



Universidad Nacional
de San Martín

MAESTRÍA EN CLÍNICA PSICOANALÍTICA

ESCUELA DE ALTOS ESTUDIOS- IDAES

COHORTE: 2019 (CIM)

DIRECTORAS DE LA MAESTRÍA:

GRACIELA BRODSKY E INÉS SOTELO

TÍTULO DE LA TESIS:

“LO QUE MARGUERITE DURAS NOS ENSEÑA”

TEMA: LA PRÁCTICA DE LA LETRA EN LA ENSEÑANZA DE J.
LACAN

TESISTA: LIC. MARISOL SANTOS

DIRECTORA: DANIELA FERNÁNDEZ

DICIEMBRE 2024

A Francesca,
su sonrisa ilumina cada paso de mi vida

RESUMEN

El propósito de esta tesis es investigar: “El concepto de práctica de la letra en la enseñanza de Jacques Lacan: *Lo que Marguerite Duras nos enseña*”. La presente investigación inicia su recorrido a partir del homenaje que realiza Lacan (1971b) a Marguerite Duras, escrito donde pone de relieve que la práctica de la letra converge con el uso del inconsciente. Lacan se detiene especialmente en el análisis de *El arrebatado de Lol V. Stein*, novela en cuya escritura encuentra la articulación entre práctica de la letra y uso del inconsciente.

Nos propusimos ir más allá del análisis de esta novela para rastrear aquellos periodos de la obra de Duras donde una modificación sustancial de su modo escritural se puso de manifiesto. Nuestro hilo conductor ha sido leer a Duras a partir de la conformación de *zonas literarias* que conforman una *geografía de la escritura*. Esta singular geografía se construye por aquellos lugares que Duras ha habitado y que han dejado una huella que se traduce en el singular modo escritural de la autora, que enlaza la letra al cuerpo.



Fotografía 1

“A veces creo que toda mi escritura nace de ahí, entre los arrozales, las selvas, la soledad. De esa niña flaca y despistada que era, pequeña blanca de paso, más vietnamita que francesa, siempre descalza, sin horarios ni modales, habituada a contemplar el largo crepúsculo sobre el río, la cara quemada por el sol.”

La pasión suspendida, Duras

AGRADECIMIENTOS

En principio, quiero agradecer a la institución UNSAM-IDAES, a los directivos y docentes de la Maestría en Clínica Psicoanalítica, por hacer posible un recorrido académico con estas características.

Quiero agradecer especialmente a mi directora de tesis, Daniela Fernández, por propiciar el esfuerzo de poesía. Sus preguntas y sugerencias fueron horizonte. Al principio parecían imposibles de alcanzar y luego resultaron el corazón que palpita en cada página.

A mis compañeras de Maestría, Claudia Passalacqua y Ana Cano, con quienes me encontré en diferentes trayectos de este recorrido en la maestría clínica psicoanalítica, compartiendo esta experiencia desde la conversación, los interrogantes y el humor, apoyo fundamental para transitar procesos de esta índole.

A mis colegas y amigos del IOM2 Grupo en Formación Puerto Madryn: este espacio promovió un lazo al psicoanálisis que hizo que pensara posible el recorrido académico que brinda la maestría. Especialmente a María Eugenia Cora, por su interlocución y afecto.

A Angélica Morell y Flavia Hein, con quienes hemos construido el equipo editorial de Piwke. Nuestra amistad ha posibilitado invenciones y nuevos cruces entre el psicoanálisis y la literatura.

A Rodrigo Arenas por sus correcciones, que propiciaron enlaces novedosos.

A Celeste Labaronnie y José Ioskyn, ambos generosos en la transmisión de su saber-hacer, con la investigación en psicoanálisis y con la escritura. Sin sus aportes esta tesis no habría sido posible.

A mi análisis, y mi analista, que no dejaron que cediera en mi deseo.

A Nicolás por acompañar y propiciar espacios para que el tiempo fuera posible.

“Le pregunta cómo lo sabe. Ella dice que lo sabe. Dice
que se sabe sin saber cómo se sabe.”

El mal de la muerte, Duras

1- LEER DURAS: EL ORIGEN DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

“On ne peut pas aller plus vite que la musique”¹

“Bajan, la noche es día sin sol
Bajan, el día que nunca acabó
Y además vos sos el sol
Despacio también podés ser la luna”

“Bajan”, Luis Alberto Spinetta

La lectura de Duras llegó a mi vida antes que el psicoanálisis. Encontré *El mal de la muerte* (1982) antes que la lectura de Freud y Lacan.

Mi encuentro con ese libro fue del orden del acontecimiento. Si bien no puedo recordar qué fortuito hecho causó ese hallazgo, sí mantengo en mi memoria lo cautivada que quedé con su lectura. Una y otra vez releía sus páginas, investigaba esa manera tan singular de escribir. De usar poco, casi nada, y bordearlo todo.

Luego llegaron otros títulos de Duras: *El amante* (1984), *El hombre sentado en el pasillo* (1980), *Hiroshima, mon amour* (1960) y, ya más avanzada en la carrera de psicología en la Universidad Nacional de La Plata, descubrí la Marguerite Duras de Lacan. Debo decir que ese descubrimiento me generó cierta ambigüedad: por un lado, me encontré con la genialidad de la lectura lacaniana de *El arrebatado de Lol V. Stein* (1964), pero también con el desencanto, porque ella, la autora misteriosa, era apresada en ciertos cánones interpretativos.

Escribir esta tesis fue un modo recuperar ese origen, el enigma de lo que puede alojarse en la obra de Duras más allá de lo ya dicho. Un modo de explorar personalmente, haciendo pasar por el cuerpo, de qué se trata la práctica de letra. No como una abstracción, un concepto alejado, sino desde mi singular ética lectora. Esta

¹ Expresión en francés que se traduce como: no se puede ir más rápido que la música.

ética lectora no es sin Otro, sin todos aquellos otros que causaron mi investigación con sus preguntas, y no es sin la enseñanza del psicoanálisis. Sin embargo, esta tesis fue también dar un salto y reencontrar esa Duras que me atravesó con su escritura desde un principio.

No sé si hubo tanto una reformulación del problema de investigación como una rectificación de mí misma en el oficio de escribir.

Desde hace cuatro años, una enfermedad afecta mi motricidad. Ese es mi mal que, a veces, frente a la progresión de lo inevitable, constituye una carrera contra el tiempo.

Durante el transcurso de esta tesis, la lentitud asomó e invadió mi escritura hasta el final. Uno de los días de mayor cuestionamiento respecto de por qué proseguir con la escritura, dos personas me hicieron llegar los textos del epígrafe.

No puedo ir más rápido que la música. Y la música me dice: despacio también puedo hacer algo.

Así como ese libro, *mal*, llegó azarosamente a mi vida, también estos dichos que orientaron los días venideros. Sosegaron las preguntas: ¿alcanzaré a terminar esta tesis?, ¿podrá mi escritura resistir a la enfermedad?

Mientras, escribo. Trato de no perder el ritmo, de seguir la música en la letra: *Lo que Marguerite Duras nos enseña.*

CAPITULO 2- Introducción

Tanto Freud como Lacan se han servido del arte para avanzar y formalizar el desarrollo de la teoría psicoanalítica. Así como esta articulación se remonta al origen de nuestra práctica, también el debate respecto del modo en que el psicoanálisis abreva en la literatura. Frente a esto no hay una respuesta unívoca, y menos aún una práctica común; lo que encontramos son ciertos principios propuestos por Lacan y delimitados en su enseñanza, especialmente en algunos textos donde nos indica aquello que el psicoanálisis debe bordear de la literatura.

En ese sentido, propongo iniciar el presente recorrido a partir del homenaje que realiza Lacan a Marguerite Duras, donde afirma que “Marguerite Duras confirma saber sin mí lo que yo enseño” y agrega: “que la práctica de la letra converge con el uso del inconsciente, es todo de lo cual testimoniaré ofreciéndole homenaje” (Lacan, 1971b, p. 211). Ambas citas nos orientan en la ética lectora de Lacan, a la vez que ponen de relieve una articulación entre *práctica de la letra* y *uso del inconsciente*. En el caso particular de Duras, su práctica escritural desemboca en un uso del inconsciente, pero no siempre la primera converge en el segundo. Al leerla, Lacan se detiene especialmente en el *arrobamiento* y nos recuerda que la función de la letra no recubre toda la dimensión del inconsciente.

La propuesta de esta tesis es retomar la lectura que realiza Lacan en el “Homenaje a Marguerite Duras, por *El arrobamiento*² de Lol V. Stein” (1971b), en especial las consideraciones que allí desprende sobre la práctica de la letra, con la idea de ampliar el recorrido: buscaremos ir más allá del análisis puntual de esta novela y de la dimensión del *arrebato*, rastreando las huellas que Duras deja en otros períodos de su producción literaria y que la conducen, paulatinamente, a una modificación sustancial de su modo escritural. En principio, tendremos en consideración una organización de la obra de Duras que nos brinda la crítica literaria, para luego proponer

² *Ravissement* ha sido traducido como “arrebato” y “arrobamiento”. Nosotros utilizaremos la primera opción salvo en las citas de Lacan, que han sido traducidas con la segunda.

un ordenamiento del corpus a partir de la construcción de operadores de lectura desde la enseñanza lacaniana.

Duras realiza una operación sobre el tiempo que rompe el tiempo cronológico (Romero, 2018) en una modalidad que podría ser pensada desde el concepto de *rizoma*. Deleuze y Guattari (2004) señalan que la lógica rizomática, que puede tomar formas diferentes, nos permite aprehender la multiplicidad y la conexión entre elementos heterogéneos, y está signada por el principio de ruptura a-significante. Esto último significa que un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre vuelve a recomenzar. Si aplicamos estos principios a la obra de Duras, vemos que se trata de una producción incesante y diversa que gira siempre en torno al mismo tema: escribir. La ruptura del tiempo cronológico, sumada a la lógica rizomática de su obra, nos invita a dejar de lado una periodización cronológica del corpus de Duras para avenirnos a una lógica otra, singular, vinculada a su uso particular del inconsciente.

Hay en Duras una *geografía de la escritura* compuesta por los lugares que la han habitado y que la han cautivado desde lo sensorial, dejando una huella que marca el cuerpo y lo convierte en una fuente de conocimiento. En palabras de la propia autora: “Hay lugares, en mi memoria, que desencadenan en mí más que otros, pasiones muy fuertes: lugares a través de los cuales, aún hoy, sé que no podría pasar indemne. El cuerpo los reconoce instintivamente” (Duras, 2014, p. 209).

Los capítulos siguientes son una invitación a realizar un recorrido por algunos territorios de la obra de Duras. Recorreremos esta geografía de la escritura orientados por las coordenadas que se pueden leer en su obra y en los textos que han recogido las entrevistas con la autora. En este desarrollo, nos detendremos inicialmente en el corpus de Duras, que nos brindará una perspectiva más amplia de su escritura, a la vez que nos ofrecerá la posibilidad de discernir algunos aspectos de la vida de la escritora que se vinculan a las transformaciones de su escritura.

Encontramos a Duras escribiendo su travesía frente al Río Mekong, volviendo una y otra vez a dicha imagen en sus primeros libros. Luego, la vemos posarse frente al mar en su casa en Trouville, para decir “todos mis libros pasan al borde del mar”

(Duras, 2017, p. 16). Pero sus manos son libres (p. 27) recién a partir de *Moderato Cantabile* (1958), obra que precede a *El arretrato de Lol V. Stein* (1964).

El recorrido propuesto estará organizado en *zonas*. Este último término recupera la conceptualización saeriana de “zonas literarias” (Foffani, 2000, p. 273), extrayendo de ella aquellos aspectos pasibles de ser articulados con la práctica de la letra. A partir de estas consideraciones delimitamos cuatro *zonas* de lo que hemos dado en llamar una *geografía de la escritura* en Duras:

1. La travesía del río Mekong: Aquí quedan agrupadas las obras que la crítica literaria suele categorizar dentro del “ciclo de las colonias”, bajo rótulos como “obra de exordio” y “novela familiar”. Específicamente nos detendremos en tres novelas: *Un dique contra el Pacífico* (1950), *El amante* (1984) y *El amante de la China del Norte* (1991)

2. Las manos libres: Esta zona abarca especialmente *Moderato cantabile* (1958), donde se observa un quiebre en la escritura de Duras.

3. El arretrato: Esta zona comprende *El arretrato de Lol V. Stein* (1964).

4. El mar escrito: Encontramos agrupado, en este último operador de lectura, lo que desde la crítica literaria es denominado el “cuarto ciclo”, el de los semas sexuales. Aquí nos detendremos en dos obras: *El mal de la muerte* (1982) y *La mer écrite* (1996).

La geografía de la escritura en Duras nos conduce a un hallazgo: indefectiblemente la letra tiene incidencia sobre el cuerpo. Es a raíz de tener un cuerpo que las palabras resuenan en él, así nos lo transmite Lacan (1971a, p. 18) y nos lo recuerda Margarite Duras. La escritura de Duras recupera lo vivo, lo salvaje, aquello que su cuerpo reconoce instintivamente. Desde allí nos conmueve enlazando palabra y pulsión en un uso particular de la práctica de la letra. Los tres capítulos que anteceden a la conclusión serán breves aproximaciones a dicha incidencia, la afectación del cuerpo por la palabra: “La carta de amor: Yann Andréa”, “Un dique, la infancia” y “El factor Duras”.

Lo que Marguerite Duras nos enseña es, principalmente, a interrogarnos: ¿cómo converge la práctica de la letra en el uso del inconsciente? Como la barca de Eros se hunde en el río Leteo, nosotros nos sumergimos, con esa pregunta, en las profundidades de esta escritora, fiel a las formas del agua.

CAPITULO 3- Tema y problema a investigar

La presente investigación se enmarca en lo que se denomina “investigación conceptual en psicoanálisis”. El abordaje se centrará específicamente en el concepto de *práctica de la letra* en la enseñanza de Jacques Lacan y en cómo esta práctica puede converger en el *uso del inconsciente*.

El subtítulo, “Lo que Marguerite Duras nos enseña”, alude a la ética lectora que Lacan nos transmite a partir de su lectura de la novela *El arretrato de Lol V. Stein* (1964) en la que delimita la función pragmática de la letra. Por esta razón, es en la obra de dicha escritora donde buscaremos las pistas para desentrañar la función de la letra.

En nuestro desarrollo nos abocaremos al periodo de la enseñanza de Lacan en el que aparece la formulación de *práctica de la letra*; para esto, será necesario detenernos, también, en el concepto de letra que es parte —pero no equivalente— de esta noción primera.

Podemos delimitar dos versiones de la letra en la enseñanza de Lacan. Una primera conceptualización es la que aparece en “La instancia de la letra en el inconsciente, o la razón desde Freud” (Lacan, 1957). En este momento en el que se lee, como lo indica el título, un intento de volver a Freud, hay una preeminencia del registro simbólico. Un segundo momento se puede ubicar entre “*Lituraterra*” (Lacan, 1971c), el *Seminario 18* (1971a) y el *Seminario 20* (1972-73), donde Lacan privilegia el registro real.

En este trayecto teórico entre la primera conceptualización de la letra y los últimos desarrollos que introduce Lacan en su enseñanza, haremos hincapié en el siguiente apartado del homenaje a Marguerite Duras, donde Lacan señala el especial uso de la práctica de la letra que encuentra en ella:

Un psicoanalista solo tiene derecho a sacar una ventaja de su posición, aunque ésta por tanto le sea reconocida como tal: la de recordar, con Freud, que, en su materia, el artista siempre le lleva la delantera, y que no tiene por qué hacerse el psicólogo allí donde el artista le abre el

camino. Esto es precisamente lo que reconozco en *El arrobamiento de Lol V. Stein*, en el que Marguerite Duras revela saber sin mí lo que yo enseño. Con lo cual perjudico su genio al apoyar mi crítica en la virtud de sus medios.

Que la práctica de la letra converge con el uso del inconsciente, es todo de lo cual testimoniaré ofreciéndole homenaje. (Lacan, 1971b, p. 211)

Varios autores (Eidelberg, 2014; Fernández, 2015; Sánchez, 2018) nos recuerdan que lo que está en juego para Lacan en esta cita es una operación de lectura. Encontramos allí un método que nos acerca a la ética lectora de Lacan: no reduce el genio literario de la escritora, sino que le rinde tributo al modo en que una “práctica de la letra converge con el uso del inconsciente”.

Será necesario, en el curso de esta tesis, diferenciar *práctica de la letra* de *uso del inconsciente*, ya que la primera puede no conducir al segundo, y destacar que la función de la letra no recubre toda la dimensión del inconsciente. En el caso de Duras, Lacan sitúa esta confluencia entre práctica de la letra y uso del inconsciente en el arrobamiento. Nuestra propuesta es retomar esta lectura, pero intentando ir más allá, para rastrear otros momentos en la obra de la escritora donde se percibe una modificación de su modo escritural, momentos que la van conduciendo hacia esa convergencia entre práctica de la letra y uso del inconsciente.

CAPITULO 4- Hipótesis

El modo escritural de Marguerite Duras nos enseña un uso posible del inconsciente que es la convergencia con la práctica de la letra. Dicha convergencia no se encuentra circunscripta al libro *El arretrato de Lol V. Stein*, sino que se puede situar en otros momentos del corpus de la autora.

CAPITULO 5- Objetivo general

El objetivo general de esta tesis es investigar el concepto de práctica de la letra en la enseñanza de Jacques Lacan y la modalidad en la que esta converge con el uso del inconsciente en la obra de Marguerite Duras. En nuestro desarrollo nos abocaremos al periodo de la enseñanza de Lacan en el que aparece la formulación de *práctica de letra*, para lo cual será necesario detenernos también en el concepto de letra, que es parte de esta noción primera, pero no equivalente.

Podemos delimitar dos versiones de la letra en la enseñanza de Lacan. Una primera conceptualización es la que aparece en “La instancia de la letra en el inconsciente, o la razón desde Freud” (Lacan, 1957), donde se puede leer un intento de volver a Freud y una preeminencia del registro simbólico. El segundo momento en los desarrollos de la teoría psicoanalítica respecto de la letra se puede ubicar con “*Lituraterra*” (Lacan, 1971c), *El seminario: Libro 18. De un discurso que no fuera del semblante* y *El seminario: Libro 20. Aún*. Nuestra investigación trazará un arco teórico que va desde la primera conceptualización de la letra a los últimos desarrollos que introduce Lacan en su enseñanza, con el privilegio del registro real.

CAPITULO 6- Objetivos específicos

- Identificar y diferenciar las nociones de práctica de la letra, letra y uso del inconsciente en la enseñanza lacaniana.
- Investigar las transformaciones del uso de estos conceptos en el período de la enseñanza de Jacques Lacan que va desde la primera conceptualización de la letra a los últimos desarrollos que introduce.
- Estudiar las referencias que hace Lacan a Marguerite Duras y su obra para precisar el concepto de *práctica de la letra* y la convergencia con el *uso del inconsciente* situada en el arrobamiento.
- Examinar otros períodos en la obra de Duras donde se puedan rastrear los cambios en su modo escritural, y analizar si dichos cambios confluyen con lo que Lacan denominó práctica de la letra y uso del inconsciente.

CAPITULO 7- Consideraciones metodológicas

La presente investigación se enmarca en el campo de las investigaciones exploratorias y conceptuales en psicoanálisis. Es exploratoria porque responde a un tipo de diseño que busca investigar un tema poco estudiado desde nuevas perspectivas. En ese sentido, permite obtener información para desarrollar posteriormente en otras investigaciones (Hernández Sampieri et al., 2003). Es conceptual porque cuenta con las características que los estudios epistemológicos sobre el psicoanálisis (Azzareto et al., 2006; Dreher, 2005; Escars, 2010; Escars, 2013; Ros, 2007; Soria, 2018) señalan para este tipo de investigación.

Azzareto et al. (2006) observan una polarización de los debates en las investigaciones en psicoanálisis que suele conducir a supuestas oposiciones: investigación empírica (clínica) por un lado, investigación conceptual por otro. Los autores consideran necesario superar esta dicotomía, ya que la reducción en el alcance de los términos ““empírica” y “clínica” a la hora de especificar lo propio de la investigación psicoanalítica produce un achatamiento interpretativo acerca de lo que es posible investigar.

Según Dreher (2005), por otra parte, si bien no hay un sentido único de lo que se denomina investigación conceptual, se puede plantear la siguiente definición: “la investigación conceptual se ocupa de la investigación sistemática y metódica de los significados explícitos e implícitos de los conceptos psicoanalíticos y los campos conceptuales en su uso clínico y extra-clínico” (p. 362). Este tipo de investigación, sostiene Dreher, tiene el objetivo de aclarar reglas para el uso de los conceptos que cumplan con los requisitos clínicos y científicos. Para ello es útil, en primer lugar, reconstruir los puntos importantes de cambio en la historia de los conceptos y los campos conceptuales en estudio. Sin embargo, es igualmente indispensable investigar el uso actual de estos conceptos y tener en cuenta la presión para el cambio provocada por los hallazgos empíricos, particularmente clínicos, y los desarrollos teóricos producidos tanto dentro como fuera del psicoanálisis. El objetivo de los estudios conceptuales no es escribir una historia, sino describir y evaluar un concepto en todos

sus aspectos relevantes. De esta manera, la propuesta de Dreher para el abordaje de las investigaciones conceptuales avanza en la superación de la dicotomía que divide la investigación psicoanalítica entre lo conceptual y lo empírico, lo teórico y lo clínico.

