



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Pesadilla y obra literaria: un goce reducido a letra, la función de lo escrito

Luz Adriana Mantilla Gómez

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Estudios en Psicoanálisis y Cultura

Bogotá, Colombia

2016

Pesadilla y obra literaria: un goce reducido a letra, la función de lo escrito

Luz Adriana Mantilla Gómez

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:
Magíster en Psicoanálisis, Subjetividad y Cultura

Director:
Mario Figueroa

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Estudios en Psicoanálisis y Cultura
Bogotá, Colombia
2016

A mis padres: gracias padre por enseñarme a insistir con constancia y perseverar en mi deseo; y a ti madre, por incitarme cada cierto tiempo a tomar el impulso arriesgado y necesario para poder concluir mis metas.

Agradecimientos

Agradezco en primer lugar a la Escuela de Estudios en Psicoanálisis y Cultura de la Universidad Nacional de Colombia y, especialmente, a su equipo docente, que me ofrecieron un espacio para la reflexión acerca de lo humano desde la perspectiva del Psicoanálisis, gracias a su acompañamiento me fue posible encontrar un lugar a mis preguntas. En cada uno de los seminarios y actividades que promueven, validan un saber que apunta siempre a lo singular.

Por otra parte, el recorrido teórico que se plasma en las siguientes páginas no hubiese sido posible sin el acompañamiento de mi director, Mario Figueroa, quien, con su agudeza, permitió apuntar al corazón de mi pregunta fundamental. Siempre dispuesto, con calma y por medio de sus inquietudes, me ayudó constantemente a no olvidar mi motivación inicial en esta investigación. De este modo pude constituir y centrarme en un tema que, en principio, parecía muy abstracto, abierto y difícil de abordar. A él le agradezco haber acogido mi pregunta, cuando parecía que nadie más iba hacerlo, respetar mi visión particular sobre la misma, sin importar las dificultades o las diferencias, y su constante disposición a acompañarme en este camino.

También agradezco a todas aquellas personas, amigos o profesionales que de alguna forma se interesaron por mi tema y me brindaron aportes, sugerencias o preguntas para enriquecer este recorrido.

Resumen

El propósito de esta investigación se centró en la reflexión sobre la función que cumple lo escrito respecto al goce que una pesadilla evidencia, considerando a la pesadilla como posibilitadora de la obra literaria. Para alcanzar este objetivo se tomó el caso de dos autores literarios que parten de una pesadilla para realizar su obra escrita, de este modo, se relacionó la pesadilla con la escritura y con lo escrito, especialmente con la letra en su acepción lacaniana, noción en la que intento adentrarme en estos casos en particular. Fue necesario, igualmente, establecer la noción de la pesadilla para el psicoanálisis tanto en Freud como en Lacan, así como enfatizar y dilucidar el goce que en ella se manifiesta, para luego examinar qué queda o qué sucede con este goce a la luz de lo escrito.

Palabras clave: Pesadilla, Goce, Escritura, Letra, S1.

Abstract

The purpose of this research project contemplates the helpfulness of writing, in regards with the pleasure obtained from a nightmare, conceiving the nightmare as a facilitator for the production of a literary piece. This research is focused on two authors that used a nightmare as the foundations of their written work. We relate the contingency of the nightmare with the writing style and as well as its contents with the lacanian letter, a notion I intent to investigate in depth in this particular cases. For this is was necessary to establish the notion of the nightmare based in both Freud and Lacan views, as well as emphasized and elucidate the pleasure gathered from a nightmare, and the remaining of it condensed in the authors writings.

Keywords: Nightmare, Pleasure, letter, Write, S1.

Contenido

	Pág.
Resumen	VI
Sobre el recorrido de la pregunta	1
Capítulo 1. Un camino teórico trazado para la investigación.....	7
1.1 El goce en los distintos momentos de la enseñanza de Lacan	7
1.1.1 El goce en el seminario 7 <i>La ética del psicoanálisis: das Ding</i> y la obra 7	7
1.1.2 El goce y la angustia. Seminario 10 <i>La angustia</i>	13
1.1.3 El goce y la <i>Tyche</i> en el seminario 11 <i>Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis</i>	15
1.1.4 El goce y la función de lo escrito en el seminario 20 <i>Aun</i>	18
1.1.5 Un salto atrás a un seminario anterior: seminario 18 <i>De un discurso que no fuera de semblante</i>	22
1.2 La pesadilla en el psicoanálisis de Freud y Lacan	25
Capítulo 2. Algunas puntualizaciones sobre Julio Cortázar y su cuento “Casa tomada”	33
1.2 Breve introducción al recorrido de este capítulo.....	33
1.3 El surgimiento de “Casa tomada”	37
1.4 Sueño, pesadilla, angustia y producción escrita con relación al cuento “Casa Tomada”	40
1.5 Entre la angustia de Cortázar y lo que despierta Cortázar con su angustia ...	48
Capítulo 3. Antonio Tabucchi y la pregunta por la letra	53
1.6 Tabucchi y el origen de su novela <i>Réquiem</i>	53
1.7 De la voz a la escritura	57
1.8 Un sueño de inquietante extrañeza.....	62
1.9 Sobre la sublimación	65
1.10 Sobre el S1 de goce	67
1.11 Goce y escritura.....	71
2. Conclusiones.....	76
Bibliografía	79

