-ZBM>). (2019)

Pessoa, F. Antología poética. Editorial Argonauta. Buenos Aires (2005).

Platón. Diálogos I. Editorial Gredos. Madrid (2018).

Poe, E. A. Cuentos. Editorial Austral. Barcelona (2012).

Proust, M. Por la parte de Swann. Editorial Debols!llo. Buenos Aires (2013).

Reinoso, A. De la indignación de sí a la dignidad del sinthome. Revista Lacaniana n°29. Publicación de la Escuela de Orientación Lacaniana. Buenos Aires (2022).

Rey, P. Una temporada con Lacan. Editorial Letra viva. Buenos Aires (2010).

Rilke, R. Elegías de Duino. Editorial Sextopiso. Madrid (2015).

Sade, D. Cuentos. Editorial Libertador. Buenos Aires (2012).

Saer, J. El arte de narrar. Poemas. Editorial Seix Barral. Buenos Aires (2020a).

Saer, J. El concepto de ficción. Editorial Seix Barral. Buenos Aires (2020b).

Sala Rose, R. Goethe y su tiempo. (<https://youtu.be/OqUCrqvJEdA>). (2001)

Salman, S. Hystorizar el cuerpo. Texto inédito presentado en las XII Jornadas Regionales de los CIDS del NOA: “El lenguaje de los cuerpos”. Santiago del Estero (2016).

Schweblin, S. Entrevista. “Samanta Schweblin, la autora que dejó de hablar porque le frustraba el lenguaje”. Por Constanza Hola, de BBC Mundo. ([https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/10/151026\\_hay\\_festival\\_entrevista\\_argentina\\_samanta\\_schweblin](https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/10/151026_hay_festival_entrevista_argentina_samanta_schweblin)).

Schreber, D. Memorias de un enfermo de nervios. Editorial Sexto Piso. España (2008).

Shakespeare, W. Obras completas. I Tragedias. Editorial Losada. Buenos Aires (2006).

Sollers, P. Sade. Editorial Páginas de espuma. España (2007).

Soria, N. La inexistencia del nombre del padre. Apartado III: El nombre del padre en Lacan. Punto III.A.: La identificación primaria en Lacan. Punto III.B.: Teorías lacanianas del nombre. Editorial del bucle. Buenos Aires (2020).

Tarrab, M. Entres relámpago y escritura. Editorial Grama. Buenos Aires (2017).



Tarrab, M. Una noche china en la EOL. Texto obtenido a través de un correo electrónico. Buenos Aires (2019).

Villoro, J. Conferencia sobre la lluvia. Editorial Interzona. Buenos Aires (2015).

Záck, O. Apuntes y primeras reflexiones de la experiencia. Pase y transmisión. Colección Orientación Lacaniana. Serie Testimonios y conferencias. Edita EOL. Buenos Aires (1998).

Zátonyi, M. Juglares y trovadores: derivas estéticas. Editorial De Autor. Buenos Aires (2011).