7. 1) Fuente de datos

Las fuentes primarias de la investigación incluyen, por un lado, los seminarios y escritos de Jacques Lacan donde se encuentran referencias a los conceptos de *letra* y *práctica de la letra*, y, por otro, la obra literaria de Marguerite Duras y documentos testimoniales de la escritora que sirvan para el análisis. El corpus literario de Marguerite Duras estará dividido en cinco ciclos:

1) Obra de exordio, primeros textos: *La impudicia* (1943) y *La vida tranquila* (1944).

2) Ciclo de las colonias y novela familiar: *Un dique contra el Pacífico* (1950), *El amante* (1984), *El amante de la China del Norte* (1991) y *El cine Edén* (1977).

3) Ciclo indio: *Moderato cantabile* (1958), *El arretrato de Lol V. Stein* (1964) y *El amor* (1972).

4) Ciclo de semas sexuales: *El hombre sentado en el pasillo* (1980), *El mal de la muerte* (1982) y *Ojos azules, pelo negro* (1986).

5) Ciclo de cierre: *Lluvia de verano* (1990), *¡Ah! Ernesto* (1971), *Nada más* (1995) y *Outside* (1986).

Además, se consultarán libros y artículos que recaban las entrevistas realizadas a la escritora: *Escribir* (Duras, 1993), *La pasión suspendida. Entrevistas con Leopoldina Pallota della Torre* (Duras, 2014) y *El último de los oficios* (Duras, 2017).

Asimismo, en el transcurso de la investigación serán fuentes primarias las siguientes obras de Lacan: *El seminario. Libro 3: Las psicosis* (1955-56), *El seminario. Libro 6: El deseo y su interpretación* (1958-59), “El seminario sobre ‘La carta robada’” (1956), “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud” (1957), *El seminario. Libro 18: De un discurso que no fuera del semblante*

(1971a), “*Lituraterra*” (1971c), “Homenaje a Marguerite Duras, por *El arrobamiento de Lol V. Stein*” (1971b), *El seminario. Libro 20: Aún* (1972-73), *El seminario. Libro 21: Los no incautos yerran o: Los nombres del padre* (clase del 21 de enero de 1974) [inédito] y *El seminario. Libro 22: R.S.I.* (clase del 21 de enero de 1975) [inédito],

Además, se consultará bibliografía secundaria sobre los conceptos lacanianos mencionados y sobre la obra durasiana.

CAPITULO 8- Estado del arte

En la actualidad no se encuentran estudios sistemáticos sobre las nociones de *práctica de la letra y uso del inconsciente* específicamente en referencia a Marguerite Duras. Sí hay trabajos que se focalizan en la incidencia de otras disciplinas en el concepto lacaniano de *letra*, entre los que se destacan aquellos que examinan la influencia de la semiótica, la lingüística y el formalismo literario en el desarrollo de su enseñanza (Gómez, 2006; Schwartzman, 2018; Eidelberg, 2010) o la filosofía (Frucella, 2015). También hay estudios que trabajan la articulación entre el concepto de *letra* y otros como *síntoma* (Tapia Millán, 2012), *sinthome* (Eidelberg, 2015) o *rasgo unario* (Haddad, 2014). Asimismo, existen varios escritos que estudian la noción de *poética*, *acto poético* y *decir poético* en la obra de Lacan (Vilariño Corral, 2018; Laje, Otero y Lombardi, 2016; Calderón, 2017), y otros que, de manera más amplia, analizan las posibles articulaciones entre el psicoanálisis y la literatura (Sánchez, 2018; Topuzian, 2012).

Dentro de las investigaciones que se abocan a la noción de *letra*, se pueden leer abordajes que analizan la transformación del concepto a lo largo de la enseñanza de Lacan, rastreando sus inicios hasta “La instancia de la letra en el inconsciente” (Lacan, 1957) y estableciendo una distinción respecto de dos concepciones de *letra* en Lacan (Muñoz y Cosentino, 2016; López, 2009; Schwartzman, 2018). Estos autores coinciden al afirmar que es recién a partir del escrito “*Lituraterra*” (Lacan, 1971c) que el concepto de *letra* y su práctica son formalizados. Sin embargo, cabe mencionar que, en la mayoría de estos trabajos, el estudio sobre la *letra* configura un apartado dentro de investigaciones más amplias, dirigidas a otros problemas (Cosentino y Muñoz, 2016; López, 2009). En el caso de Schwartzman (2018), si bien su trabajo es específico, no es extendido ni pormenorizado.

A partir del recorrido efectuado, se puede concluir que la *práctica de la letra* designa un cierto uso de la escritura con efectos subjetivos que es necesario indagar en detalle. Como mencionamos en la introducción, la propuesta de esta tesis es retomar la lectura que realiza Lacan (1971b) en el “Homenaje a Marguerite Duras, por *El*

arrobamiento de Lol V. Stein” partiendo de las consideraciones que allí desprende sobre la práctica de la letra. En el devenir de la investigación nos detendremos en otras zonas de la producción literaria de Duras, en lo que hemos denominado una *geografía de la escritura* donde encontramos las huellas que la conducen a una modificación sustancial de su modo escritural.

8.1. La construcción de un método de lectura

Según Genette (2001), la obra literaria consiste en un texto —cuya definición mínima es que comprende una serie más o menos larga de enunciados verbales dotados de significación— que raramente se presenta desnudo, sin el acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no, denominadas *paratextos*: nombre del autor, título, prefacio, ilustraciones, notas. Los paratextos constituyen el umbral de una obra: no sabemos si debemos considerarlos o no como pertenecientes al texto, pero lo que sí sabemos es que velan la obra, la rodean y la prolongan, precisamente por presentarlo, en el sentido habitual de la palabra, pero también en su sentido más fuerte: le brindan presencia. Estos elementos son maneras de adentrarnos al texto, aún sin leerlo. Aseguran su existencia en el mundo, su recepción y su consumación, bajo la forma de un libro.

Los umbrales en esta escritura

Lacan (1971b, p. 211) afirma que no hay nada que no se lea al pie de la letra en *El arrebató de Lol V. Stein*; en esa lectura, lo fundamental que hay que localizar es el tema del vestido. Siguiendo la indicación de Lacan y considerando los aportes de Genette (2001), hemos puesto un especial interés en aquello con lo que se viste la escritura de Duras, así como en la producción de esta investigación: títulos, subtítulos, prefacios e imágenes han sido elegidos como umbrales.

En la presente tesis hay un título académico y otro, que, como un hilo de Ariadna, nos lleva por el transbordador del Río Mekong hacia las profundidades de ese inmenso país de agua que es la patria de Marguerite Duras. Si bien la lectura de Duras hace perder a los lectores más suspicaces y desorienta las brújulas, nuestro faro

ha sido el método propuesto por Lacan: no hacer psicobiografía, dejarnos enseñar por la modalidad escritural de la autora.

En *Las conversadoras*, libro que transcribe una serie de entrevistas a Marguerite Duras realizadas por Xavière Gauthier (Duras y Gauthier, 1974), la entrevistadora le pregunta a la escritora si es posible pensar, en relación con el modo en que la autora organiza sus textos, en una escritura propiamente femenina, frente a lo cual Duras responde que, cuando escribe, suele dejar de lado el sentido, y lo que prevalece es la palabra, incluso más allá de la sintaxis: “No es consciente, son blancos, si usted quiere, que se imponen” (Duras, 2005, p. 11).

Hemos apostado por dejar los espacios para que el lector complete los blancos, fragmentos de lectura a la letra, que pudimos localizar. La escritura que Duras nos propone no es de denuncia, no hace panfleto, no recurre al golpe bajo. Sin embargo, no deja de ser una forma de resistencia poética, donde el lector nunca sale indemne. Como dice Lacan, en la escritura de Duras lo importante es seguir el camino del vestido: allí es donde la encontramos siempre, bordeando el vacío.

8.2. Acerca del psicoanálisis implicado

En la construcción de un método de lectura que vincule el psicoanálisis con la literatura, varios autores (Bayard, 2009; Fernández, 2015; Ioskyn, 2013; Recalcati, 2006; Sánchez, 2018) coinciden en afirmar que la mejor manera de orientarnos, es a través del psicoanálisis implicado en la literatura.

La referencia al arte y a la dimensión estética han sido constantes en la enseñanza de Freud y Lacan.

El arte como “organización del vacío” es una de las primeras formas que pone en evidencia una dirección del psicoanálisis implicado. En el *Seminario 7* (1959-60), Lacan plantea al arte como “organización del vacío”, y sugiere ordenar la función de la sublimación en referencia a la Cosa y el vacío como determinante (p. 160). La Cosa tendrá función de medio entre lo real y lo significativo y estará siempre representada por un vacío. Además, indica tres modos diferentes según los cuales el arte, la religión

y el discurso de la ciencia tienen que ver con esto. Mientras que el arte se caracteriza por cierto modo de organización alrededor de ese vacío, la religión consiste en evitar ese vacío, y el discurso de la ciencia lo rechaza. En la medida en que, desde la perspectiva científica, el ideal del saber plantea la Cosa, al mismo tiempo no la reconoce.

Esta forma de pensar el arte que Lacan desarrolla en el *Seminario* implica abordar la creación artística no desde el síntoma o el fantasma del artista, sino considerando lo que el arte puede enseñar al psicoanálisis sobre la naturaleza de su mismo objeto (Recalcati, 2006, p. 11). En el mismo sentido, Bayard (2009) pone de relieve este modo alternativo de lectura, en el cual sugiere invertir los términos: en vez del psicoanálisis aplicado a la literatura, propone aplicar la literatura al psicoanálisis, en un procedimiento que no proyecta los textos literarios, sino que produce teoría a partir de dichos textos. Esta inversión promueve la construcción de herramientas para abordar lo subjetivo desde la reflexión y no para confirmar teorías. Ioskyn, por su parte, apoya esta postura, privilegiando la literatura aplicada al psicoanálisis: “Nombrar lo innombrable es la cuestión que no se termina de saldar, y lo que mantiene en movimiento la duplicidad constituida por la lectura de un texto, llamada interpretación, y a la escritura del vacío, llamada literatura” (2013, p. 13).

Daniela Fernández (2015, p. 14) señala que el método de trabajo que articule literatura y psicoanálisis se desprende, precisamente, del escrito de 1965 en el que Lacan rinde homenaje a Duras, donde podemos delimitar un método que nos aleje de la pedantería de cierto psicoanálisis y preguntarnos: ¿Por qué el psicoanálisis se verá implicado cuando hablamos de literatura? Los artistas disponen de un saber que implica al psicoanálisis en el punto en el que la escritura constituye una praxis, un tratamiento simbólico de lo real. En ese sentido, Lacan nos invita a recordar, con Freud, que en su materia el artista siempre lo precede y que no tiene por qué *hacerse el psicólogo* allí donde el artista le abre el camino.

CAPÍTULO 9. Marco teórico

La presente investigación tiene su origen y desarrollo en el marco teórico que brinda el psicoanálisis lacaniano. La conceptualización de *letra* y *práctica de la letra* han cobrado especial relevancia en la última enseñanza de Lacan, pero sus orígenes pueden encontrarse ya en los comienzos de su obra.

Con respecto al concepto de *letra*, podemos rastrear sus inicios en: “El seminario sobre ‘La carta robada’” (Lacan, 1956) y “La instancia de la letra en el inconsciente, o la razón desde Freud” (Lacan, 1957). En ambos textos, la letra hace su aparición del lado del significante. Es recién a partir de “*Lituraterra*” (Lacan, 1971c) que la letra se separa del significante y deja de ser el soporte material del lenguaje para advenir letra en lo real. Pero, si bien esta delimitación de la letra en lo real es solidaria de la modificación que realiza Lacan en su concepción de la escritura, podríamos decir que la transformación del concepto se había iniciado en el *Seminario 18* (1971a) y que había atravesado el *Seminario 20* (1972-73) antes de desplegarse en ese texto.

Los desarrollos de la enseñanza lacaniana respecto de la escritura prosiguen en investigaciones posteriores, donde Joyce y la elaboración del *sinthome* cobran especial relevancia. Sin embargo, a los fines de esta investigación, nos detendremos específicamente en el abordaje de la letra y su práctica a partir del encuentro de Lacan con *El arrebatado de Lol V. Stein*. Si bien “*Lituraterra*” produce una inversión radical respecto del concepto de escritura, que, a partir de la incidencia del viaje de Lacan a Japón, será conceptualizada como “abarrancamiento”, es justamente en el “Homenaje a Marguerite Duras, por *El arrobamiento de Lol V. Stein*” donde Lacan declara: “Marguerite Duras confirma saber sin mí lo que yo enseño” y “Que la práctica de la letra converge con el uso del inconsciente, es lo único de lo que daré testimonio al rendirle homenaje” (Lacan, 1971b, p. 211).

En el “Homenaje a Marguerite Duras, por *El arrobamiento de Lol V. Stein*”, Lacan advierte al psicoanalista:

Pienso que, incluso si Marguerite Duras me hace escuchar de su propia boca que no sabe en toda su obra de dónde le viene Lol, y aunque yo

pudiera entreverlo por lo que me dice en la frase siguiente, la única ventaja que un psicoanalista tiene derecho de sacar de su posición, aun cuando ésta le fuera pues sea reconocida como tal, es la de recordar con Freud, que, en su materia, el artista siempre lo precede, y que no tiene por qué hacerse el psicólogo allí donde el artista le abre el camino.

Esto es precisamente lo que reconozco en *El arrobamiento de Lol V. Stein*, en el que Marguerite Duras revela saber sin mí lo que yo enseño. Con lo cual perjudico su genio al apoyar mi crítica en la virtud de sus medios. (1971b, p. 211)

De esta cita se desprenden algunos principios que nos indican un modo de dejarnos enseñar por la literatura y, en particular, por Duras: Lacan no va a reducir el genio literario de la escritora, sino que sólo va testimoniar sobre el modo en que la práctica de la letra converge en el uso del inconsciente. Lo que pone de relieve Lacan es cómo la práctica escritural de Duras desemboca en un uso del inconsciente, siendo esa su función pragmática. Partimos de una distinción primera entre práctica de la letra y uso del inconsciente, ya que la primera puede no converger en la segunda; en el caso de Duras, Lacan sitúa la convergencia en el arrobamiento. Nuestro objetivo es explorar las modificaciones previas en el modo escritural de Duras que desembocan en el arrobamiento y construyen la singular geografía de la escritura en Duras.

Lo que está puesto en primer plano en el texto de Duras es la noción del deseo y su relación con el objeto que lo causa, el objeto *a*. De esta manera, ubicar la convergencia entre práctica de la letra y uso del inconsciente no será, para nosotros, una propuesta de desciframiento, sino una forma de situar, en el horizonte, el lugar donde la letra bordea el vacío que se intenta colmar con el objeto del deseo.

El modo de conceptualizar la letra en la enseñanza lacaniana será solidario del método de lectura que se pueda construir. En este sentido, la propuesta de “*Lituraterra*”, donde la escritura es pensada como abarrancamiento y la letra como litoral, nos permitirá el cruce entre psicoanálisis y literatura; no desde la interpretación ni el aporte de sentido, sino desde la pregunta sobre el modo en que un texto recorta

un vacío: ¿De qué modo este texto hace uso de la lengua? ¿Cómo se las arregla para bordear entre la palabra y el vacío?

Situadas las coordenadas teóricas generales, nos detendremos paso a paso en los conceptos que constituyen los cimientos de la investigación.

CAPITULO 10. La letra en lo simbólico

Podemos delimitar dos perspectivas de la letra en la enseñanza de Lacan. En primer lugar, la que aparece en “La instancia de la letra en el inconsciente, o la razón desde Freud” (1957) y “El seminario sobre ‘La carta robada’” (1956); es este un momento, como el título del primer escrito lo indica, donde hay un intento de volver a Freud y una preeminencia del registro simbólico. Otra perspectiva puede ubicarse a partir de “*Lituraterra*” (Lacan, 1971c), y luego en el *Seminario 18* (1971a) y el *Seminario 20* (1972-73). Nuestra investigación trazará un arco teórico que va desde la primera conceptualización de la letra a los desarrollos que introduce Lacan en su enseñanza, con el privilegio del registro real.

10.1. Primera conceptualización de la letra: la letra en lo simbólico

Lacan inicia “La instancia de la letra en el inconsciente, o la razón desde Freud” con el epígrafe de “Niños en montillas”, de Leonardo Da Vinci, haciendo alusión a aquello que resulta incomprensible de una lengua:

Oh ciudades del mar, veo en vosotras a vuestros ciudadanos, hombres y mujeres, con los brazos y las piernas estrechamente atados con sólidos lazos por gentes que no comprenderán vuestro lenguaje y sólo entre vosotros podréis exhalar, con quejas lagrimeantes, lamentaciones y suspiros, vuestros dolores y vuestras añoranzas de la libertad perdida. Porque aquellos que os atan no comprenderán vuestra lengua, como tampoco vosotros los comprenderéis.

A lo largo del texto, lo incomprensible va cobrando diferentes formas; aparece también —como el difícil acceso— en la diferenciación que realiza Lacan entre lo escrito y el habla. Lacan señala que su contribución, con el desarrollo sobre la letra, quedará a medio camino de ambos y nos recuerda lo siguiente: “Lo escrito se distingue en efecto por una preeminencia del texto” (Lacan, 1957, p. 173).

10.2. La instancia

La palabra “instancia” viene del latín *instantia*: “cualidad del que urge, solicitud escrita”. Sus componentes léxicos son: el prefijo *in-* (hacia dentro), *stare* (estar de pie, o parado), más el sufijo -sufijo de participio de presente, agente, el que hace la acción (-ia). En el derecho procesal, se entiende por instancia cada uno de los grados jurisdiccionales en que se pueden conocer y resolver los diversos asuntos sometidos a los tribunales de justicia. La instancia cobra el estatuto de brújula donde Lacan nos sugiere un norte: la letra.

Tal vez se podría decir que por algo escribí: “La instancia de la letra en el inconsciente”. No dije la instancia del significante, ese querido significante, lacaniano como se dice, (...) cuando se quiere decir que se lo arrebaté indebidamente a Saussure. (Lacan, 1971a, p. 82)

El sentido de la letra da nombre al primer apartado de “La instancia de la letra en el inconsciente, o la razón desde Freud” (Lacan, 1957) y nos invita a pensar que, más allá de esa palabra, es toda la estructura del lenguaje lo que la experiencia psicoanalítica devela en el inconsciente. Lacan se ocupa, aquí, de indicar que la letra debe ser tomada *al pie de la letra*, “ese soporte material que el discurso concreto toma del lenguaje” (Lacan, 1957, p. 463). Recordemos que, en este momento de su enseñanza, Lacan retoma la lingüística de Saussure con el algoritmo S/s e invierte la fórmula, poniendo en primer lugar el significante sobre el significado. La letra, cuyos elementos diferenciales últimos son los fonemas, “sería la estructura esencialmente localizada del significante” (Lacan, 1957, p. 481). Sin embargo, no deberíamos perdernos en la referencia al significante, sino más bien poner en valor el lugar central con el que cuenta *la letra* en tanto concepto que desde estos escritos iniciales ha resultado clave para los desarrollos de la enseñanza lacaniana.

10.3. El sentido de la letra

El título del segundo apartado —“El sentido de la letra”— nos introduce de lleno en lo que se devela con él, lo que la experiencia psicoanalítica nos transmite: el inconsciente está estructurado como un lenguaje. Esto nos advierte sobre el hecho de

que no encontramos, en el inconsciente, la sede de los instintos. El texto nos indica un norte: ¿cómo tomar a la letra? Al pie de la letra. Esta letra es conceptualizada aquí de la siguiente manera: *ese soporte material que el discurso concreto toma del lenguaje*.

La definición de la letra como el soporte material que el discurso concreto toma del lenguaje nos permite una distinción entre aquello que es del orden del lenguaje como estructura preexistente al sujeto y las funciones somáticas y psíquicas que lo atraviesan en su desarrollo. Hay un discurso que antecede al sujeto; es la inscripción de un nombre propio que lo hace parte de una comunidad, de un movimiento universal en el cual ya está inscrito en el momento de su nacimiento. Este movimiento universal es solidario de las estructuras elementales de la cultura, las cuales regulan un orden en los intercambios, pero que, en la base, se fundamenta en el lenguaje y su determinación en el sujeto.

La lingüística a partir de Ferdinand de Saussure realiza un aporte crucial a partir del algoritmo: S/s, significante sobre significado. Esta distinción primordial entre significante y significado como órdenes distintos, separados inicialmente por una barrera resistente a la significación, hará posible un estudio exacto de los lazos propios del significante y la amplitud de su función en la creación de significado. Hay que desprenderse de la ilusión de que el significante cumple únicamente la función de representar al significado: que el significante debe responder de su existencia a título de una significación cualquiera. Para Lacan, ambas fórmulas son herejías, que nos conducen a caminos sin salida, que nos desvían del lugar desde debemos interrogar la naturaleza del lenguaje.