Sobre el recorrido de la pregunta

Dentro del psicoanálisis freudiano puede asistirse, en ocasiones, a una presencia exaltada del artista y las obras de arte. El concepto de sublimación fue un camino que tomó Freud para abordar la genialidad de los artistas; así, por ejemplo, precisa, en “El Creador literario y el fantaseo”, un interrogante que gira en torno a la forma como el artista se las ingenia para exponer sus fantasías ante otros, por medio de sus obras, mientras que cualquier sujeto podría avergonzarse de tener que contar sus deseos más íntimos, es decir, sus deseos reprimidos. El artista, “atempera el carácter egoísta del sueño diurno mediante variaciones y encubrimientos, y nos soborna por medio de una ganancia de placer puramente formal, es decir estética [...]”.¹ La cuestión sobre la satisfacción salta a la vista en este texto, de este modo corroboramos en Freud la idea de que el artista satisface algo y, más allá de él, otros pueden también venir a gozar de sus producciones.

Y si de sueños y fantaseos se habla, puede encontrarse cómo es a partir de sueños que muchos artistas hacen su obra. Un sueño implica lo que en Freud consideramos el cumplimiento de un deseo, deseo que se encuentra reprimido y que en el sueño se presenta desfigurado para su cumplimiento. “La fuerza impulsora”² del deseo debe ser censurada para la formación del sueño, es decir, dicho deseo hace su junción con la pulsión, la cual intenta darse salida de algún modo.

Un sueño podría ser, entonces, ¿un velo ante lo real?, pero ¿qué real? Lacan es quien advierte que el sueño de angustia nos hace despertar, pero no aludiendo al despertar de la vigilia, en el que más bien despertamos para seguir soñando. Lo que despierta en la pesadilla, según Lacan, es la *Tyche*³, la que inserta la angustia y al goce en su dimensión real.

Es cierto que existen artistas que han realizado una obra a partir de sus sueños, pero también algunos lo han hecho a partir de una pesadilla, lo que lleva a pensar ¿qué hace el creador con el horror que aparece en la pesadilla?, o, ¿hace algo el creador con el goce manifiesto en ella?

Encuentro que hay modos diversos de aproximarse a una obra de arte desde el psicoanálisis, en estos diversos modos se contemplan, por ejemplo, distintos paradigmas del goce que tanto Freud como Lacan tuvieron como perspectiva; toda obra de arte

¹ Sigmund Freud, “El creador Literario y el fantaseo” (1906-1908), en *Obras Completas*, Vol. IX (Buenos Aires: Amorrortu, 2005), 135.

² Sigmund Freud, “La interpretación de los sueños” (1900), en *Obras Completas*, Vol. V (Buenos Aires: Amorrortu, 2005), 573.

³ El término *Tyche* es tomado por Lacan del vocabulario de Aristóteles en su investigación de la causa. Este término tendrá un acento importante en la investigación.

contempla distintos modos de implicar lo real pulsional, y, partiendo de esta hipótesis, puede pensarse que quizá en la creación de una obra de arte un sujeto puede haber encontrado un modo de hacer con el goce, con aquello que lo mueve.

Quisiera contar un poco cómo empezó mi recorrido en la pregunta por el goce dentro de la creación, la cual se inicia en el momento en que formulo el siguiente interrogante: ¿Qué pasa con el goce en la creación artística? Esta pregunta, espontáneamente formulada, también implicaba plantear el asunto de la siguiente manera: ¿Hace el sujeto algo con su goce en la creación artística? Esta inquietud me condujo a múltiples caminos; en un tiempo, el camino parecía ser el del acto de creación, el de la noción de acto específicamente visto desde la perspectiva del psicoanálisis. Indagar la cuestión del acto hacía que me preguntara, entre otras cosas, cómo ubicarlo, dónde puede encontrarse evidencia de que hubo acto, en definitiva, cómo *pescarlo*. Mientras me desviaba en el campo del acto de creación, recordaba cada cierto tiempo una expresión de un artista plástico venezolano que tuve la oportunidad de escuchar en una conferencia sobre su trabajo; este artista decía: “Yo pinto para ser”, expresión que me recordaba un oficio, un lugar para ocupar, “una hazaña”, como lo expresa Freud, palabra que me parece justa. Y aunque siempre me devolvía a la cuestión sobre el acto, el del artista, resonaba en mi cabeza la frase del pintor en otro sentido, me hacía asociarlo de algún modo al goce implícito en aquel ejercicio, en aquel gesto, en aquel goce también implícito en todo acto.