10.4. La carta robada

Lacan inaugura “El seminario sobre ‘La carta robada’” (1956) con una alusión a lo que es para él un punto de llegada: el automatismo de repetición, aquello que está en íntima vinculación con la insistencia de la cadena significante. Lacan nos advierte además que, si hemos de tomar en serio el descubrimiento de Freud, esta conceptualización respecto del automatismo de repetición nos señala además la existencia de lugares excéntricos donde podemos encontrar al sujeto del inconsciente.

La experiencia que inaugura el psicoanálisis es una experiencia mayúscula, donde puede captarse justamente esta arista que lo imaginario ejerce, y que a su vez nos entrega algo esencial de esa experiencia que es esa conexión con lo inconsciente. Solo en referencia a la cadena simbólica que conecta las diferentes manifestaciones imaginarias es que podemos encontrar un hilo conductor acerca de ellas. En este sentido, dada la pregnancia de lo imaginario en estas apariciones simbólicas, hay que contextualizarlas como siendo parte de la cadena significante. Así, es justamente la ley de esta cadena simbólica la que rige los efectos psicoanalíticos, la que determina, para el sujeto, los diferentes mecanismos que conforman la estructura. En definitiva, el acento está puesto en los efectos que conlleva el desplazamiento significante. Los factores imaginarios representan el papel y las sombras del reflejo de lo simbólico.

Lo que es constituyente, para el sujeto, es el orden simbólico. Esa es la verdad que se desprende del pensamiento freudiano, la que se pone de manifiesto en una historia donde la determinación fundamental que el sujeto recibe es la del recorrido de un significante. La existencia misma de la ficción es posible porque en su corazón radica la verdad. Esta verdad parecería gobernada por lo arbitrario: sin embargo, es manifestación de la necesidad simbólica.

A modo de ilustración de lo que está investigando, Lacan propone abordar la preeminencia del registro simbólico en la estructuración subjetiva a partir del cuento de Edgar Allan Poe. La historia de la carta robada nos introduce de lleno en un drama, en la narración que de él se hace y en las condiciones de esa narración. Hay una necesidad y una determinación de los componentes del texto que van incluso más allá de la motivación que mueve su escritura.

Un comentario acompaña el drama, pone en escena la narrativa. Una historia se manifiesta en el diálogo que es parte de una escena primitiva y de una segunda escena que la resignifica en la repetición. La iluminación, el sonido, los actores y los oyentes despliegan en acto una repetición que se encadena.

10.4.1. Escena primitiva

Como sabemos, en un principio el prefecto de la Policía de París busca mantener el anonimato de las personas involucradas en el problema que le plantea a Dupin. La persona “del más alto rango”, sin embargo, se hace evidente que es ni más ni menos que la Reina, quien recibió una carta en su habitación y, justo cuando la estaba leyendo, fue interrumpida por la entrada de “otra eminente persona”, que no puede ser otra que el Rey, al *boudoir*. Ella deseaba ocultarle la carta —que, según el prefecto, pondría en juego su honor y su seguridad—, pero no alcanzó a esconderla y esta quedó sobre el escritorio. Como la dirección había quedado hacia arriba, el contenido estaba oculto y, así, la carta pasó desapercibida para el Rey. No así para el ministro, que se sumó a los otros dos personajes en el *boudoir* y, percibiendo la angustia de la reina, dedujo que la carta escondía un secreto.

A partir de ese momento, la historia se desarrolla como los engranajes de un reloj. El ministro saca de su bolsillo una carta cuyo envoltorio se parece al sobre que está a la vista y la coloca al lado de esta. Mientras distrae al Rey, se apodera de la carta de la Reina que, a pesar de ver claramente las acciones del ministro, no puede intervenir por temor a llamar la atención del Rey. La situación resultante de estos movimientos narrativos es que la reina sabe quién posee la carta, sabe que todavía la posee, y teme que la use para sus propios intereses, en detrimento de los de ella.

10.4.2. Segunda escena

El segundo momento de la historia se desarrolla en el despacho del ministro. La policía, según informó el prefecto, ha regresado a menudo al lugar, mientras el ministro se encontraba ausente, para registrar la residencia, pero no ha hallado la carta, por lo que dedujo que el ministro la lleva consigo. Ahora, Dupin se hizo anunciar al ministro, quien lo recibe despreocupado. Disimulando, sin dejar de conversar, Dupin inspecciona la dependencia, hasta que su mirada cae sobre un papel muy maltratado, alojado en un porta-cartas de cartón que cuelga, del centro de la repisa de la chimenea. Dupin sabe que allí se encuentra lo que está buscando, su convicción reforzada por detalles que parecen hechos para contrariar las señas conocidas de la carta robada.

Dupin no puede tomar la carta sin que el ministro se dé cuenta, entonces se retira, olvidando su tabaquera en la mesa. Cuando regresa al día siguiente a buscarla, ejecuta su plan: un hombre contratado por él finge disparar a la multitud en la calle y, atraído por los gritos, el ministro mira por la ventana; entonces, Dupin toma la carta y deja en su lugar un facsímil que había preparado en su casa. La situación resultante de esta operación es que al ministro le falta la carta, pero él no lo sabe. Dupin deja un texto en la carta ficticia. Cuando el ministro quiera utilizarla, leerá: “Un designio tan funesto, / si no es digno de Atreo es digno de Tieste”.

10.4.3. Conclusión

En “El seminario sobre la carta robada” (Lacan, 1956. p. 65) a partir de una historia que nos es contada como un enigma policial, queda puesto de relieve que hay una memorización primordial para el sujeto y una estructuración donde se develan factores constantes de disparidad, que son denominados: “captut mortuum” desde donde el significante se hace causa. Según el diccionario *Caput mortuum* (plural: *Capita mortua*) es una expresión latina cuyo significado literal es “cabeza muerta” o “restos”, usada en alquimia. Leemos que, en cada movimiento de la historia, queda un resto.

Los sujetos que protagonizan el relato se relevan en sus desplazamientos a lo largo de la repetición intersubjetiva. Esos desplazamientos están determinados por el lugar que viene a ocupar el puro significante que es la carta robada. En este trío, los deslizamientos de la carta-significante confirman el automatismo de repetición. No obstante, antes de avanzar por esa vía podríamos preguntarnos si ese es realmente el camino o debemos suponer otro interés más allá del cuento.

Este movimiento es manifiesto en el hecho de que la ficción en la que nos introduce la carta robada produce inevitablemente efectos sobre todos los participantes. Los actores del cuento, incluidos el narrador, los lectores, e inclusive su autor, son envueltos en un drama que anida una verdad: todo lo que se escribe es la suerte ordinaria. Aún sin preocuparnos por nuestro decir, eso sucede.

CAPITULO 10.5. La controversia con Derrida

Al abocarnos a la investigación de la práctica de la letra no podemos dejar de considerar la discusión conceptual que Lacan mantuvo con Derrida con relación a la escritura, la letra y el significante, y a la que Lacan volvió en varios de los escritos y seminarios en los que aborda la temática de la escritura.

Derrida comienza su producción a mediados de los años sesenta y sus primeros libros, entre los que se destacan *De la gramatología*, *La voz y el fenómeno* y *La escritura y la diferencia* —todos publicados en 1967—, se centran en la escritura y el lenguaje. Por su parte, Lacan ya había avanzado en la década anterior con los dos textos claves en la conceptualización de la letra que trabajamos en este capítulo (1956; 1957).

En *De la gramatología*, Derrida realiza una crítica implícita a Lacan, haciendo alusión a la terminología usada por este último: en particular, los términos de palabra plena y palabra vacía. Para Derrida no hay posibilidad de juntura, de restauración en una palabra plena, mediante el psicoanálisis. El cuestionamiento de fondo, tanto al psicoanálisis como a la lingüística, es que estos discursos intentan superar la racionalidad metafísica a la vez que la mantienen. El psicoanálisis haría tanto por la disolución del sujeto consciente como por la renovación del mismo a partir del “oírse hablar”. Derrida objeta una teleología que habitaría la noción de palabra plena. La mayoría de sus cuestionamientos, cabe aclarar, hacen hincapié en las formulaciones lacanianas de 1957, sin tener en cuenta el giro que realiza Lacan en lo que respecta a la escritura y la letra en su enseñanza posterior.

Años después, en “*Lituraterra*” (1971c), Lacan tenía conocimiento de las críticas que le había dirigido Derrida en particular en su obra “De la gramatología” y “Freud y la escena de la escritura”.

Para comprender la controversia entre Lacan y Derrida hay que considerar las diferencias de perspectivas respecto de la contemporaneidad del lenguaje y la escritura. En *De la gramatología*, Derrida refiere una idea de “escritura natural” subyacente al lenguaje mismo, la naturaleza y lo mundano en general. Una escritura desde el *Fedro*

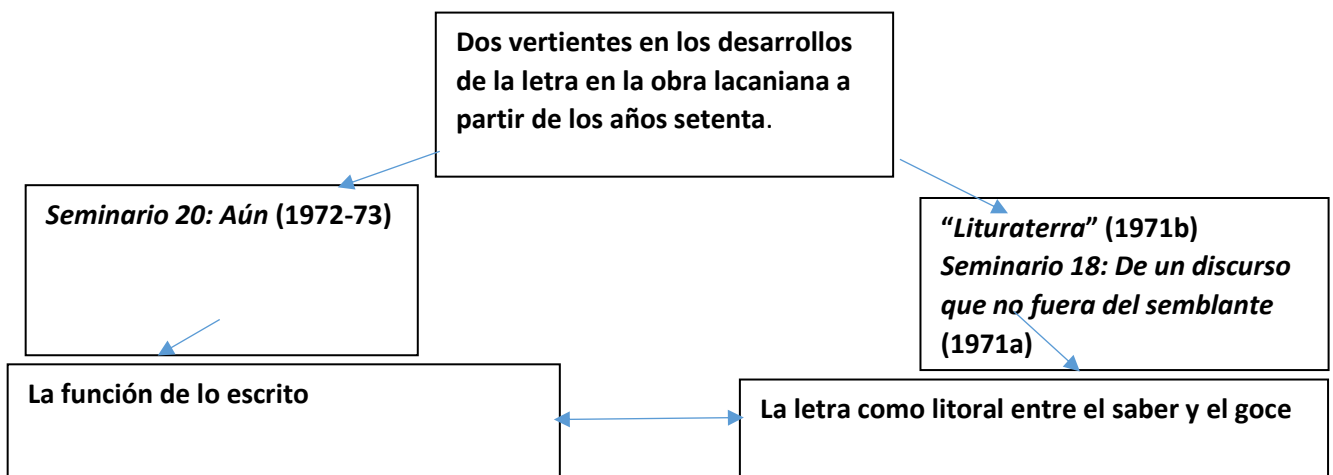
hasta la modernidad. En ese sentido, considera que Lacan perpetúa la tradición filosófica que sostiene la escritura en el seno del lenguaje: “la instancia de la letra es el relevo de la escritura dentro del sistema del habla” (Derrida, 1977, p. 84). A Derrida le interesa otra escritura, una escritura marginal, subsidiaria de la memoria y el logos, cuya derivación del lenguaje ha sido posible dado que el mismo ha sido siempre escritura.

La archiescritura derridiana indica la representatividad misma que precede a cualquier elemento de la realidad. Lacan, por su parte, nunca asimila la representatividad misma a la escritura. Es la inmersión del sujeto en el registro simbólico, en el funcionamiento signifiante, lo que crea las condiciones de posibilidad de la representación. Se trataría de una escritura latente al lenguaje: lo que preexiste es una posibilidad de lectura.

En la conferencia “El psicoanálisis. Razón de un fracaso” (1967), Lacan hace un balance del recorrido del psicoanálisis y nombra a Derrida en relación a su texto *La différance* y dice, hablando de su propio discurso: “surgió de ahí en el último tiempo la *différance*, con una *a*. Eso deja una esperanza para lo que Freud consigna como el relevo del catecismo” (p. 366). Es evidente que Lacan, al usar ese término, se está refiriendo a los planteos de Derrida e, incluso, que deja entrever cierta confianza en que los mismos serían innovadores, incluso para el psicoanálisis.

CAPÍTULO 11. La letra en lo real

En la enseñanza lacaniana respecto de la letra en lo real se pueden distinguir dos direcciones. En primer lugar, una indicada por el “*Lituraterra*” (1971c) y el *Seminario 18: De un discurso que no fuera del semblante* (1971a), donde Lacan sitúa a la letra como litoral entre el saber y el goce. Hay otra dirección, que Lacan toma en el *Seminario 20* (1972-73), donde la reflexión sobre la letra se encuentra íntimamente ligada a la función de lo escrito.



11.1. Conceptualización de la letra en lo real a partir de “*Lituraterra*”

A partir de 1971, con “*Lituraterra*”, Lacan construye una nueva forma de abordaje de la letra. Este viraje se encuentra propiciado por el modo en el que comienza a pensar la escritura como *abarrancamiento* a partir de su viaje a Japón, que lo inspira a escribir el neologismo que da nombre a su escrito. “*Lituraterra*”, el término que Lacan inventa para hablar sobre literatura y psicoanálisis, es una invención que surge del dejarse llevar por el juego de palabras, con el que incluso se puede llegar a un chiste, un *contrepet*. Este último término alude al aspecto cómico o picante que puede tener la creación de palabras a partir de la inversión de letras o sílabas. En ese texto, la letra se diferencia del significante: “La escritura, la letra, está en lo real, y el significante, en lo simbólico” (Lacan, 1971c, p. 114). De esta forma, Lacan se aparta de pensar la letra

como materialidad: no es un elemento mínimo del significante, ni tampoco la encontramos como razón. En todo caso, su lugar de insistencia, aquello que se opone a la simbolización, le da el estatuto de causa.

El viraje de 1971: La escritura como abarrancamiento

En su viaje, Lacan toma lo que denomina el “agujoneo de Japón” y su contemplación de la planicie siberiana, y utiliza una imagen para expresar el concepto de escritura como abarrancamiento que está construyendo:

Lo que se evoca de goce al romperse un semblante es lo que en lo real se presenta como abarrancamiento. Por el mismo efecto, la escritura es en lo real abarrancamiento del significado, lo que ha llovido del semblante en tanto que él hace el significante. Ella no calca a este, sino a sus efectos de lengua, lo que de ellos se forja por quien la habla.
(Lacan, 1971c, p. 25)

De esta manera, Lacan comienza a bordear ese atolladero que él había señalado en el *Seminario 18* respecto de cómo pensar el inconsciente que rige la función de la letra. La lengua y quien habla cuentan con un rol preeminente a esta altura de la enseñanza lacaniana y nos orientan respecto a la noción de letra que Lacan nos propone.

En el diccionario, el término “abarrancamiento” tiene un origen etimológico prerromano que alude a barranco, y designa una grieta o incisión profunda que las lluvias o los escurrimientos de agua localizados producen mediante la erosión en la superficie de los suelos: “para lituraterrizar yo mismo hago notar que con la erosión que es ciertamente imagen, no hice ninguna metáfora —la escritura es esta erosión” (1971a, p. 116), afirma en el *Seminario 18*, y, en “*Lituraterra*”, agrega: “La escritura es ese abarrancamiento mismo” (Lacan, 1971c, p. 25). A veces acentúa *abarrancamiento*, otras veces *erosión*; en ambos términos, la escritura es aquello que deja una marca, no en el sentido de la impresión, sino del agujero. Una huella.

11.2. El Seminario 20: Aún (1972-73)

A partir del *Seminario 20*, Lacan comienza a situar la función de lo escrito. El punto de partida es que la letra es algo que se lee y se lee literalmente. En el capítulo “La función de lo escrito”, intenta delimitar de qué se trata la escritura del discurso analítico y señala que de algún modo es una forma nueva de relación con aquello que funciona como palabra y lo que él ha definido como un campo. En este sentido está la referencia al escrito: “Función y campo de la palabra y del lenguaje”.

Hay que situar qué función tiene lo escrito dentro del discurso analítico ya que, justamente, de lo que se trata en el discurso analítico es de aquello que se lee más allá de lo que el sujeto ha dicho. Justamente la relectura es algo que el discurso analítico propicia con la experiencia del psicoanálisis. Lacan delimita lugares a partir de letras; al hablar del significante del Otro en tanto que tachado $S(A)$ designa un lugar. ¿Puede una letra servir para designar un lugar?

Lo escrito no pertenece en absoluto al mismo registro que el significante. El significante es una dimensión que fue introducida a partir de la lingüística. La lingüística es un campo en el que se produce y se analiza la palabra y está sustentado en un discurso científico que distingue significante y significado. Es a partir de Saussure que la lingüística se renueva y se pregunta respecto a esta disociación entre significante y significado. Decir que el significante es arbitrario no es lo mismo que decir que no hay una relación biunívoca entre la palabra y la cosa. El significante está ligado a un discurso, a un modo de funcionamiento, a una utilización del lenguaje como vínculo. Este vínculo es un vínculo entre los que hablan, que no son cualquier ser, sino que debemos calificar de vivientes.

El significante operativo es el que manda, toda invención del ser es producto de un discurso amo que genera significantes que tienen efectos en su decir y en los vínculos.

Algunos discursos se preguntan respecto de la realidad pre discursiva y van en busca de ese momento mítico de conocimiento. Sin embargo, no hay ninguna realidad pre discursiva porque es el discurso el que define cada realidad. Por eso, justamente,

debemos poder delimitar de qué está hecho el discurso psicoanalítico y de qué se ocupa: aquello que no anda y lo que no anda es la relación sexual. Respecto a esto último es necesario señalar que no hay ninguna realidad que sea anterior al discurso ya que es a partir de una colectividad que se nombra a los hombres, a las mujeres y a los niños, en tanto significantes.

La pregunta que recorre el capítulo sobre la función de lo escrito es aquella que delimita que intenta saber: ¿qué es lo que se produce en un discurso por efecto de lo escrito?

El significante y el significado no son tan solo una distinción que la lingüística ya ha producido. Si algo puede conducirnos a la dimensión de lo escrito como tal es percibir que el significado no tiene que ver con lo que se escucha sino con lo que cada uno en la escucha del significante. El significado no es lo que se escucha; lo que se escucha es el significante. En definitiva, el significado es el efecto del significante.

Algo va más allá del discurso como tal: aquello que funciona como vínculo. Esta construcción de un lugar es una función que crea el discurso: S/s. La barra destaca esta sustancia de lo escrito. esta distancia particular que nos introduce en el hecho de que lo escrito no es para ser comprendido. La barra es oportunidad de que lo escrito se produzca, nada podría explicarse mediante la lingüística sin esta barra, no se podría ver que algo del significante se inyecta en el significado. Lacan avanza un paso más y señala que lo que en lo escrito no puede escribirse es la relación sexual. Todo lo que está escrito parte del hecho de que será siempre imposible escribirla como tal.

11.3. La letra es efecto de discurso.

Debería abordarse el asunto de la letra a nivel de la historia de cada lengua. Esa letra nos perturba, como la letra china que surgió del discurso chino muy antiguo, de una manera enteramente distinta de como surgieron las nuestras. Por salir del discurso analítico las letras que aquí saco tienen un valor diferente de las que pueden salir de la teoría de conjuntos; es un empleo que difiere y eso es lo interesante: la convergencia en el vínculo. Lo bueno de cualquier efecto de discurso es que está hecho en letra.

Lacan recomienda leer a Joyce porque “Allí verán cómo el lenguaje se perfecciona cuando sabe jugar con la escritura” (Lacan, 1972-73, p. 48). Aunque no sea legible Joyce pone el significante por encima del significado: los significantes “se combinan unos con otros, se aglomeran, se entrechocan (...) y se produce así algo que, como significado, parece enigmático, pero es lo más cercano a lo que nosotros los analistas, gracias al discurso analítico, podemos leer en el lapsus” (p. 48). En definitiva, “En el discurso analítico, se trata siempre de lo siguiente: a lo que se anuncia como significante se le da una lectura diferente de lo que significa” (p. 49).

El discurso analítico supone que el sujeto del inconsciente sabe leer, cree que puede aprender a leer. Pero lo que se enseña a leer no tiene nada que ver con aquello que se puede escribir.

En los capítulos siguientes, nos adentraremos en la obra de Duras a partir de las “zonas literarias” que conforman esta geografía de la escritura donde el modo singular de hacer uso del inconsciente se pone de manifiesto en la práctica de la letra.



Fotografía 2

“Hay lugares, en mi memoria, que desencadenan en mí más que otros, pasiones muy fuertes: lugares a través de los cuales, aún hoy, sé que no podría pasar indemne. El cuerpo los reconoce instintivamente.”

La pasión suspendida, Duras

Capítulo 12. Duras: Una geografía de la escritura

Hay en Duras una geografía de la escritura. Los lugares que ha habitado son parte de una memoria corporal: los reconoce, permanecen imborrables, vuelve a ellos una y otra vez con su pluma. Estos territorios se pueden agrupar en *zonas* que delimitan el modo singular en que la autora hace uso del inconsciente, a partir de lo que Lacan denomina práctica de la letra. Hemos elegido este término para recuperar la conceptualización saeriana de “zonas literarias” y extraer de ella aquellos aspectos pasibles de ser articulados con el cuerpo desde una construcción psicoanalítica.

12.1. Zonas literarias

En la propuesta de Saer, una *zona* constituye un espacio narrativo delimitado por la experiencia. No se trata de una región en el sentido de fragmento, sino de un territorio de prácticas y percepciones. La zona literaria implica una práctica, la construcción de un lenguaje y una lengua poética. No es susceptible de representación realista, sino de elaboración literaria: “La zona no resulta del determinismo regional sino de la construcción de un paisaje que reinventa el espacio físico” (Foffani, 2000, p. 273).

El dualismo región/extranjero adquiere un significado especial para el autor a partir de 1968, cuando decide emigrar al extranjero y escribir desde allí. Desde Francia, construye un paisaje en el que sostiene los puentes que lo vinculan con la referencia geográfica concreta de su Santa Fe natal. Los colores locales y sus versiones pintorescas aparecen retratando el lugar de origen, el lugar de la infancia, el lugar *sin lenguaje* (Foffani, 2000, p. 263).

Acerca del espacio literario

La pregunta por la construcción del espacio literario en Saer es insistente en su narrativa. Es una interrogación acerca del campo construido en el interior de los textos, un espacio que no se desliga del ámbito referencial de donde procede. Sobre estos interrogantes gira la discusión acerca del término zona, la cual es emblemática y se puede leer en el libro *La mayor* de Saer. Hay una tensión constante, un juego que se

sostiene entre la descripción natural del paisaje *en* la obra y la dimensión del paisaje cultural *de* la obra.

En su investigación sobre el “lugar” de Saer, Gramuglio (1986) especifica que la poética de este escritor se aleja de todo regionalismo; se centra, en cambio, en la construcción de la *zona* a partir de cuatro rasgos:

- a) La remisión a Santa Fe y sus alrededores como un anclaje de la invención de un espacio imaginario.
- b) El descentramiento de Buenos Aires como centro geográfico.
- c) Su vinculación específica con la fundación literaria de espacios.
- d) La configuración de su mundo narrativo como reservorio de experiencias y recuerdos.

Gramuglio denomina *región* a la zona saeriana, pero solo a los fines de poner de relieve que se trata de un regionalismo no-regionalista, de la invención de un territorio. Foffani, por su parte, habla de un “trayecto” en el que:

la escritura es la obsesiva vuelta sobre estas huellas en la memoria heredadas de la lengua. Huellas que serán nombradas, en diversas fases de su obra, como *pesquisas*, *cicatrices*, *manchas*, *lo imborrable*, es decir núcleos irreductibles que las palabras sitúan más allá de la lengua: en el terreno electivo de la escritura. (Foffani, 2000, p. 266)

12.2. La extraterritorialidad en Duras

La escritura en Duras también aparece como ese eterno retorno sobre “las huellas en la memoria heredadas de la lengua”. Sin embargo, a diferencia de Saer, que decidió vivir en el extranjero y escribir desde allí, ella nació en Gia Định, cerca de Saigón, en 1914, y se crio en Indochina, junto a su madre y sus hermanos, hasta que en 1932 se trasladó a París.

Steiner (2002) sostiene que el concepto de extraterritorialidad es solidario de los cambios, producidos desde la última década del siglo XIX, en el modo en que la cultura percibe y habita el lenguaje. Esta revolución está en la base del nacimiento del pluralismo lingüístico o la “carencia de patria” de grandes escritores. Estos escritores están en una relación de duda dialéctica no sólo respecto a su lengua materna, sino respecto a varias lenguas. El sentimiento de extrañeza, de marginalidad y de estar en la frontera se acentuó por las revoluciones sociales y las guerras. La expulsión de lengua en lengua hace del escritor un refugiado, un símbolo de su tiempo y un portavoz de la extraterritorialidad.

A pesar del origen francés de su familia y de crecer en una colonia francesa, podemos hablar de una *extraterritorialidad* en Duras. Ella no pertenecía a la clase social de las familias colonialistas; tampoco era parte de los nativos, aunque ciertamente se sentía más cerca de ellos. Al menos, así lo deja entrever al referirse a sus recuerdos en Indochina en las entrevistas que le han realizado: “Esa calma sobrehumana y esa dulzura indecible que me rodeaba dejaron marcas indelebles”, dice: “todavía tengo en los oídos el estallido melodioso de las risas de esa gente: esa risa daba testimonio de una vitalidad irreductible” (Duras, 2014, p. 41).

La propia Duras nos da una pista de cómo se articula el concepto de extraterritorialidad con su experiencia: “yo lo viví en pleno colonialismo y después nunca volví. Por lo demás, la veracidad de un pretendido realismo no me concierne” (Duras, 2014, p. 41) La vivencia de esa niña pequeña, blanca, más vietnamita que francesa, ha quedado arraigada en esas *huellas, pesquisas, cicatrices, manchas*. La invención del territorio en la escritura, sin embargo, va más allá del paisaje e incluso de una conexión con una realidad: ¿De qué modo trasciende Duras esa conexión con los territorios reales de su infancia? ¿En qué consiste su invención del territorio?

La geografía de la escritura en Duras esta diagramada a partir de las huellas, ese imborrable conocimiento que posee su cuerpo de los lugares que ha habitado. Las huellas arman una cartografía donde lo visto y escuchado está anudado a lo vivo del cuerpo, a esa infancia infinita en su Indochina natal. No se trata de una escritura del

paisaje o de la geografía. Se trata de los cortes de un territorio donde el modo escritural singular de Duras hace uso del inconsciente con su práctica de la letra.



Fotografía 3

“Todo el paisaje de mi infancia, por lo demás, es como
un inmenso país de agua.”

La pasión suspendida, Duras

12.3. Un inmenso país de agua

En su “Homenaje a Marguerite Duras, por *El arrobamiento de Lol V. Stein*” (2012), Lacan se detiene en esta novela para situar allí la convergencia entre práctica de la letra y uso del inconsciente. Sin embargo, podemos pensar que el *cambio en la modalidad escritural* de Duras es parte de un proceso que se inicia mucho antes, una operación gradual que va dejando pistas en sus producciones previas. Propongo, entonces, detenernos en el devenir: salir del instante del arrebató para dejarnos conducir por una lógica fluida, donde podamos adentrarnos en esos paisajes de la vida de Duras, ese inmenso país de agua que ha quedado inscripto en un saber corporal y en el que su escritura toma vida.

12.4. El lugar y el nombre

Marguerite Germaine Marie Donnadieu nació en Gia Định, cerca de Saigón, Vietnam, el 4 de abril de 1914. Se crio en Indochina, junto a su madre y sus hermanos, hasta que, en 1932, se trasladó a París para realizar estudios sobre Derecho, Matemáticas y Ciencias Políticas. Al momento de publicar su primera novela, *La impudicia* (1943) cambia su nombre a Marguerite Duras. El apellido elegido hace alusión a un lugar: una casa de campo donde la escritora había disfrutado de la campiña francesa. Ese saber del origen queda articulado a una operación fundante que enlaza nombre y lugar.

Los lugares que Duras ha habitado la han cautivado desde lo sensorial, dejando una huella que marca el cuerpo, que lo convierte en una fuente de conocimiento: “Hay lugares, en mi memoria, que desencadenan en mí más que otros, pasiones muy fuertes: lugares a través de los cuales, aún hoy, sé que no podría pasar indemne. El cuerpo los reconoce intuitivamente” (Duras, 2014, p. 209). Los apartados siguientes son una invitación a realizar un recorrido por esta geografía de la escritura, orientados por las coordenadas que se pueden leer a partir de sus obras y de los textos que han recogido las entrevistas con la autora.

Nos detendremos inicialmente en las novelas elegidas, que nos permitirán tener una perspectiva más amplia de su escritura a la vez que nos ofrecerán la posibilidad de destacar algunos aspectos de la vida de la escritora que se vinculan a las

modificaciones de su modo escritural. En principio, tendremos en consideración una organización de la obra de Duras que nos brinda la literatura, para luego proponer un ordenamiento del corpus desde una perspectiva psicoanalítica que tenga en cuenta operadores de lectura ofrecidos por la enseñanza lacaniana.

Según Romero (2018) la obra de Duras realiza una *operación sobre el tiempo* que rompe el tiempo cronológico, y se construye con una modalidad que debería ser pensada desde el concepto de rizoma. Deleuze y Guattari (2004) señalan que la lógica rizomática puede tomar formas diferentes, permite aprehender la multiplicidad, la conexión entre elementos heterogéneos y está signada por el principio de ruptura a-significante. Esto significa que un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre vuelve a recomenzar. Si aplicamos estos principios a la obra de Duras, vemos que se trata de una producción incesante y diversa, que construye sus propios ancestros textuales y que gira siempre en torno al mismo tema: escribir.

Si bien no se puede establecer un tiempo cronológico estricto, se puede delimitar, siguiendo a Romero (2018), una cierta periodicidad:

1) Obra de exordio: incluye los primeros textos, que siguen una estructura más ficcional y tradicional: *La impudicia* (1943) y *La vida tranquila* (1944).

2) Ciclo de las colonias y novela familiar: *Un dique contra el Pacífico* (1950), *El amante* (1984) y *El amante de la China del Norte* (1991). También se coloca en este periodo el libro *El cine Edén* (1977), que es considerado una obra satélite de esta etapa.

3) Tercer ciclo Indio: llamado de esta manera por la ambientación, se caracteriza por ser más experimental, proponiendo la India como modelo exótico de la espacialidad. Es el momento de viraje y apertura de sus novelas familiares previas. Entre las obras de este periodo se encuentran: *Moderato cantabile* (1958), *El arrebató de Lol V. Stein* (1964) y *El amor* (1972).

4) Cuarto ciclo, semas sexuales: en esta serie de obras, producidas en la década del '60, predominan los fenómenos de pareja, la triangulación y los abordajes

de la sexualidad. Se incluyen *El hombre sentado en el pasillo* (1980), *El mal de la muerte* (1982) y *Ojos azules, pelo negro* (1986).

5) Quinto ciclo, ciclo de cierre: *Lluvia de verano* (1990), *¡Ah! Ernesto* (1971), y *Nada más* (1995).

12.5. La travesía por el Río Mekong

La travesía por el Río Mekong constituye una escena nodal de *El amante*, a la vez que se configura como paradigmática del segundo periodo de la obra de Duras, el de la novela familiar. De hecho, la imagen del transbordador es ampliada y profundizada también en *El amante de la China del Norte*. En *La pasión suspendida* (2014), Duras señala lo siguiente:

A veces creo que toda mi escritura nace de ahí, entre los arrozales, las selvas, la soledad. De esa niña flaca y despistada que era, pequeña blanca de paso, más vietnamita que francesa, siempre descalza, sin horarios ni modales, habituada a contemplar el largo crepúsculo sobre el río, la cara quemada por el sol. (p. 39)

Es a partir de este rostro quemado que Duras introduce la dimensión de un tiempo *otro*, ese del que escribe, en *El amante*, “muy temprano en mi vida fue demasiado tarde”. Su rostro es presentado como devastado, envejecido a los 18 años; pero, a la vez que este expresa el deterioro, la idea de la destrucción de la materia, el entorno permanece inalterado. La travesía por el río Mekong persiste en la fijeza de una estación cálida donde nada parece modificarse: “Tengo 15 años y medio, en ese país las estaciones no existen, vivimos en una estación única, cálida, monótona, nos hallamos en la larga zona cálida de la tierra, no hay primavera, no hay renovación” (Duras, 1984, p. 11).

Duras señala que esta escritura le promueve un acercamiento hacia lo familiar; todavía en *El amante*, leemos: “He escrito mucho acerca de los miembros de mi familia, pero mientras lo hacía aún vivían, la madre y los hermanos, y he escrito sobre

ellos, sobre esas cosas sin ir hasta ellas” (Duras, 1984, p. 14). Duras afirma que ha dejado entrever su historia, la de la travesía del río, y la nombra como parte del periodo oscuro de su juventud. Esta escritura surge en un contexto de pudor, pero luego “lo escrito ya no sabrá donde meterse para esconderse, hacerse, leerse, (...) su inconveniencia fundamental ya no será respetada, pero no lo pienso de antemano” (p. 15).

12.6. Una infancia que nunca termina

Al referirse a su infancia en Indochina, Duras dice que nunca nada podrá igualar esa intensidad y, parafraseando a Stendhal, sentencia: “la infancia nunca termina” (Duras, 2014, p. 40). Los recuerdos más antiguos de la escritora están retratados en *Un dique contra el Pacífico*, donde Duras expresa ese tiempo de la infancia con las marcas de una calma sobrehumana y una dulzura indecible. Destaca las sensaciones de esos primeros años de vida transcurridos en la selva, el olor a lluvia, el jazmín: “algo de salvaje persiste en mí todavía hoy. Una especie de apego animal a la vida” (Duras, 2014, p. 43).

Duras no habla mucho de su padre; menciona que era profesor de matemática y que falleció cuando ella era muy pequeña. No tiene casi recuerdos, su madre no le hablaba de él. Sin embargo, vincula su escritura a este padre: “es a él al que seguí escribiéndole. Perdía y volvía a encontrar a los hombres como si hubieran sido mi padre”, y se refiere especialmente a su mirada: “Solo puedo ver su mirada clara y a veces tengo la impresión de que su mirada se detiene en mí. No tengo de él más que una foto desvaída” (Duras, 2014, p. 47). Cuando Duras evoca su infancia, quien toma un lugar protagónico es su madre: “Mi vida ha pasado a través de mi madre. Ella vivía en mí hasta la obsesión”. La describe como una mujer exuberante, loca, como sólo las madres pueden serlo: “En la existencia de las personas creo, la madre es, absolutamente, la persona más extraña, imprevisible, inasible, que uno llega a conocer” (p. 48).

Esta infancia que nunca termina, con la pregnancia del ser inasible de la madre y la mirada desvaída del padre, delimitan las coordenadas para el pasaje hacia el

siguiente apartado, “Las manos libres”, en el cual el cambio escritural de Duras pone un fin a *La travesía por el Rio Mekong*, con *Moderato cantabile*.

GYMNOPÉDIE N°1

E. Satie

Lent et douloureux

pp

7

13

19

25

ff

“Me vendió un cartón de bingo

y me preguntó de dónde era.

“De Uruguay”, le dije.

“Habla el español más dulce del mundo”,

me contestó mientras se iba

blandiendo los cartones

como abalorios de la suerte.

A mí, esa noche,

ya no me importó perder o ganar.

Me di cuenta de que estaba enganchada a una lengua

como a una madre,

y que el salón de bingo

era el útero materno.”

“Elogio de la lengua”, Cristina Peri Rossi

12.7. Las manos libres

La zona que hemos denominado “Las manos libres” abarca específicamente la novela *Moderato cantabile*, donde se produce un cambio sustancial en la escritura de Duras. Como lo sostuvo la autora en sus entrevistas con Gauthier (1974), es a partir de esta novela que empieza a experimentar un quiebre en su modo escritural: “Hay todo un período en que escribí libros, hasta *Moderato cantabile*, que no reconozco” (p. 12). Esta modificación se hará más manifiesta con *El arrebató de Lol V. Stein*, y se terminará de desplegar posteriormente:

Escribía como quien va a la oficina, cada día, tranquilamente; tardaba unos meses en hacer un libro y luego, de pronto, eso cambió. Con *Moderato* hubo menos calma. Y luego, después de mayo del ‘68, con *Destruir*, entonces ya no fue en absoluto así; es decir que el libro se escribía en unos días y fue la primera vez que abordé el miedo con eso. (p. 13, el énfasis es nuestro)

En la misma entrevista, Duras se muestra aquejada por no poder definir el origen del miedo, que en primera instancia vincula con el tiempo de abstinencia del consumo de alcohol. Sin embargo, más allá de la causa del miedo, lo que sí es claro es su efecto en el cambio en su escritura: “El miedo empezó con *Lol V. Stein*, un poco con *Moderato* debo decir. Fue muy grande con respecto a *Destruir*, un tanto peligroso” (2005, p. 14).

Duras termina de afirmar que no pudo entrar ella misma en sus libros, demasiados novelescos, hasta *Moderato cantabile*. Las obras anteriores podían contarse, sociabilizarse, pero las que prosiguen a *Moderato* responden al silencio, a la imposibilidad de decir: “Como si escribir no fuera a partir de entonces componer, construir una obra, sino vaciar, ahuecar, blanquear el flujo de las palabras” (2014, p. 16).

Puede verse, en este recorrido, que la transformación de su escritura tiene lugar cuando se acerca a momentos cruciales de su historia; ya no es la escritura como oficio,

esa rutina de todos los días, sino que se trata, más bien, de un uso inaugural: ¿un uso del inconsciente?

El quiebre en la escritura de Duras: *Moderato cantabile*

La infancia de Marguerite Duras transcurre en Indochina hasta los 9 años, con un intervalo de un año en Francia.

“Viví hasta los 17 años en la espesura, donde mi madre, viuda, enseñaba en una escuela para nativos. Hasta los 14 años hablaba mejor en vietnamita que en francés. Cuando llegué a la edad de cursar los años finales de la escuela secundaria, tuve que separarme de mi madre.
(Duras, 2017, p. 27)

Duras nos retrata una infancia en una colonia blanca donde su madre ocupaba un puesto muy inferior en la administración francesa y, por su estatuto socioeconómico, tanto ella como su familia eran consideradas en el rango de “indígenas”. Hasta los 16 años estudió en un liceo en Saigón donde la mayor parte de sus amistades eran vietnamitas. La autora señala que la obtención de su diploma no fue fácil; contaba con una beca y con la expectativa de su madre de que continuara estudiando el profesorado de Matemáticas. La escritora refiere que esa infancia llena de pobreza y carencias impidió que ella pensara que podría hacer algo además de ganarse la vida.

Durante el transcurso de su vida Duras pierde a uno de sus hermanos, a su hijo pequeño —porque el médico no puede llegar porque no hay combustible— y su marido es deportado durante la guerra. Una serie de acontecimientos que hacen que la desgracia privada se imponga frente a otras cosas.

Duras señala que la escritura de cada libro que ha publicado ha llevado diferentes tiempos y se ha anudado también a distintas circunstancias de su vida. Percibe por ejemplo que su primer libro, *La impudicia* (1943), estaba muy vinculado a recuerdos que no podía dejar atrás. Sin embargo, ella misma lee un avance en cuanto a ese aspecto con la escritura de *La vida material* (1987) y más aun con *Un dique contra el Pacífico* (1950). La escritura de este último libro le lleva a Duras mucho

tiempo, ya que se encontraba allí encauzada no solo parte de su propia historia personal, sino también todo aquello que la vinculaba al contexto de Camboya. De hecho, encuentra que ahí pudo comenzar a hacer una operación de sustracción de sus recuerdos y de ampliación. Su siguiente libro, *El Marinero de Gibraltar* (1952), la introduce en un trabajo imaginario que le permite mayor distancia aun de sus recuerdos infantiles y así *Hiroshima, mon amour* (1960) le permite potenciar este cambio en su metodología de trabajo. Allí, la incidencia de la palabra oral, no solo escrita, le permite la incursión por un campo totalmente novedoso.

Este proceso de modificación de la escritura de Duras avanza con la producción y publicación de *Moderato cantabile* (1958). Es recién con esa obra que la autora sentencia que finalmente tenía “las manos verdaderamente libres” (Duras, 2017, p. 28).

La escritora relata que, cuando escribió *Un dique contra el Pacífico*, había hecho allí un ajuste de cuenta con su pasado, con su juventud. En esa novela, y las otras de ese periodo, la figura de la madre de la autora cobra un relieve especial. Duras incluso indica la tristeza de su madre respecto de esa historia, tristeza que no la dejaba tranquila a ella en la escritura, ya que de algún modo la mantenía atada a ese entramado familiar. “Pero *Moderato* representa para mí algo muy diferente de mis primeros libros. Corresponde a un cambio, un cambio de mí misma, probablemente” (Duras, 2017, p. 28).

Moderato cantabile

Hasta la escritura de *Moderato cantabile* Duras no se reconoce en su escritura. La diferencia la encuentra en el lugar que le deja el texto a la imaginación del lector. La autora relata que hasta el momento de escribir esa obra contaba con una vida social muy activa, pero luego un acontecimiento cambia el curso de su vida: un encuentro amoroso con un hombre la saca de esa sociabilidad y la cautiva en una nueva modalidad de vida signada por un erotismo violento, que por momentos incluso la conduce a pensar en poner fin a su vida. Este devenir le permitió vislumbrar un nuevo

modo de hacer literatura: descubrir los vacíos, los huecos que la habitan y encontrar el coraje para escribirlos.

En este tiempo, Duras reconoce en sí misma una dimensión inexplorada. La pasión que la agobia es encauzada en una escritura distante y fría, especialmente en *Hiroshima, mon amour* y *Moderato cantabile*, ambas vinculadas a la experiencia amorosa que transita en esta etapa.

Moderato cantabile narra una historia de amor entre una mujer y un hombre que es nombrado como “el amante de mujeres”. La protagonista de la novela, Anne Desbaresdes, acompaña, como cada viernes, a su hijo a una clase de piano. Una tarde, la clase es interrumpida por el grito de una mujer: la mujer es asesinada por su amante, que se encuentra abrazado a su cuerpo ensangrentado. El hombre, abatido, besa con pasión el cuerpo inerte de su amante. Anne Desbaresdes es cautivada por esta visión que conjuga el amor y la muerte. Esta escena marca un antes y un después en la vida de la protagonista, quien enloquece hipnotizada con ese encuentro que irrumpe. No es el asesinato lo que la conmueve, sino ese enlace entre pasión amorosa y muerte. Desde entonces, la protagonista de la novela retornará una y otra vez al lugar del crimen. En ese devenir encontrara a Chauvin, quien observa a Anne hace tiempo y también asistió a la escena del crimen. Chauvin y Anne no solo comparten el haber contemplado, cautivados, dicha escena, sino que a partir de este momento coincidirán cada viernes de lección de piano para embriagarse juntos. No es solo consumen alcohol juntos, sino también y principalmente, es un perderse en la locura.

Podríamos pensar que esta escena también pone en el centro de la narración el rapto, el encantamiento de una mujer que, de algún modo, antecede y anuncia lo que será el arrebato en Lol V. Stein.

Lento y doloroso

En el prólogo que realiza Cristina Peri Rossi para *Moderato cantabile* destaca la fascinación como un deseo oculto. Anne Desbaresdes, como una moderna madame Bovary, vive en una lluviosa ciudad de provincia aburrida y hastiada. Este personaje es portador de un saber no sabido respecto de su deseo y un hecho accidental lo

despertará. En el grito de esa mujer asesinada hay algo de ella misma, algo de su deseo de la vida que no ha vivido y quiere vivir.

Cristina Peri Rossi encuentra en esta novela, que es su preferida, la sutileza poética de decir para no decir, donde lo implícito es más importante que lo manifiesto. Es, a su entender, el texto de mayor calidad literaria de la autora, por su capacidad de elipsis, por la severidad de su estructura y por la riqueza psicológica. Este texto que posteriormente es llevado a pantalla con una confección del guion realizado por Duras encuentra el director y las intérpretes ideales. La película del mismo nombre se estrenó en 1960 dirigida por Peter Brook inicia con una imagen al fondo entre las visitas de una ciudad de provincia, mientras suenan las notas de las Gymnopédies de Éric Satie.



Fotografía 4. Vestido blanco. Serie ausencias, de Verónica García

CAPITULO 12.4. EL ARREBATO

“—... no puedes imaginar hasta dónde
se puede llegar en la ausencia del amor.

—Dime una palabra para decirlo.

—No la conozco.”

El amante, Duras

Arrebatadora

La lectura de Duras no nos deja indemnes, y más aún cuando se trata de *El arrebatado de Lol V. Stein*. Ocurre, según Blot Labarrete (1994), que en su literatura hasta los lectores más perspicaces son arrastrados hacia lugares donde se pierde la serenidad, donde las brújulas no funcionan. Xavière Gauthier, por su parte, escribe: “La lectura de sus libros producía en mí una aguda conmoción, que me asombraba hasta la angustia, hasta el dolor, que me desplazaba hacia otro espacio, corporal, y que finalmente me parecía que era un espacio de mujer” (Duras y Gauthier, 1974, p. 9).

Lacan (1971b, p. 209) se interroga y nos interroga respecto del enigma que nos plantea el arrobamiento: ¿Es objetivo o subjetivo, por el hecho de que Lol V. Stein lo determine? Dos movimientos se anudan en una cifra que se teje entre arrobada y arrobadora. Arrobada en tanto evoca el alma y la belleza opera. Arrobadora será la imagen que nos conmueve en esa figura herida, exiliada de las cosas, que nos vuelve su presa. Este arte nos sugiere que la arrebatadora es Duras, nosotros los arrebatados.

Duras con Lacan

Duras nos refiere el carácter fundante de esta escritura y de este personaje: “Lo que no he dicho, es que todas las mujeres de mis libros, sea cual fuera su edad, se desprenden de Lol V. Stein” ([1988] 2020, p. 32). Para Duras (2014) *El arrebatado de Lol V. Stein* es sobre una mujer que se vuelve loca por un amor latente, no dicho, que no pasa al acto. Desde el momento en que, en el baile, Lol ve a su novio con otra mujer, toda su vida se desarrollará alrededor de esa falta, de ese vacío. Lol es la prisionera loca de una existencia que no llega a vivir. Duras concuerda con Lacan: “Es cierto, todos mis

libros nacen y se mueven precisamente alrededor de una casilla siempre evocada y siempre en falta” (Duras, 2014, p. 91). Un personaje que no está ahí y un hecho que no se produce hacen surgir la historia.

Al hablar de su relación con Lacan, Duras cuenta que su encuentro se desarrolló una noche en un café del centro de París, y Lacan la acosó a preguntas que ella apenas podía seguir. Según relata, Lacan le habló de Freud y de que los artistas siempre le llevan la delantera a los psicoanalistas. Duras trató de explicarle a Lacan que ignoraba la génesis de *Lol* y dice: “Me estimaba, sin duda, con esa actitud típica del hombre, encima intelectual, que juzga a la mujer. Por mi parte no lo leo. Francamente, no comprendo gran cosa” (Duras, 2014, p. 92). En el psicoanálisis Duras (2014, p. 94) ve una disciplina embalsamada que gira sobre sí misma, que cada vez interviene menos en lo social; en lo personal, no lo necesita, porque escribe.

La pura mirada: Lol V. Stein

En la clase del 23 de junio de 1965 del *Seminario 12* (1964-65), Lacan nos presenta una serie de preciosas observaciones sobre *El arrebató de Lol V. Stein*. Estas no se limitan al texto en cuestión, sino que cuentan con una profundidad que toca el modo escritural de la autora. Lacan destaca dos aspectos fundamentales de las novelas de Duras y, en especial, de esta. En primer lugar, sitúa que es una escritura que gira en torno a *la búsqueda de un tiempo perdido*. Leemos en *Lol* una primera escena, la del baile, que luego se retoma y resignifica al modo freudiano, con la segunda escena del campo del centeno. La estructura narrativa no cuenta una historia que se desenvuelve, sino “un anillo de mentira”, como lo denomina Lacan, un agujero donde el objeto es la memoria misma. La memoria se presenta como objeto del relato construido por un Otro, discurso deseante y nítido que se pone de relieve en el acontecimiento que la tiene prisionera a Lol.

El segundo aspecto que destaca Lacan es la función del narrador —le parece inusual el protagonismo que toma el personaje de Jacques Hold al ser quien relata en primera persona— y la construcción de los personajes. En ese sentido, pone de relieve

la contradicción que se teje entre el título de la novela —que lleva el nombre propio de la protagonista— y la ambigüedad en torno a la capacidad de este personaje para cargar su propia subjetividad. Si bien Lol encarna un personaje silencioso, ella cree, por un breve lapso, poder encontrar la palabra para su existencia, la palabra que colme la ausencia, el agujero donde iban las demás palabras.

Lol aparece como un personaje indiferenciado con su ambiente, carente de palabras, y en la novela no hay ninguna referencia a la sexualidad y la feminidad del personaje; por ello, Lacan considera que el relato no se ubica bajo la rúbrica edípica. Si Lol V. Stein es tan indiferente es, por supuesto, porque no hace bien la diferencia entre ella y lo que la rodea. El personaje de la escena inicial del baile, Anne-Marie Stretter, aparece, por contraste, bien definida, y le permite a Lol diferenciarse de esta mujer que repentinamente causa el deseo de su prometido, Michael Richardson. Ese deseo cobra un estatuto significativo y es sufrido por Lol bajo la forma de un olvido.

Lacan se interroga por el propósito de Marguerite Duras a la hora de escribir esta historia que se teje de manera minuciosa, tanto en su lógica como en sus contradicciones, aspecto que analiza a través de la construcción que realiza la autora mediante el uso de los personajes en el relato. En ese sentido, le parece inusual el protagonismo que toma el personaje de Jacques Hold con su relato en primera persona. Lacan desprende de estos elementos una serie de observaciones. En primera instancia, nos recuerda que nuestro saber se gesta a partir de un deseo que se articula a la red de un fantasma. No es fijo sino móvil, posible como una historia entre otras. Es imposible atrapar a Lol en el punto cero de su deseo si no es a partir del discurso del deseo del Otro. Nada es formulado en términos de lo Uno, de allí que nos interroga el pasaje, la posible sutura de lo Uno al deseo del Otro. Es justamente la función del objeto *a* lo que nos orienta en esa pregunta y lo que da forma a esta novela. Como dice el amante de Lol: “Fue mi primer descubrimiento respecto a ella: No saber nada de Lol era ya conocerla. Se podía, pensé, saber aún menos, cada vez menos, de Lol V. Stein” (Duras, 1987, p. 65).

El sujeto, en esta novela, es representado por la palabra faltante, la palabra agujero o la palabra-agujero. Más allá de su posición central y el lugar destacado de

su nombre en el título, el ser no está verdaderamente especificado, encarnado, sino que existe en la forma de este objeto nuclear, este objeto *a*, ese algo que existe como una mirada y que, no obstante, es una mirada descartada, una mirada-objeto que veremos en repetidas ocasiones. A lo largo de la novela la escena del baile se renueva, es escandida, repetida en varias ocasiones hasta el final. Incluso cuando la protagonista conozca a este hombre al que hará aproximarse, al que literalmente se aferrará como si fuera el sujeto dividido de ella misma, aquel que sólo ella puede soportar y que es, también, el que la soporta. Es gracias al relato de ese sujeto que ella está presente.

El único sujeto es este objeto aislado: este objeto de alguna manera exiliado, proscrito, caído en el horizonte de la escena fundamental, que es la pura mirada que es Lola Valérie Stein. Ese es el único sujeto de la novela, aquel alrededor del cual esta se sostiene.



Fotografía 5

“No sabe ser mirada.”

El amor, Duras

CAPITULO 12.4.1 EL CAMINO DEL VESTIDO

La ausencia y el vacío son aspectos centrales del modo escritural de Duras y de los discursos críticos sobre su obra. Pero, si bien estos conceptos son cercanos no son equivalentes, y debemos deslindarlos. Para ese fin invito a seguir dos recorridos: el camino del vestido nos guiará por las paradojas del vacío, mientras que los rastros del sombrero nos conducirán hacia el origen de la ausencia.

El camino del vestido

Lacan (1971b, p. 211) nos recuerda que no hay nada que no se lea al pie de la letra en el arrobamiento de Lol V. Stein. En esta primera escena del baile, lo fundamental que hay que localizar es el tema del vestido, puesto que el vestido soporta el fantasma por el que Lol quedará fijada en un tiempo infinito sin poder encontrar la palabra justa. Se trata del innombrable, de la desnudez que, se sugiere, podría reemplazar su propio cuerpo. Aquí la escena se fija en ese instante.

¿Por qué es importante el tema del vestido? Porque este nos revela lo que sucede en el amor, pone de relieve aquella imagen con que el otro nos viste y nos reviste y de la cual, cuando no está, quedamos despojados. ¿Qué podemos decir entonces de Lol, con toda esa pasión de juventud, su vestido largo y la desnudez encima? Lo que resta es el discurso que la antecedió de niña, la vacuidad que la definía. La mirada se convierte en un talismán que, a modo de la carta robada, circula por toda la novela. Reconocemos a la mujer del acontecimiento justamente porque es la no-mirada.

El vestido escrito

Así como el valor de una palabra no radica en su origen, sino en el lugar que ocupa dentro del sistema de la lengua (Barthes, 2003), podríamos pensar que el vestido también cobra significación en tanto aquello que representa dentro del universo Duras.

La ausencia, el sombrero

Era profesor, escribía libros de matemáticas. Murió tan pronto que puedo decir que nunca lo conocí. Solo puedo ver su mirada clara y a

veces tengo la impresión de que se posa sobre mí. Solo tengo de él una foto marchita. Mi madre nunca nos hablaba de él. (Duras, 2014, p. 47)

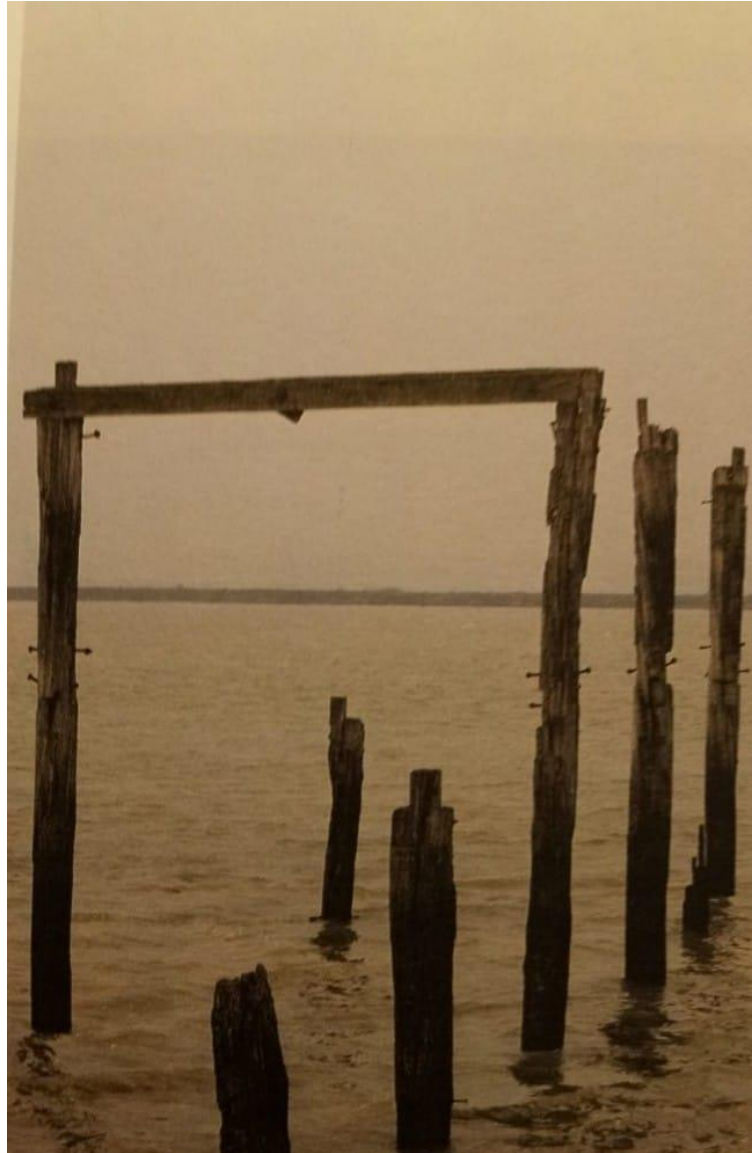


Fotografía 6

Ese padre al que “siguió escribiéndole” le heredó el sombrero masculino de fieltro que vemos en el suelo, el mismo que acompañaría a la Duras niña-adolescente y, junto con los zapatos con strass, caracterizará por siempre la niña del transbordador de *El amante*.

Escribir, para Marguerite Duras, es también mirar hacia atrás, zambullirse para recuperar lo ya sembrado. Escribir equivale a volver a los lugares de fascinación, especialmente a la infancia, aquellos tiempos inmemoriales en los cuales hemos sentido el relámpago de una revelación fundamental. Para algunos autores (Safranek, 1990), el vacío aparece en la obra de Duras como un campo magnético que se replica y extiende en un sistema relacional construido a partir de paradojas. Como si hubiera una matriz, un texto fundador del universo narrativo de Duras que se replica en los otros textos al modo de un eco, un reflejo especular infinito. Es en ese sentido que

Moderato cantabile constituye ese núcleo fundante de un modo escritural que bordea el vacío de un modo singular.



Fotografía 7

“Chaque jour, on regardait ça : la mer écrite.”

La mer écrite, Duras y Bamberger

CAPITULO 12.6 EL MAR ESCRITO.

El mal de la muerte

Debiera no conocerla, haberla encontrado en todas partes a la vez, en un hotel, en una calle, en un bar, en un libro, en una película, en usted mismo, en usted, en ti, al capricho de tu sexo enhiesto en la noche que grita por un cobijo, por un lugar en el que desprenderse de los llantos que lo colman. Pudiera haberla pagado. Hubiera dicho: Tendría que venir cada noche durante muchos días. (Duras, 1984, p. 9)

Con estas palabras comienza *El mal de la muerte*, un libro pensado por muchos estudiosos de la literatura de Duras como un tratado, un ensayo, un híbrido que se interroga acerca de la homosexualidad masculina. Incluso lo vinculan con una escritura *etílica*, a raíz de la problemática con el alcohol que transitaba Duras y también un escrito que pone en escena interrogantes que se suscitan en la relación de la autora con Yann Andréa. Sin embargo, hay otras lecturas posibles, que nos introducen en una perspectiva diferente del texto.

Un relato perfecto

Para Blanchot se trata de un relato perfecto, aún sin saber muy bien a qué se refiere, qué sentido darle. En *La comunidad inconfesable* (2002), la temática sobre el mundo de los amantes y lo que hace comunidad es el eje central con el que lee esta obra de Duras. Este último nos interroga acerca de nuestro mundo y de las comunidades que subsisten en él. El mundo de los amantes, que nos acerca el mal de la muerte, nos introduce en un abismo entre el pueblo y la extrañeza de esa sociedad de amigos o parejas que están siempre listas para disociarse.

Blanchot encuentra en este relato perfecto un círculo obsesivo que toma la forma de la imposibilidad de amar, del tormento de los sentimientos de aquellos que, incluso habiendo perdido la inteligencia del amor —como dice Dante—, de todas

maneras tienden hacia los únicos seres a los que no podrían acercarse por medio de una pasión viviente.

Hay, en la sobriedad del título —sobre el cual Blanchot se pregunta si es un diagnóstico o una sentencia—, una exageración: el mal es siempre excesivo, es lo insostenible que no se deja interrogar. El texto se nos impone, es una declaración que interpela y determina lo que podría ocurrirle aquí, ha caído en un destino inexorable. Hay en los personajes un misterio puro. El personaje de la pasajera tiene, por nombre, “usted”, y esto fija los rasgos de la intriga, nos introduce en el enigma de ese personaje desconocido que, a la vez, se encuentra en todas partes: desconocido y real inaprensible, una presencia dormida y eternamente pasajera”

El mal de la muerte inicia con un hombre que solamente conoce a otros hombres, que se reconoce en la multiplicación de sí mismo, pero se encuentra con una muchacha a la que se vincula por un contrato pagado por un par de noches. Ella precisa desde el principio que hay una relación contractual entre ambos. Él es incapaz de amar y solo puede acercarse a ella condicionalmente. Hay una impotencia en la base de la relación que se establece entre ambos personajes, la impotencia de un hombre desfalleciente frente a una mujer a la que no podría unirse sexualmente, pero que hace todo lo que se debe hacer y que, por distracción, incluso expresa su satisfacción.

Es la falta de amor, de sentimiento, lo que define esa muerte, la enfermedad mortal que lo golpea a uno sin justicia y de la cual la otra parte, al parecer indemne, no es más que una mensajera.

El texto es misterioso porque es irreductible. Ella, joven, bella, personal bajo la mirada singular que la descubre, es la primera mujer para él y, a la vez, es todas, es ausencia y es presencia. Según Duras, fue concebida de una sola vez, como por Dios mismo, con la perfección indeleble de un accidente, como lo fue Lilith, pero sin nombre, porque ella es anónima: ya no tiene más defensa que la fragilidad y la exposición de su cuerpo ofrecido sin cesar al desencadenamiento de pasiones.

El mar escrito

Así como la travesía por el Río Mekong dejó su huella en un ciclo de la obra de Duras, el mar tendrá un lugar privilegiado en sus obras posteriores. En un artículo que apareció en el diario francés *Libération*, en 1980, se puede leer: “En casi todos sus libros se nota, aun cuando no siempre de manera directa, la presencia del mar” (Duras, 1980).

En *El agua y los sueños*, Bachelard señala que el haber nacido en una tierra de arroyos y ríos hizo que, para él, la belleza y el disfrute estuvieran signados por la posibilidad de habitar moradas cercanas a la compañía del agua que corre. Desde su perspectiva, la imaginación material del agua es un tipo particular de imaginación, que conlleva una intimidad especial, un destino de transformación, incluso una manera específica de sentir pena: “la pena del agua es infinita” (Bachelard, 2003, p. 14). Esta imaginarización que asocia lo infinito con el agua está presente en la idea del *sentimiento oceánico* que Freud retoma para inaugurar *El malestar en la cultura* (1930). Dicho término, propuesto originalmente por Romain Rolland, es cuestionado por Freud, quien no deja de señalar los caminos de imposibilidad en los que nos sumerge la búsqueda del sentimiento oceánico.

En Duras aparece una imagen del mar que resuena con esta idea del sentir de un cuerpo, con este intento de poner en palabras aquello que en él resuena: “El mar es una de las imágenes, una de las pesadillas, más frecuentes en mi cabeza. El mar es una fuerza ilimitada donde se hunden el ‘yo’ y la mirada: se pierden para recuperar su propia identidad” (Duras, 2014, p. 211). La asociación del mar y lo ilimitado es algo de lo que Duras ha hablado en reiteradas ocasiones. Una de ellas tuvo lugar en el contexto de una entrevista, cuando se encontraba describiendo su estadía en su casa de Trouville, donde fijó su locura en la escritura de Lola Valérie Stein. Citamos ese pasaje del diálogo:

M.D.: Aquí es como si todo me perteneciese.

P.D.: ¿Incluso la casa de al lado?

M.D.: Incluso la casa de al lado.

P.D.: ¿Hasta el mar, la playa?

M.D.: El mar también, sí. Es una forma de apropiación, pero es normal. Creo que todo el mundo es así. Es una especie de posesión ilimitada. Como el mar. (Duras, 1993, p. 16)

El mar aparece cautivando en dos vertientes: a veces como disfrute, como goce, a veces como aquello que representa, en lo ilimitado, una amenaza.

“C'est la mer

Elle a tout pris.

Elle a cassé la forêt de marbre.

Mais elle garde aussi.

Christ, elle garde aussi.

Et rien, elle garde aussi, elle se trompe la mer.

Elle marche avec le temps, tout comme si c' était possible³.”

³ Es el mar

Ella tomó todo.

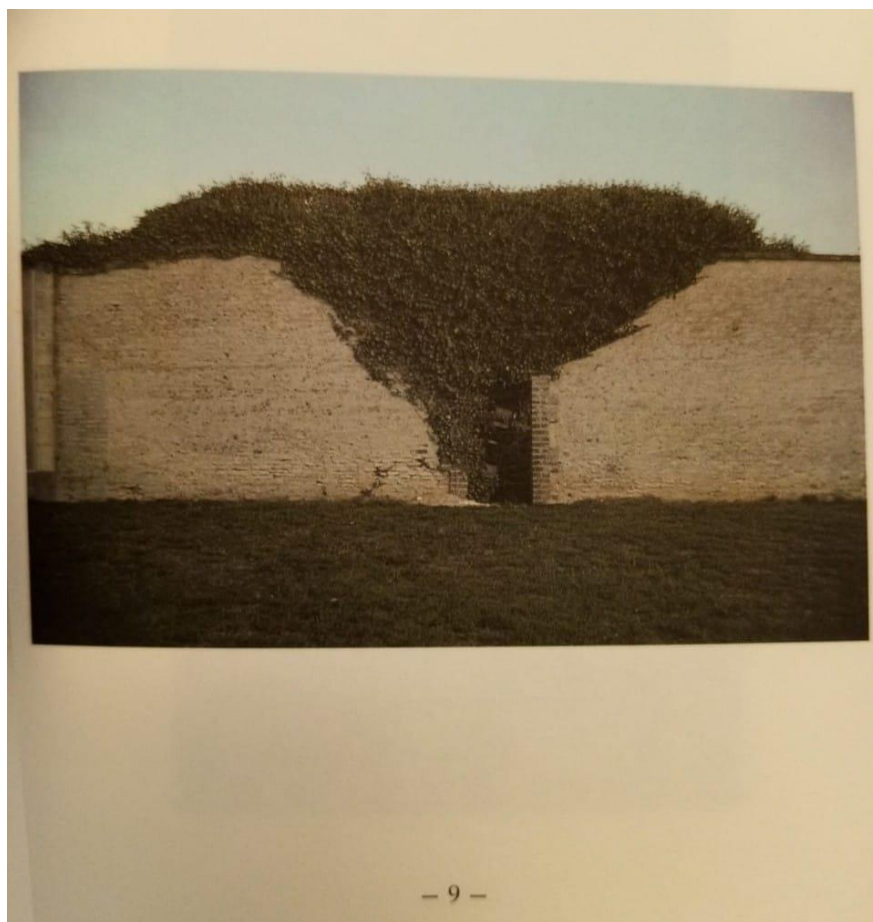
Rompió el bosque de mármol.

Pero ella también mantiene.

Cristo, ella también guarda.

Y nada, ella también guarda, confunde el mar.

Se mueve con el tiempo, como si fuera posible. (Duras y Bamberger, 1996).



Fotografía 8

El destino tiene múltiples formas. Es un dique con un equilibrio frágil, amenazado por los cangrejos y el impulso del Pacífico. Un dique roto, reconstruido vuelto a romper hasta la ruina. La indigencia de una madre nos lleva a pensar que hay un conjuro: el océano contra la familia. El maleficio del agua duplica la de los agentes catastrales de los cuales la familia es víctima.

El agua adquiere diferentes sentidos: materia, forma y símbolo. Fluvial, marítima coma Delta, armonizada con otros elementos, trocada en barro en coma en bruma, atrayente, destructiva connota todo el tiempo de la infancia. (Blot Labarrere, 1994, p. 39)

El mal, el mar

“la singularidad de la mano destruye el universal”

Seminario 23, Lacan

Esta última zona en la geografía de Duras la hemos nombrado el *mar escrito*, en parte, por la preponderancia de imágenes vinculadas al mar, pero principalmente por la operación de reducción que opera en su modo escritural.

El relato perfecto, que no sabemos hacia dónde va, del que nos habla Blanchot, es la poética durasiana que se va despojando del sentido para ir hacia el hueso de la palabra. Como dice Miller, “Lo que nos orienta es que en el camino de la palabra hay un hueso, y (...) su palabra va a dar vueltas en espiral alrededor de este hueso para ceñirlo cada vez más, casi hasta esculpir esta piedra, este hueso” (2008, p. 333).

Estas aguas.

CAPITULO 13. UNA GEOGRAFIA DEL CUERPO.

"Una vez robada, usurpada, Libido, no sucumbió en la prisión donde la tenía el Padre. Libido no murió sino que se hizo nube, agua, manantial, torrente."

Del Edipo a la sexuación, Miller

El modo escritural de Duras es como la libido que no se deja apresar en cánones interpretativos, sino que se convierte en nube, *agua, manantial, torrente*. Nos devuelve aquello que hace surco, que sedimenta produciendo las huellas, el acontecimiento de discurso que afecta el cuerpo desde el goce.

La conceptualización del cuerpo en psicoanálisis —tanto en Freud como en Lacan— ha conllevado diversas perspectivas, conforme el desarrollo de la teoría psicoanalítica. Un abordaje apropiado requeriría una investigación aparte. Sin embargo, haremos unas breves precisiones específicas a la temática que nos compete en la presente tesis.

Lo que produce huellas

Los lazos entre palabra y cuerpo se han modificado a lo largo de la enseñanza de Lacan. En principio, contamos con la preeminencia del registro simbólico sobre lo real, lo cual tiene incidencia sobre la primera conceptualización del cuerpo. Hacia el final de la enseñanza lacaniana se produce una organización diferente de los tres registros, y, con ella, un cambio sustancial en relación con el cuerpo, entre otros conceptos fundamentales. Podemos situar tres grandes momentos en la conceptualización del cuerpo de Lacan:

Un primer tiempo donde, al operarse una separación entre cuerpo y organismo, el sujeto, al entrar al lenguaje, pierde el objeto de la necesidad y la unificación de su cuerpo solo se recupera a través de la imagen. Lo viviente del cuerpo, la libido, es capturada por la estructura del lenguaje, por la preeminencia de lo simbólico. Se pone en primer plano el poder del significante como una máquina de mortificación que anula el goce. Sin embargo, tal como lo plantea el epígrafe, la libido seguirá causando

interrogantes, sin dejarse apresar totalmente por los recipientes conceptuales que le propone el psicoanálisis.

El segundo tiempo se vincula con el falo como significante de la muerte del goce. La diferencia con el tiempo precedente es que ya no todo el cuerpo queda negativizado. Hay un resto que es el objeto *a*. En “Radiofonía” (1970, p. 432), Lacan dice:

No le sucede así a toda la carne. Solo de aquellas que el signo marca al negativizarlas, se elevan, desde este cuerpo del que se separan, las nubes, aguas superiores, de su goce cargadas de rayos que distribuyen cuerpo y carne.

A partir del *Seminario 20* (1972-73) se produce una transformación radical de los pilares fundamentales de la enseñanza lacaniana: lenguaje, Otro inconsciente y significante son reformulados. Lacan ya no prosigue con la definición de sujeto, sino que propone la noción de *parlêtre*. El *parlêtre* implica un cuerpo derivado de un cambio en la concepción del lenguaje. La modificación que se produce a esta altura de la enseñanza es crucial: se necesita un cuerpo para gozar. El significante desciende sobre el cuerpo produciendo un goce, es decir que el significante no solo tiene efectos de significados, sino que tiene efectos de afecto en un cuerpo, vivifica el cuerpo, lo perturba, deja huellas.

Huella, significante, letra.

Cuando hablamos de huella, ¿a qué nos referimos? ¿Podemos hablar de la letra estrictamente en un sentido lacaniano o hay implícita una referencia a la huella freudiana en dicha conceptualización? ¿Cómo se vinculan letra y significante?

La distinción entre huella y letra fue uno de los puntos principales de la controversia de Lacan con Derrida. Este último propone una vuelta a la lectura de Freud, cuestionando el retorno realizado por Lacan. En *Freud y la escena de la*

escritura (1979), Derrida encuentra en el pasaje desde el *Proyecto de Psicología* (1895) hasta la “Nota sobre la ‘pizarra mágica’” (1925) un avance que define como “una metafórica de la huella escrita” (Derrida, 1979, p. 281). Este sistema de huellas que, en su origen, estaba inspirado en un modelo neurológico, se va transformando, se abre paso una configuración de huellas que son parte de un sistema de escritura que no cesa de diversificarse y ampliar su originalidad. El descubrimiento del *Wunderblock*, el bloc mágico, recreará en el aparato psíquico una escritura de una complejidad maravillosa.

Lacan, por su parte, es tajante respecto del sostenimiento de la diferencia entre la letra y la huella mnémica:

Si hubiera encontrado admisibles los modelos que Freud articula en el ‘Proyecto’ para describir el franqueamiento, la exploración de rutas imprecisas, no habría tomado la metáfora de la escritura. Y justamente es en este punto donde no encuentro admisible el ‘Proyecto’. La escritura no es la impresión, a pesar de todo el blablablá sobre el famoso *Wunderblock*. (Lacan, 1971a, p. 110)

De este debate entre Derrida y Lacan se desprenden las pistas que permiten pensar la distinción entre la huella freudiana y la letra lacaniana —diferenciada del significante—.

En capítulos precedentes desarrollamos el mencionado debate en el contexto general de la controversia Derrida-Lacan, así como también trazamos un arco teórico que delimitó el pasaje entre las dos versiones de la letra en Lacan: desde la letra en lo simbólico —es decir, la letra como soporte material del significante— a la letra en lo real, solidaria de la perspectiva de la escritura como abarrancamiento. Esta escritura-erosión de “*Lituraterre*” y el *Seminario 18* nos brinda una nueva forma de conceptualizar la letra como aquello que deja una marca, no en el sentido de la impresión, sino del agujero.

El aspecto de la impresión, es un punto fundamental a destacar del debate señalado, ya que permite una diferenciación entre huella y letra. Distinción que Lacan no dejó de poner de manifiesto.

A partir del *Seminario 20* (1972-73), la vinculación entre cuerpo, letra y escritura se afianza en la enseñanza lacaniana con la conceptualización de *lalengua*:

¿Qué es, entonces el cuerpo? ¿Es o no es el saber del uno? El saber del uno resulta que no viene del cuerpo. El saber del uno, por lo poco que cabe decir de él, viene del significante Uno. (...) ¿Qué quiere decir *Hay Uno*? Del *uno-entre-otros*, y el asunto es saber si es cualquiera, alza el vuelo un S1, que como bien dice el francés es un *essaim* [enjambre], un enjambre signifiante, un enjambre zumbante. (Lacan, 1972-73, p. 172)

De *lalengua* como enjambre de significantes, *uno-entre-otros*, alza el vuelo un S1, es extraído un Uno que luego podrá hacer cadena con un S2 en el lenguaje. Según la lectura de Miller en *Los signos del goce* puede pensarse que lo que se extrae es una letra:

Por consiguiente, S1 es una letra. No debemos decir que es paradójico, hay que decir, como Lacan, que es una letra, dado que la letra es esa unidad en el campo del lenguaje que no se refiere a otras. (Miller, 1998, p. 343)

La letra localiza un goce que se diferencia del goce del enjambre zumbante de *lalengua*: “La lengua es el inicio del goce, mientras que la letra es su marca, el recorte de un modo singular del goce. La letra es marca de goce y modo de goce” (Álvarez, 2020, p. 85).

A partir de estos desarrollos podemos concluir que una de las diferencias principales entre la huella freudiana y la escritura como abarrancamiento lacaniano es la *impresión*. Lo primero que pensamos al hablar de escritura es el papel en blanco, lo que se anota en él. Sin embargo, lo que se escribe, desde la enseñanza lacaniana, es escritura que erosiona el cuerpo. Es la letra como borde, agujero, litoral entre saber y goce: “¿La letra no es acaso...litoral. más propiamente, o sea que figura un dominio enteramente haga frontera con el otro, porque son extranjeros hasta el punto de no ser recíprocos? (Lacan, 1971c, p. 22). La escritura “no es la impresión, aunque ello no le plazca al bloc maravilloso” (Lacan, 1971a, p. 23).

Sin embargo, Lacan reconoce que, en términos de significativo, cuando Freud acuña las WZ, la carta 52 a Fliess (1896) se convierte en un precedente sobre lo que Saussure construirá posteriormente con sus desarrollos lingüísticos. Leemos en estas líneas un reconocimiento de Lacan del legado freudiano, a la vez que un intento de poner de relieve las diferencias: vuelve a insistir en que la letra no es impresión, ya que el meollo de la cuestión sigue siendo el cuerpo y lo que la letra produce, en tanto el lenguaje es habitado por quien lo habla.

De la geografía de la escritura a la geografía del cuerpo

La geografía de la escritura en Duras nos conduce a un hallazgo: indefectiblemente la letra tiene incidencia sobre el cuerpo. Es a raíz de tener un cuerpo que las palabras resuenan en él, así nos lo transmite Lacan y nos lo recuerda Marguerite Duras. A través de las “zonas literarias” hemos construido una geografía del cuerpo a partir de aquellas marcas que han quedado inscriptas en el cuerpo.

La escritura de Duras recupera lo vivo, lo salvaje, aquello que su cuerpo reconoce intuitivamente. Desde allí nos conmueve enlazando palabra y pulsión en un uso particular de la práctica de la letra. Los tres capítulos siguientes nos acercan, desde diferentes lugares, a dicha incidencia, la afectación del cuerpo por la palabra: “La carta de amor: Yann Andréa”, “Un dique, la infancia” y “El factor Duras”.

“La carta del amor: Yann Andréa” nos recuerda, con la relación episolar que se teje entre Duras y Yann Andréa, el hito que marca Lacan en la función de lo escrito a partir del *Seminario 20* (1972-73), donde señala que, en materia de amor, lo único serio que puede hacerse es una carta.

“Un dique, la infancia” nos sumerge en la incidencia de las palabras de la madre en Duras, la equivocidad de la frase y el destino de la afectación de Duras que se representa en la casa, el alcohol y las penas de infancia.

“El factor Duras” nos invita repensar a la autora desde sus diversas facetas artísticas y personales. En especial, retomamos un fragmento de su labor periodística,

una escritura libre, comprometida, que hace frente a la contingencia desde una resistencia poética.

CAPITULO. 13.1. La carta de amor: Yann Andréa Steiner

“El plan es ofrecer al otro un respiro ante el dolor del mundo. No la felicidad sino un descanso físico ante la enorme responsabilidad de los cuerpos hacia el dolor. En todo deseo hay tanta compasión como apetito. (...) El deseo es un intercambio de escondites.”

Esa belleza, John Berger y Marc Trivier

El encuentro

La historia comienza con la proyección de *India Song*, película dirigida por Marguerite Duras en 1975, en un cine de arte y ensayo. Yann Andréa asiste a la proyección, se queda al debate que prosigue y, luego, se une a una reunión posterior que se desarrolla en un bar junto a un grupo de estudiantes de filosofía y la propia Duras. Ella no recuerda casi nada de esta escena; dice (Duras, 1992) que la mayor parte se la recordó Yann. Sí, en cambio, guarda la vaga impresión de que él la acompañó al estacionamiento del cine donde había dejado su auto estacionado. En esa primera conversación, él le preguntó si ella tenía amantes y Duras respondió: “ninguno ya”.

Epistolar

Comenzaste a escribirme cartas después de aquella velada. Muchas cartas. Algunas veces una al día. Eran cartas muy cortas, una especie de billetes, eran, sí, como llamadas lanzadas desde algún lugar imposible para vivir, mortal, una especie de desierto. Aquellos gritos eran de una belleza evidente (...). Yo no te contestaba. Conservaba todas las cartas. En el encabezamiento de las cartas podía leerse el nombre del lugar en que habían sido escritas y la hora o el tiempo que hacía: Sol o Lluvia. O Frío. O: Solo. (Duras, 1992, p. 8)

La carta, “la única cosa más o menos seria que puede hacerse” (Lacan, 1972-73, p. 102) en materia de amor, produce efectos sobre los protagonistas pero también sobre los lectores que no participan del intercambio. ¿Acaso no resuena algo en el cuerpo cuando leemos que Duras dice “Yo no te contestaba. ¿Conservaba todas las cartas”? ¿No nos surgen preguntas? ¿Por qué atesorar esas cartas y no responderlas?

Las cartas de amor se escriben en ausencia, porque ese es el modo en el que se testimonia el tiempo en el que el otro no estuvo. Aquellas cosas que, en presencia del otro, parecían insignificantes, cobran otro relieve cuando no son compartidas. Es el testimonio de la ausencia, hasta que se escribe:

En el momento de la redacción de la carta, la ausencia del Otro es también la mía. Toda carta de amor dice: *tú no estás aquí, y, en tu ausencia de mí y en mi ausencia de ti, estamos juntos, estás conmigo*. Por eso dijo Lacan que la carta de amor es esencial. (Miller, 2008, p. 243)

Ausencia

Yann Andréa deja de escribir cartas durante un lapso de un mes. Ante la ausencia de las cartas y las llamadas, Duras se conmueve y le responde:

Yann Andréa, este verano encontré a alguien que conoces, Jean-Pierre Ceton. Hemos hablado de ti, no hubiera podido adivinar que os conocíais. Y después, hubo tu nota bajo mi puerta en París luego de *Le navire Night*. Intenté telefonearte, pero no encontré tu número. Y después hubo tu carta de enero —una vez más yo estaba en el hospital, otra vez enferma, ya no sé exactamente de qué, me dijeron que intoxicada por los nuevos medicamentos llamados antidepresivos—. Siempre la misma cantinela. No era nada, el corazón no tenía nada, yo ni siquiera estaba triste, había llegado al cabo de alguna cosa, eso era todo. Bebía todavía, sí, en invierno, por las noches. Hacía años había dicho a mis amigos que no vinieran de fin de semana. Vivía sola en

aquella casa de Neauphle donde podrían habitar diez personas. Sola en catorce habitaciones. Una se acostumbra al eco. Eso es todo. Y luego, te escribí para comunicarte que acababa de terminar la película *Su nombre de Venecia en Calcuta desierta*, ya no sé muy bien lo que te decía de ella, sin duda que me gustaba como me gustan casi todas mis películas. No contestaste aquella carta. Después hubo los poemas que me enviaste, algunos de los cuales me parecieron muy hermosos, otros menos, y eso no sabía cómo decírtelo. Eso es todo. Eso es todo, sí. Que tus cartas eran tus poemas. Tus cartas son bellas, las más bellas que he recibido en mi vida, me parecía, hasta el punto de ser dolorosas. Quisiera hablarte hoy. Me encuentro algo convaleciente, pero escribo. Trabajo. Creo que la segunda *Aurelia Steiner* ha sido escrita para ti. (Duras, 1992, p. 9)

El reencuentro

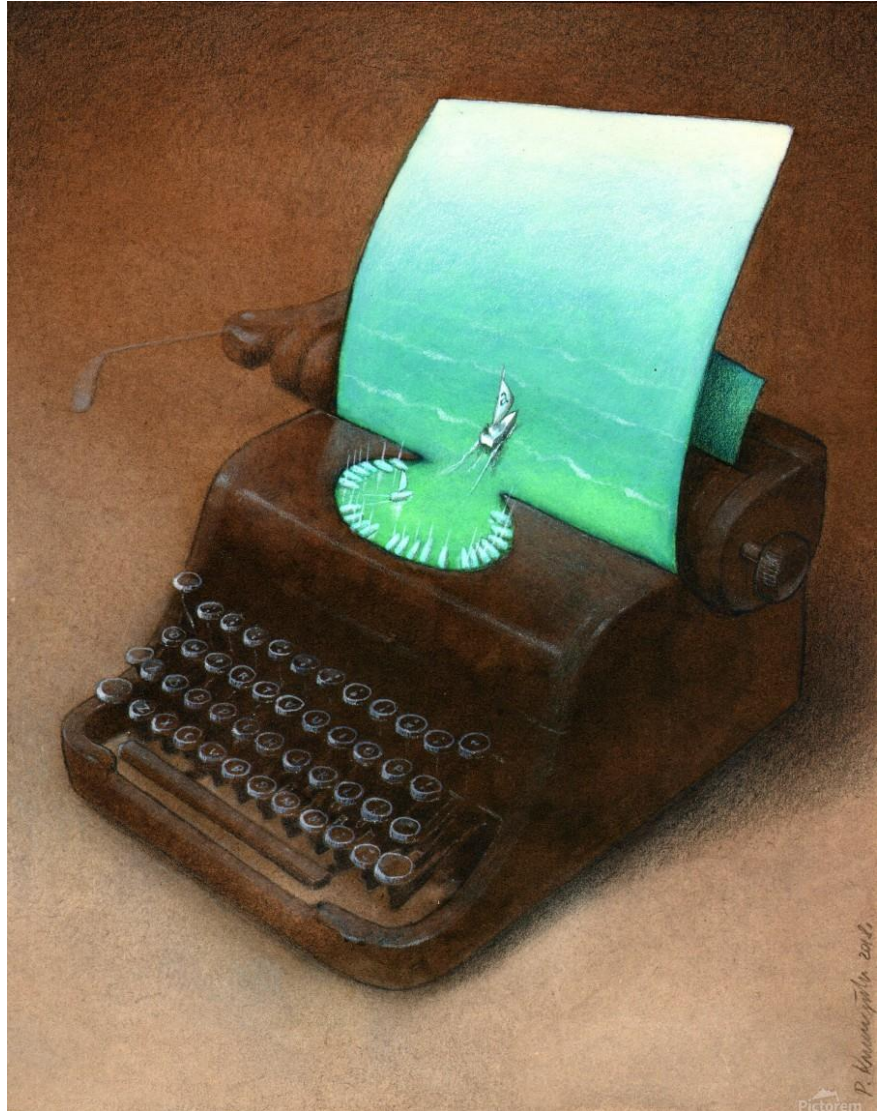
Después de enviada la carta, Yann Andréa se comunica con Duras por teléfono y le anuncia que irá a verla. Duras (1992) refiere que no reconoció su voz, que sonaba intimidado, pero que era la voz de sus cartas. Él dijo: voy a ir. Ella preguntó: ¿para qué venir? La respuesta de Yann fue determinante: para conocernos.

Duras señala que hace tiempo transitaba una experiencia de soledad y de escritura, que era la soledad más profunda que había vivido, pero también la soledad más feliz. Que alguien tuviera el coraje de ir a visitar, de tan lejos, le resultaba un acontecimiento espantoso. Por esos días, la escritora tenía previsto un viaje para asistir al festival de cine de Taormina, donde se iba a reunir con un amigo. Pronto estaría de nuevo en la orilla del mar para escribir las crónicas del verano de 1980 para *Libération*.

Yann Andréa había anunciado que llegaría a la casa de Duras a las once de la mañana. Ella lo esperó en el balcón de la habitación, desde donde lo vio llegar y cruzar el patio de Roches Noires. Había olvidado a ese hombre que conoció en la proyección de *India Song*. Lo describe: alto, delgado, elegante. Andaba sin mirar, portaba un gran

paraguas de madera poco habitual en los jóvenes de esos años y un pequeño equipaje, una bolsa de tela negra.

Eran las once de la mañana de un día de julio en el verano de 1980. Un verano de viento y lluvia.



Fotografía 9

“Y. A. ¿Su libro favorito?

M. D. Un dique, la infancia.”

Nada más, Duras

CAPITULO 13. 2 UN DIQUE, LA INFANCIA

Nada más (1995) es un libro escrito por Duras a las puertas de la muerte.

La escritura se desarrolla en el contexto de los diálogos con Yann Andrea.

Frente a la pregunta de si teme morir, responde: “desde que he llegado al mar, ya no sé nada” (Duras, 1995.p 7) Nos traslada así a su imaginario predilecto: el mar. Ese mar de su amada Trouville, esas aguas omnipresentes, en gran parte de su obra, en las que muchos de sus personajes se adentran para fundirse con ellas, como si fuera la muerte la que llama a su amante a unirse con ella: “me voy con las algas, ven conmigo”. Suena a su vez también: “adéntrate en esta hoja en blanco. Conmigo”. Para Duras “escribir es vivir”.

Sobre el final de sus días, Yann Andréa le pregunta por su libro preferido y allí surge una respuesta paradójica: “un dique, la infancia”.

Un dique contra el Pacífico

Un dique contra el Pacífico es un título que nos invita a leer el texto desde la desmesura: hay una defensa exagerada que intenta contener lo imposible. Esta novela, que recupera escenas de la vida familiar de Duras, narra la historia de una mujer que compra unas tierras para cultivar arrozales e intenta construir un dique contra el Pacífico. El personaje cree que se va a volver rica con ese negocio, pero los arrozales son incultivables. Cuando se da cuenta de que la han estafado, este reconocimiento la conduce a una especie de locura.

En *El último de los oficios* (2017), que recupera entrevistas realizadas a Duras entre 1962 y 1991, la escritora relata que, en su infancia, eran tan pobres que nunca podían sentirse a gusto; eran los desplazados de la colonia blanca omnipotente, degradados incluso más que los indígenas. Hasta los 16 años sus mejores amigas eran vietnamitas y estudiaba en el Liceo de Saigón. Los blancos que no habían hecho fortuna, los *coloniales indignos*, se hallaban relegados en la zona situada entre el barrio alto y los suburbios indígenas. Allí las calles no tenían árboles, el césped desaparecía. Las tiendas blancas eran sustituidas por compartimentos indígenas (Duras, 2017, p. 132).

Un dique contra el Pacífico, publicado en 1950, es finalista del premio Gouncourt. Duras se lo lleva a su madre, expectante de la devolución que esta pudiera hacerle, y se encuentra solo con reproches. Uno de los puntos de disconformidad es que se había sentido expuesta en su vida:

Si yo no hubiera escrito *Un dique*, teniendo en cuenta lo que había sufrido mi madre por culpa de esa historia, jamás me habría quedado tranquila nunca habría podido seguir escribiendo. Fue como una especie de ajuste de cuentas. (Duras, 2017, p. 28)

Duras destinó el dinero que recibió por la adaptación cinematográfica de la novela en 1957 a la compra de una casa en Neauphle-le-Château. En esa casa escribiría prolíficamente, pero es también donde viviría las soledades más profundas y las intoxicaciones étlicas más prolongadas:

Compré esta casa de Neauphle-le-Château con los derechos cinematográficos de mi libro *Un dique contra el Pacífico*. Me pertenecía, estaba a mi nombre. Esa compra precedió a la locura de la escritura. Esa especie de volcán. Creo que esta casa ha servido de mucho. La casa me consolaba de todas mis penas de infancia. (Duras, 1993, p. 26)

Un dique, la casa y las penas de la infancia

El dique no habla de la infancia; sin embargo, en ese último tiempo, la equivocidad de la frase nos introduce en la significación de lo que fue ese primer libro y sus destinos.

En este punto retomaremos a Freud (1919) y su modo de lectura, a la letra, de lo artístico con el concepto de: *unheimlich*. Este último es, sin duda, el antónimo de «heimlich» y de «heimisch» que significa: íntimo, secreto, y familiar, hogareño, doméstico, imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque no es conocido, familiar. Lo *unheimlich* es lo que debiendo mantenerse oculto se ha manifestado, tiene esa doble condición de ser límite

y causa de lo bello: “debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser desvelado” (Trías, 1982, p.20)

El miedo y el alcohol

Duras es internada a causa de la intoxicación etílica en dos ocasiones: en 1964, justo antes de escribir *El arretrato de Lol V. Stein*, atraviesa su primer coma etílico. En el año 1982 atraviesa nuevamente otra crisis etílica, se somete a una segunda desintoxicación y posteriormente escribe *El mal de la muerte*. El miedo y el alcohol aparecen anudados en muchas de sus declaraciones respecto de la escritura: “Tenía miedo de escribir cualquier cosa... sin el alcohol la locura me era cada vez más familiar” (Duras, 1987).

A los 41 años, Duras tuvo, por primera vez, una relación pasional con alguien al que le gustaba beber de verdad; todos los días, pero razonablemente. Esa relación duró diez años, hasta que sufrió una cirrosis y los vómitos de sangre aparecieron. La escritora asocia al alcohol, por ese entonces, con la violencia sexual y con el vacío de la existencia.

Con Yann Andréa, desde los años '80, comparten la vivencia del alcohol, las curas de desintoxicación, la recaída, el deterioro y la escritura. Es en la casa de Neauphle que el alcohol adquiere todos sus sentidos, hace resonar la soledad. Allí, Duras intenta ahogar las penas de infancia, y lo familiar se vuelve extraño.

CAPITULO 13.3. EL FACTOR DURAS

¿Cuál es, como lo llamaría Alan Pauls, el factor Duras, ese haz de rasgos distintivos que la constituyen y que no atañen a su obra literaria (aunque también, pero esto sería objeto de otro estudio) y que pueden rastrearse en las imágenes de su cuerpo, de sus gestos, de su mirada? (Volfegang, 2021, p. 22)

¿Por qué nos interesa traer esta pregunta a una investigación psicoanalítica sobre la práctica de la letra en Duras?

Si bien podríamos pensar que la construcción de la figura de autor es una temática intrínseca a otros discursos como la literatura, la sociología, etc. También es una construcción socio cultural que tiene incidencia como “pacto de lectura”, por ende, nos comprende en tanto lectores de Duras.

La tesis de Vogelfang (2021) realiza una investigación sobre la conformación de la imagen visual de la figura de autora de Marguerite Duras, proceso que es en parte intencional y en parte azaroso, y que constituye un modo de ubicarse en la cultura. De alguna manera, esa autorrepresentación es una creación que circula “en el entre” de lo que se construye como un yo biográfico y el espacio de recepción de los textos:

El concepto de postura literaria designa la forma en la que un escritor o escritora ocupa una posición en el campo literario, su manera personal de negociar su posición en el seno del campo. De este modo, la noción permite comprender no sólo el estatus y las representaciones del autor/a moderno/a, sino también sus transformaciones y su impacto sobre el conjunto de la práctica literaria. (Sara y Moronell, 2020)

En los libros que recopilan entrevistas a Duras podemos encontrar varios enunciados de la escritora que se refieren a la creación de ese espacio con el lector y que dan cuenta de su postura literaria. En *La pasión suspendida* (2014), por ejemplo, al hablar de la modificación de su modo escritural en *Moderato cantabile* afirma que fue cuando dejó más espacio al lugar de la imaginación del lector que ella comenzó a reconocerse más auténtica en su escritura. En la misma línea, Duras relata que le

pidieron que, en la tapa de *El amante*, figurara el subtítulo “novela”, y ella respondió que sí, pero luego no lo incluyó. Este gesto de dejar en blanco es una forma de incluir al lector.

A esta altura, y aún después del recorrido de esta investigación, podemos seguir preguntándonos: ¿quién es Marguerite Duras? Como dijimos al principio, podemos encontrarla en la niña-adolescente que realiza su travesía frente al Río Mekong, volviendo una y otra vez a dicha imagen en sus primeros libros, luego la vemos posarse en el balcón frente al mar en su casa en Trouville, y es también aquella mujer que, a la víspera de su muerte, continúa escribiendo porque “La muerte sufre una amputación a manos de la escritura: queda mutilada con cada poema escrito o leído, con cada libro”. (Duras, 1995. p 53)

Marguerite Duras se presenta con diferentes aristas en lo profesional — escritora, directora de cine, periodista y militante— y en lo personal —madre, hija, amante, esposa—. Nosotros nos dedicaremos ahora a la Duras periodista que se lee en *Outside* (1981). El libro recopila una serie de artículos que le permitieron a la escritora sobrevivir económicamente durante un tiempo. Además del aspecto económico, Duras manifiesta encontrar en el periodismo una manera de estar afuera, en la calle. Es allí donde encuentra una salida de lo que ella denomina “su madriguera”, el lugar donde escribe los libros y donde permanece encerrada durante prolongados períodos. Nosotros nos ocuparemos de dos artículos: “Las flores del argelino” y la entrevista con Margot Fonteyn.

Las flores del argelino

En “Las flores del argelino”, Duras nos cuenta la historia de un joven argelino que vende flores a escondidas en el mercado. Un domingo soleado, dos señores de civil lo acorralan preguntándole por sus papeles. Al no responder, de un solo puñetazo vuelcan todo el contenido del carro y el cruce se inunda de las primeras flores de la primavera. Nadie logra captar la imagen de las flores en el suelo ni del joven argelino escoltado por los representantes del orden francés, nadie en la calle, excepto una mujer sola que los alienta. Luego, llega del mercado otra mujer, que mira las flores y al joven, y se

inclina para recogerlas, y le paga al argelino. Después de ella llega otra mujer que recoge y paga y, así, cuatro mujeres, quince mujeres, compran en silencio, mientras los señores del orden francés patalean. Han pasado 10 minutos y no ha quedado ninguna flor por el suelo.

La simplicidad de la Presencia.

Al encontrarse, Marguerite Duras y Margot Fonteyn intercambian un tiempo de miradas que dejan por fuera el motivo que las encontraba. Se piensan mutuamente. Duras define a la bailarina como la gran simplicidad de la Presencia y queda admirada con el modo en que hace frente a la tragedia que vivenció su esposo, Roberto Arias, un diplomático que fue herido en Panamá en 1964 y a partir de ese ataque no puede moverse ni hablar. Duras describe a Margot como alguien que vive el presente con una voluntad férrea: “Así junto al desafío hay en ella una facultad de no hacerse ninguna ilusión respecto del futuro. Será lo que ella haga de él, en realidad” (Duras, 1981, p. 181). Esto se contrapone con otra versión del destino, que la autora expresa al hablar de su infancia:

Se suponía que sería profesora de Matemáticas; era el deseo de mi madre. Éramos demasiado pobres para que yo pudiera pensar en otra cosa que no fuera en cómo ganarme la vida. Solo cuando obtuve el diploma empecé a pensar que además del trabajo podía, tal vez, hacer otra cosa. Comencé a escribir a los 26, 27 años, un poco tarde. Pero no creo que haya una sola persona en el mundo que no crea en su destino, aunque no lo diga. (Duras, 2017 p. 27)

Elegí destacar estos dos artículos de *Outside* y la versión periodística de la autora porque dan cuenta de un rasgo en particular de su modo escritural. Tal como dice al inicio de *Outside*, no hay periodismo sin moral y no se puede ser objetivo al contar un hecho. Escribir para los periódicos era escribir en el acto, una escritura impaciente, un poco descuidada, una negligencia que no le disgustaba. En los dos artículos nos conmueve una escritura que es transversal al acontecimiento mismo, una escritura que logra encontrar lo poético, incluso, en los malos encuentros. Es cierto,

hay desgracias y pérdidas en la vida, pero Duras logra mirar al joven argelino caído, recoge sus flores con su pluma y se encuentra —nos encuentra— en la voluntad férrea de una bailarina que no cree en el destino, sino en lo que pueda hacerse de él.

“No sé mucho de dioses, pero creo que el río
Es un dios pardo y fuerte,
Hosco, intratable, indómito,
Paciente hasta cierto punto,
Al principio reconocido como frontera; (...)
El río está dentro de nosotros,
El mar en torno nuestro.
El mar es también el borde de la tierra,
La mole de granito que acometen las olas,
Las playas donde arroja
Indicios de una creación anterior y distinta:
El límulo, la estrella de mar,
El espinazo de la ballena;
Las pozas en que ofrece a nuestra curiosidad
La anémona de mar y las algas más delicadas.
Arroja nuestras pérdidas:
El remo quebrado, la jábega rota, la nasa de langostas maltrecha,
Y los arreos de extranjeros muertos.
El mar tiene muchas voces.
Muchos dioses y muchas voces.”

The Dry Salvages, T.S. Eliot

CAPITULO 14. CONCLUSIONES

Iniciamos el presente recorrido a partir del homenaje que realiza Lacan a Marguerite Duras, escrito donde pone de relieve que la práctica de la letra converge con el uso del inconsciente. Lacan se detiene especialmente en el análisis de *El arretrato de Lol V. Stein* (1964) escritura en la cual encuentra la articulación entre práctica de la letra y uso del inconsciente. Nos propusimos ir más allá del análisis puntual de esta novela para rastrear los antecedentes de este uso particular de la práctica de la letra de Duras. En ese sentido, nuestro horizonte fueron aquellos periodos de su obra donde modificaciones sustanciales de su modo escritural se pusieron de manifiesto.

A su vez, hemos trazado un arco teórico a lo largo de la enseñanza lacaniana que tiene su origen en la letra en su versión simbólica y lleva hacia la letra en lo real, pivotando dicho deslizamiento conceptual a partir de “*Lituraterra*”, con la novedosa perspectiva que propone Lacan allí de la escritura como abarrancamiento. A partir de su viaje a Japón y lo que él denomina *el agujoneo de la letra* que le produce la lengua japonesa en esa comunión con la escritura, refiere lo siguiente:

De aquí que la escritura puede considerarse en lo real la erosión del significado, es decir, lo que llovió del semblante en la medida que esto lo constituye el significado. La escritura no calca el significante. (...)
La escritura, la letra, está en lo real, y el significante en lo simbólico.
(Lacan, 1993, p. 114)

Nuestro hilo conductor ha sido leer a Duras desde una *geografía de la escritura*. Esta geografía se construye por aquellos lugares que Duras ha habitado y que han dejado una huella, una marca corporal que constituye una fuente de conocimiento, geografía que se traduce en el singular modo escritural de la autora.

En el recorrido por esta geografía de la escritura hemos tomado de la literatura el concepto de “zona”. Una zona constituye un espacio narrativo delimitado por la experiencia; no se trata de una región en el sentido de fragmento, sino de un territorio de prácticas y percepciones. La zona literaria implica la construcción de un lenguaje y una lengua poética. No es susceptible de representación realista, sino de elaboración

literaria. Si bien es una construcción propia del discurso literario, este concepto nos ha permitido avanzar en un cruce entre psicoanálisis y literatura propicio para un acercamiento a lo que constituye la práctica de la letra en Duras. Nos brindó dos posibilidades: por un lado, una organización del modo escritural que rompe con la periodización temporal, pero además, y fundamentalmente, nos permitió avanzar en una inclusión del cuerpo en su articulación con la letra: “La zona no resulta del determinismo regional sino de la construcción de un paisaje que reinventa el espacio físico” (Foffani, 2000, p. 273).

La escritura de Duras, presentifica esa letra que Lacan (1971a) nombra “litoral”, que vira hacia lo literal en todo momento. Esa letra-litoral está íntimamente vinculada al cuerpo; permite, en tanto tal, situar un borde, funcionar como aquello que separa el objeto *a* del saber (S2) que puede enlazarse al mismo.

Al inicio de su poema, T.S. Eliot escribe: “No sé mucho de dioses, pero creo que el río/ Es un dios pardo y fuerte/ Hosco, intratable, indómito, / Paciente hasta cierto punto,/ Al principio reconocido como frontera”. Encontramos en el territorio Duras una escritura sin dioses pero que lleva el río dentro y el mar alrededor. Su escritura es una escritura que reconoce en el Río Mekong una fuerza mestiza, fuerte, indómita. Ese salvajismo que habita las primeras novelas, las de la historia familiar, que también ha sido frontera para ella misma.

En ese contexto se ubica *Un dique contra el Pacífico* (1950), libro paradigmático de los comienzos de Duras, una novela que le lleva a la autora mucho tiempo de escritura, ya que se encontraba allí encauzada no solo parte de su propia historia personal, sino también todo aquello que la vinculaba al contexto de Camboya. Duras sitúa que es desde esa novela que pudo comenzar a hacer una operación de sustracción y ampliación a partir de sus recuerdos. Al final de su vida, Duras dijo: “Jamás tuve modelo alguno. Obedeciendo, desobedecía. Cuando escribo se apodera de mí la misma locura que en la vida real. Me fundo con una vastedad de piedras. Las piedras del Dique” (1995, p. 15).

Su siguiente libro, *El Marinero de Gibraltar* (1952), la introduce en un trabajo imaginario que le permite mayor distancia aun de sus recuerdos infantiles, e *Hiroshima, mon amour* (1960) causa un cambio en su metodología de trabajo; obra aquí la incidencia de la palabra oral, no solo escrita, lo cual le permite la incursión por un campo totalmente novedoso.

La producción y publicación de *Moderato cantabile* (1958) marca un quiebre en el modo escritural de la autora. Finalmente, comienza a tener “las manos verdaderamente libres” (Duras, 2017, p. 28). Este quiebre se hará más manifiesto en *El arrebató de Lol V. Stein* (1964), y se terminará de desplegar en *Destruir, dice* (1969). Si antes escribía como una “labor cotidiana”, “como quien va a la oficina, cada día, tranquilamente”, con *Moderato* empieza a haber menos calma y, después de mayo del 68, con *Destruir*, “ya no fue en absoluto así”: “el libro se escribía en unos días y fue la primera vez que abordé el miedo con eso” (Duras y Gauthier, 1974, p. 12). De allí que diga no reconocer el período de escritura anterior a *Moderato cantabile*.

En *La pasión suspendida* (2014), Duras afirma que no pudo entrar ella misma en sus libros, demasiados novelescos, hasta *Moderato cantabile*. Las obras anteriores podían contarse, sociabilizarse, pero las que prosiguen a *Moderato* responden al silencio, a la imposibilidad de decir: “Como si escribir ya no fuera construir, sino más bien ahuecar” (Duras, 2014, p. 16).

En estos párrafos vemos cómo la transformación del modo escritural de Duras converge con una escritura que la acerca a momentos cruciales de su historia; ya no es la escritura como oficio, esa rutina de todos los días, sino más bien un uso inaugural que deviene uso del inconsciente.

Concluimos entonces que la convergencia entre la práctica de la letra y el uso del inconsciente, si bien se manifiesta de manera develada en la novela *El arrebató de Lol V. Stein*, empieza antes a dar forma a sus novelas, en especial en *Moderato cantabile*.

Este uso inaugural del inconsciente en la práctica de la letra es un proceso que continúa desplegándose a lo largo de la obra de Duras. El hallazgo que adviene al final

del recorrido es que el modo escritural de Duras, como la libido que no se deja apresar en cánones interpretativos, se convierte en nube, arroyo, río. Nos devuelve aquello que hace surco, que sedimenta produciendo las huellas, el acontecimiento de discurso que resuena afectando el cuerpo desde el goce. Así, la *geografía de la escritura* durasiana pone al descubierto la incidencia de la letra sobre el cuerpo.

A través de las “zonas literarias” hemos delimitado una geografía del cuerpo, una topología compuesta por aquellas marcas que han quedado inscriptas. Lo vivo, lo salvaje, aquello que su cuerpo reconoce instintivamente: desde allí surge la escritura de Duras. Desde allí nos conmueve enlazando palabra y pulsión en un uso particular de la práctica de la letra. Los últimos capítulos —“La carta de amor: Yann Andréa”, “Un dique, la infancia” y “El factor Duras”—, son breves excursiones sobre la afectación que produce la palabra en el cuerpo.

Como propusimos al principio, la invitación era a salir del instante del arrebató para dejarnos conducir por una lógica fluida, donde pudiéramos adentrarnos en esos paisajes de la vida de Duras, ese inmenso país de agua que ha quedado inscripto en un saber corporal y en el que su escritura cobra vida. Lo que Marguerite Duras nos enseñó fue a interrogarnos: ¿cómo converge la práctica de la letra en el uso del inconsciente?

Como la barca de Eros se hunde en el río Leteo, nosotros nos sumergimos, en esta singular geografía de la escritura: ¿qué huellas dejó esta travesía?

Esa es una pregunta que cada lector responderá.

“La escritura: la escritura llega como el viento, está desnuda, es la tinta, es lo escrito, y pasa como nada pasa en la vida, nada, excepto eso, la vida.”

Escribir, Duras

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Álvarez, P. (2020). *El autismo, entre la lengua y la letra*. Grama.
- Attié, J. (2010) Dos virtualidades. *Revista Digital de la Orientación lacaniana, Virtualia*, 20.
- Auré, M. (28 de octubre de 2019). Moderato cantabile: Un amor loco de mujer. *Blog de la Escuela Lacaniana de Psicoanálisis del Campo Freudiano*.
- Azaletto, C. (2007). Diferentes usos del material clínico en la investigación en psicoanálisis. *Memorias de las XIV Jornadas de Investigación y III Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*, vol. 3 (pp. 38-39). Facultad de Psicología.
- Azaletto, C., Wood, L., Quiroga, M., Monticelli, N., Alessandrini, M. y Quiroga, P. (2017). *Investigar en arte*. Editorial Edulp.
- Azcona, M. (2018). Discusiones sobre la naturaleza de la investigación en psicoanálisis. *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales*, 8 (2).
- Bachelard, G. (2003). *El agua y los sueños*. Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (2003) *El sistema de la moda y otros escritos*. Ed. Paidós.
- Bassols, M. (2015). Retales. *Virtualia*, 30.
- Bassols, M. (2017). *Lo femenino, entre centro y ausencia*. Grama.
- Bayard, P. (2009). *¿Se puede aplicar la literatura al psicoanálisis?* Paidós.
- Berger, J. y Trivier, M. (2005). *Esa belleza*. Bartleby Editores.
- Berger, J. (2008). *De a para x. Una historia en cartas*. Alfaguara.
- Blanchot, M. (2002). *La comunidad inconfesable*. Editorial Nacional
- Blot Labarrere, C. (1994). *Marguerite Duras*. Ediciones de la Flor.
- Bousoño, N., Mazzoni, M., Arca, Y. y Naparstek, F. (2016). Histeria, feminidad y locura en los tiempos del Otro que no existe. *Anuario de investigaciones*, 23 (pp. 33-37). Facultad de Psicología, UBA.
- Brousse, M.-H. (2020). *Lo femenino*. Tres Haches.

- Calderón, N. (2017). Acto poético <> Acto psicoanalítico: literatura, retórica y nonsense. *Acta Poética*, 38(2) (pp. 85-100).
- Choukroun, J. (2014). Traitements du corps, subsistence et desubjectivation. Femmes et écritures du ravages. *Association Recherches en Psychanalyse*, 2 (18) (pp. 150-159).
- Cosentino, M. (2016). Sobre el estatuto y la función de la letra en “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud”. *VIII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXIII Jornadas de Investigación, XII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*. Facultad de Psicología, UBA.
- Cosentino, M. y Muñoz, P. (2016). Lacan y la letra. *Anuario de investigaciones*, 23, (pp. 39-45). Facultad de Psicología, UBA.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta. Editorial Pre-textos.
- Derrida, J. (1986). *De la gramatología*. Siglo XXI.
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Anthropos.
- Derrida, J. (1989). *Freud y la escena de la escritura*. Anthropos.
- Dreher, A. (2005). Conceptual Research. *Textbook of Psychoanalysis*, 4, (pp. 361-371).
- Duras, M. (1943). *La impudicia*. Tusquets, 1995.
- Duras, M. (1944). *La vida tranquila*. Mardulce, 2018.
- Duras, M. (1950). *Un dique contra el pacífico*. Tusquets, 2015.
- Duras, M. (1958). *Moderato cantabile*. El mundo unidad editorial, 1999.
- Duras, M. (1960). *Hiroshima, mon amour*. Seix Barral, 1984.
- Duras, M. (1964). *El arrebató de Lol V. Stein*. Tusquets, 1984.
- Duras, M. (1969). *Destruir, dice*. Tusquets, 1991.
- Duras, M. (1971). *¡Ah! Ernesto*. Conaculta, 2014.
- Duras, M. (1972). *El amor*. Tusquets, 1999.
- Duras, M. y Gauthier, X. (1974). *Las conversadoras*. El cuenco de plata, 2005.
- Duras, M. (1977). *El cine Edén*. El cuenco de plata, 2008.

- Duras, M. (1980). *El hombre sentado en el pasillo*. Tusquets, 1987.
- Duras, M. (1981). *Outside*. POL [edición electrónica], 2013.
- Duras, M. (1982). *El mal de la muerte*. Tusquets, 1996.
- Duras, M. (1984). *El amante*. Barcelona: Editorial Tusquets, 1996.
- Duras, M. (1986). *Los ojos azules, pelo negro*. Ed. Tivillus [digital].
- Duras, M. (1987). *La vida material*. Alianza, 2020.
- Duras, M. (1990). *La lluvia de verano*. El cuenco de plata, 2012.
- Duras, M. (1991). *El amante de la China del Norte*. Tusquets, 1993.
- Duras, M. (1992). *Yann Andréa Steiner*. Alianza, 2019.
- Duras, M. (1993). *Escribir*. Editorial Tusquets, 2006.
- Duras, M. (1995). *Nada más*. Editorial Periférica, 2022.
- Duras, M. y Bamberger, H. (1996). *La mer écrite*. Marval.
- Duras, M. (2014). *La pasión suspendida*. Entrevistas con Leopoldina Pallota della Torre. Paidós.
- Duras, M. (2017). *El último de los oficios*. Entrevistas 1962-1991. Paidós.
- Eidelberg, A. (2010). Extrañamiento formalista e interpretación psicoanalítica. *II Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XVII Jornadas de Investigación, VI Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR* (pp. 175-177). Facultad de Psicología, UBA.
- Eidelberg, A. (2014). *Letras, poéticas, lecturas lacanianas*. Tres Haches.
- Eidelberg, A. (2015). El *sinthome* escritural de Joyce (sobre diagnósticos que son lecturas). *Memorias del VII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología, XXII Jornadas de Investigación, XI Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*, vol. 3 (pp. 216-219). Facultad de Psicología, UBA.
- Eliot, T.S. (6 de octubre de 2011). *The Dry Salvages*. Traducción de José Emilio Pacheco. Publicado en *Letras Libres*. <https://letraslibres.com/revista-espana/the-dry-salvages/>
- Escars, C. (2003). *Clínica de la transmisión*. Imago Mundi.

- Escars, C. (2010). Investigaciones en psicoanálisis: qué, cómo, quién. *Memorias del II Congreso Internacional de Investigación en Psicología* (pp. 188-190). Facultad de Psicología, UBA.
- Escars, C. (2013). Algunas observaciones sobre los problemas metodológicos de la investigación en psicoanálisis. *Revista de Psicología*, segunda época, 13.
- Erbetta, A. (2016) Una lectura acerca de la interacción del encuentro y el destino en André Gide. *VIII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología, XXIII Jornadas de Investigación, XII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR* (pp. 249-252). Facultad de Psicología, UBA.
- Fernández, D. (Comp.) (2015). *Mujeres de Papel*. Grama.
- Foffani, E. y Mancini, A. (2000). Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje. En: *Historia crítica de la literatura argentina* (pp. 261-291). Emecé.
- Freud, S. (1895/1950). *Proyecto de psicología*. En *Obras completas*, tomo I. Amorrortu, 1992.
- Freud, S. (1896/1950). Carta 52 (6 de diciembre de 1896). En *Obras completas*, tomo I. Amorrortu, 1992.
- Freud, S. (1906-08). El creador literario y el fantaseo. En *Obras completas*, tomo IX. Amorrortu, 1992.
- Freud, S. (1915). Pulsiones y destino de pulsión. En *Obras completas*, tomo XIV. Amorrortu, 2003.
- Freud, S. (1919). Lo ominoso. En *Obras completas*, tomo XVII. Amorrortu, 1992.
- Freud, S. (1919). Pegan a un niño. En *Obras completas*, tomo XVII. Amorrortu, 2003.
- Freud, S. (1925). Nota sobre la “pizarra mágica”. En *Obras completas*, tomo XIX. Amorrortu, 1992.
- Freud, S. (1930). *El malestar en la cultura*. En *Obras completas*, tomo XXI. Amorrortu, 1992.
- Frucella, M. (2015). *La cuestión de la letra y la controversia Lacan-Derrida. Cortocircuitos entre filosofía y psicoanálisis*. [Tesis doctoral UPF]. Universidad Pompeu-Fabra.
- Genette, G. (2001). *Umbrals*. Siglo XXI.

- Guerrero Alonso, M.-L. (2007). *Le ravissement de Lol V. Stein* se mira en *Moderato cantabile*: algunos ecos narrativos en la escritura de Marguerite Duras. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 22 (pp. 53-59).
- Gómez, M. (2006). Del significante a la letra. La semiótica peirceana en el proceso de formulación del discurso lacaniano. *XIII Jornadas de Investigación y II Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur* (pp. 356-359). Facultad de Psicología, UBA.
- Gramuglio, M. T. (1986). El lugar de Juan José Saer. En: *Juan José Saer por Juan José Saer*. Celtia.
- Haddad, M.-I. (2014). La especificidad del concepto de rasgo unario a la altura del *Seminario IX, La identificación* (1961-1962) de J. Lacan. Articulación y distinción entre el rasgo unario, el significante, la letra y el nombre propio. *Anuario de Investigaciones*, 21 (pp. 63-70).
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C. y Baptista Lucio, P. (2003). *Metodología de la investigación*. 3ª edición. Mc Graw-Hill.
- Iglesias Colillas, I.-G. (2008). Sobre las funciones de la escritura en la estabilización de las psicosis: la función-tiempo y la función-superficie. *XV Jornadas de Investigación y IV Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur* (pp. 133-134). Facultad de Psicología, UBA.
- Ioskyn, J. (2013). *Literatura y vacío*. Letra Viva.
- Labaronnie, C. y Azcona, M. (2019). El método de trabajo con los sueños según los testimonios de pase de Escuelas lacanianas afiliadas a la AMP y la EPFCL. *Revista Actualidades en Psicología*, 34(129) (pp. 91-107).
- Lacan, J. (1955-56). *El Seminario. Libro 3: Las psicosis*. Paidós, 2009.
- Lacan, J. (1956). El seminario sobre “La carta robada”. En *Escritos 1* (pp. 23-72). Siglo XXI, 2005.
- Lacan, J. (1957). La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud. En *Escritos I* (pp. 461- 508). Siglo XXI, 2005.
- Lacan, J. (1958). Juventud de Gide o la letra y el deseo. En *Escritos 2* (pp. 703-726). Editorial Siglo XXI, 2005.
- Lacan, J. (1958-59). *El Seminario. Libro 6: El deseo y su interpretación*. Paidós, 2014.

- Lacan, J. (1959-60). *El Seminario. Libro 7: La ética del psicoanálisis*. Paidós, 2007.
- Lacan, J. (1964-65). *El Seminario. Libro 12: Problemas cruciales de psicoanálisis* [Inédito]. Clase del 23 de junio de 1965.
- Lacan, J. (1967). El psicoanálisis razón de un fracaso. En *Otros escritos* (pp. 361-370). Paidós, 2012.
- Lacan, J. (1970). Radiofonía. En *Otros escritos* (pp. 425-473). Paidós, 2012.
- Lacan, J. (1971a). *El seminario. Libro 18: De un discurso que no fuera del semblante*. Paidós, 2006.
- Lacan, J. (1971b). Homenaje a Marguerite Duras, por *El arrobamiento de Lol V. Stein*. *Otros escritos* (pp. 219-216). Paidós, 2012.
- Lacan, J. (1971c). Lituraterria. En *Otros escritos* (pp. 19-29). Paidós, 2012.
- Lacan, J. (1972-73). *El Seminario. Libro 20: Aún*. Paidós, 2008.
- Lacan, J. (1974). *El Seminario. Libro 21: Los no incautos yerran o: Los nombres del padre* [Inédito]. Clase del 21 de enero de 1974.
- Lacan, J. (1975). *El Seminario. Libro 22: R.S.I.* [Inédito]. Clase del 21 de enero de 1975.
- Lacan, J. (1975-76). *El Seminario. Libro 23: El sinthome*. Paidós, 2006.
- Laje, M., Otero, T. y Lombardi, G. (2016). Lo que la erótica y la poética enseñan al psicoanálisis en relación a la verdad. *Desde el Jardín de Freud*, 16 (pp. 141-148).
- Laurent, É. (2004). *Los objetos de la pasión*. Tres Haches.
- Laurent, É. (2004). “El sofisma de Lol V. Stein”. En J.-A. Miller, *Los usos del lapso* (pp. 397-420). Paidós.
- Laurent, É. (2016) *El reverso de la biopolítica*. Grama.
- Leivovich de Duarte, A. (2006). La ética en la práctica clínica. Consideraciones éticas en la investigación psicoanalítica. *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, 102 (pp. 197-220).
- López, H. (2009a). *La “instancia” de Lacan*. Eudem.
- López, H. (2009b). Retorno a la interpretación de los sueños. *Revista Universitaria de Psicoanálisis*, 9 (pp. 126-146).
- Maxwell, J. (1998). *Qualitative Reasearch Design: An Interactive Approach*. Sage.

- Massei, N. (2019). *Zonas de escritura. Narrativas y campo literario en Rosario (1990-2001)*. [Tesis de maestría]. Universidad Nacional de Rosario.
- Miller, J.-A. (1998). *Los signos del goce*. Paidós.
- Miller J.-A. (2004). *Los usos del lapso*. Paidós.
- Miller, J.-A. (2008). *El partenaire-síntoma*. Paidós.
- Miller, J.-A. (2011). *Donc. La lógica de la cura*. Paidós.
- Mussari, M. F. (2013). Des-nudos y vestiduras. A propósito de Lol V. Stein. *Revista Universitaria de Psicoanálisis*, 13.
- Ortíz Gambetta, E. (2012). El escritor extraterritorial: una tendencia en la literatura mundial. *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, 12 (pp. 9-15).
- Pauls, A. (2004). *El factor Borges*. Anagrama.
- Recalcati, M. (2006). *Las tres estéticas de Lacan. Psicoanálisis y arte*. Ed. del Cifrado.
- Romero, W. [Museo Malba] (2018). *Clase magistral: "Marguerite Duras: operaciones sobre el tiempo"* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=JBZqrljCB8>
- Ros, C. (2007). La investigación en psicoanálisis: motivaciones y especificidades. *XIV Jornadas de Investigación y III Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur* (pp. 237-240). Facultad de Psicología, UBA.
- Safranek, I. (1990). La escritura paradójica de Marguerite Duras. *Los cuadernos del CEDREF*, 2 (pp. 111-122).
- Sánchez, B. (2018), Psicoanálisis y Literatura: La práctica de la letra versus el psicoanálisis aplicado. *Virtualia*, 34.
- Sara, M. L. y Moronell, C. R. (2020). Crear(se), reescribir(se), traducir(se): posturas literarias y posturas políticas en autoras y traductoras contemporáneas [Proyecto de investigación]. UNLP-FaHCE. Laboratorio de Investigaciones en Traductología.
- Soria, N. (2014). El cuerpo robado. El arrebató de Lacan, del texto literario al texto clínico. En VV.AA., *La máquina des-escribir. El sujeto entre-líneas*. Letra Viva.

- Soria, N. (2017). Marguerite Duras, una escritura del dolor. *IX Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología, XXIV Jornadas de Investigación, XIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*. Facultad de Psicología, UBA.
- Soria, L. (2018). La investigación de conceptos psicoanalíticos, la investigación conceptual en psicoanálisis. *VI Jornadas de Investigación en Psicología, V Encuentro de Becarias, Becarios y Tesistas* (pp. 15-16). Facultad de psicología, UNLP.
- Schwartzman, M. (2018). Dos versiones del concepto de letra en la enseñanza de Jacques Lacan. *X Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología, XXV Jornadas de Investigación, XIV Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR* (pp. 710-712). Facultad de Psicología, UBA.
- Steiner, G. (2002). *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*. Traducción de Edgardo Russo. Ediciones Ciruela.
- Tapia Millán, M. A. (2012). El síntoma: de la metáfora a la letra. *Desde el Jardín de Freud, Revista de Psicoanálisis*, 12 (pp. 155-167).
- Tarrab, M. (2002). Notas sobre el cuerpo. *Metaphora*, n.3, nov. 2004.
- Torres, M. (2012). La solución Duras: el “ser de a tres”. *Cada uno encuentra su solución. Amor, deseo y goce*, Grama, Bs. As, p. 157
- Torres, M. (2015). Ficción y real: de Marguerite Duras a James Joyce. *Virtualia*, 30.
- Tizio, H. (2018). El goce de *lalengua* y el discurso. *Congreso o AMP 2018*. <https://congresoamp2018.com/textos-del-tema/goce-lalengua-discurso/>
- Traynor, T. (2009). La letra después de *La instancia*. En H. López, *La “instancia” de Lacan*. Eudem.
- Trías, E. (1982). Lo bello y lo siniestro. Debolsillo.
- Topuzian, M. (2012). Sobre Otros escritos. *Exlibris, Revista del Departamento de Letras*, 1(1) (pp. 434-439). Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Vetere, E. (2012). *La transferencia y sus destinos: La posición del analista frente a la invención psicótica* [Tesis de posgrado, Universidad Nacional de La Plata].

- Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en:
<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.915/te.915.pdf>
- Vilariño Corral, P. (2018). *Algunas puntuaciones sobre la poética en la enseñanza de Lacan* [Tesis de Maestría, Universidad Nacional de San Martín. Disponible en Repositorio Institucional UNSAM.
- Vogelfang, L. (2019). De la novela al film. *Moderato cantabile* y la traición del código. En A.M. Gentile, C. Moronell, M. J. Zaparart, L. Sara, y M. P. Salerno (comps.), *Miradas sobre la literatura en lengua francesa: Hospitalidad, extranjería, Revolución y Diálogos culturales. XXX Jornadas de Literatura Francesa y Francófona (2017: Ensenada)*. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Recuperado de <https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/132>
- Vogelfang, L (2021) *De Donnadieu a Duras la confirmación visual de una (figura de) autora* [Tesis de maestría, Universidad Nacional de San Martín]. Disponible en Repositorio Institucional UNSAM.
- VV.AA. (2001). *Del Edipo a la sexuación*. Paidós.
- VV.AA. (2014). *La máquina des-escribir. El sujeto entre-líneas*. Letra Viva.

Índice de fuentes de las imágenes

- FOTOGRAFIA 1. Arrozales [Fotografía]. CANVA.
- FOTOGRAFIA 2. Adler, L. (2013). Duras entre fotografías [Fotografía]. En *Marguerite Duras* (pp. 44-45). Anagrama.
- FOTOGRAFIA 3: Gastasuelas (29 de agosto de 2024). [Fotografía]. En *Río Mekong crece y genera alarma en capital de Laos*. Prensa Latina.
- FOTOGRAFIA 4: García, V. (2023). Vestido Blanco [Pintura]. *Serie ausencias*. [Inédito] Disponible en Instagram @veronicagarcia262.
- FOTOGRAFIA 5: Duras con sombrero [Fotografía]. (29 de marzo de 2015). En: « *Un barrage contre le Pacifique : Marguerite Duras témoigne* ». *Lettres en ligne*. <http://lettres-en-ligne.eklablog.com/un-barrage-contre-le-pacifique-marguerite-duras-temoigne-a115204900>

FOTOGRAFIA 6: Duras con el padre [Fotografía]. (2021). En: L, Vogelfang, *De Donnadieu a Duras la confirmación visual de una (figura de) autora* [Tesis de maestría, Universidad Nacional de San Martín]. Disponible en Repositorio Institucional UNSAM.

FOTOGRAFIA 7: Duras, M. y Bamberger, H. (1996). *La mer écrite*. Marval.

FOTOGRAFIA 8: Duras, M. y Bamberger, H. (1996). *La mer écrite*. Marval.

FOTOGRAFIA 9: Kuczynski, P. Máquina de escribir. Imagen disponible en: <https://www.artlex.com/es/artistas/pawel-kuczynski>