Pensaba entonces que, aunque la pregunta por el acto parecía bastante pertinente, me alejaba de la posibilidad de adentrarme en la cuestión del goce en ese largo recorrido, el goce de un sujeto que hace obra y es llamado artista. La obra se convertía así en un elemento importante a tener en cuenta, ya que podría constituir otro camino por recorrer, pues, como señala Wajcman: “La obra es un objeto más la marca de un sujeto”.⁴ La cuestión del objeto parecía pertinente para mi pregunta, pues me llevaba por el camino del goce en cuanto no se puede hablar de goce sin hablar del objeto; la obra de arte me conducía por la creación artística en su modo de encuentro, como anota Wajcman: “la obra, el artista y el espectador surgen juntos de su puro encuentro”⁵

Encontramos que la creación parte de un encuentro contingente, encuentro que, por otra parte, también está relacionado con el goce inasimilable de una pesadilla que se manifiesta como lo real, lo real como encuentro. Además, se constata que no es únicamente *embellecer* la intención que tiene un artista al emprender su obra, en algunas ocasiones las obras parecen tener como intención inquietar, o, si esta no es su intención, nos inquietan de todos modos; muchas obras literarias que Freud tomó para hablar sobre lo ominoso dan cuenta de este fenómeno: de aquello inconsistente que también pueden evidenciar las pesadillas, que, en algunos casos, da paso al surgimiento de ciertas obras.

Hablar de dicho encuentro fue lo que me condujo a la noción lacaniana de la *Tyche*, como aquella repetición que insiste del lado de un encuentro y que evidencia un goce para el sujeto. Seguir esta noción lacaniana sobre el goce como encuentro contingente me permitía asociar la producción artística al goce. Por otra parte, hablar de goce en un sujeto implicaba la necesidad de dar cuenta de aquellos rastros clínicos de goce y tomar en cuenta que el goce de un sujeto demanda un recorrido investigativo destinado, en gran parte, a la práctica clínica analítica, lo que implicaba, a su vez, una dificultad mayor

⁴ Gérard Wajcman, *El objeto del siglo* (1998) (Buenos Aires: Amorrortu, 2001), 65

⁵ *Ibíd.*, 66

para mi búsqueda; pero también me dejaba claro que no era tampoco el camino de la obra de arte lo que me movía a indagar sobre el goce dentro de la creación, y mucho menos tomar exclusivamente la obra de arte para la investigación como aproximación al goce. De este modo, la obra de arte no me permitía acceder del todo a un sujeto previo a la creación, por lo cual me resistía a seguir del todo esta vía; si de alguna forma mi primera hipótesis buscaba reflexionar acerca de un goce a la luz del acto creador, la intención era justamente poder hallar algo del goce, en un antes y quizá un después de ese goce.

No sé exactamente dónde surge aquel mencionado encuentro lacaniano que dio paso a desarrollar mi investigación; sin embargo, algo similar ocurrió en el desarrollo de este trabajo: tropecé con una contingencia, el caso de un escritor que produjo un cuento a partir de una pesadilla, se trata de Julio Cortázar, quien basó en una su conocido cuento "Casa Tomada". Esta contingencia me permitió acotar la pregunta, darle un nuevo giro y centrarme en una pequeña arista que resultó muy fructífera.

Cabe anotar en este punto que la pesadilla propone pensar un goce que, tal parece, también contiene la obra, aunque de un modo distinto; esto último fue lo que a su vez posibilitó, al final del recorrido, la idea de pensar los rastros de goce que puede contener una obra, en este caso escrita, y, en especial, pensar esta pregunta a sabiendas de que el goce es la experiencia de un sujeto, particularmente, la experiencia de satisfacción a partir del cuerpo, lo que implicaba elucidar cómo podría ser posible que la obra lo contuviera. Pero de haberle dado un acento destacado a este interrogante, derivado de mi primera pregunta, quizá la investigación hubiese dado un nuevo giro en el modo de abordar la cuestión del goce y así algo del sujeto se habría escapado de nuevo.

Por consiguiente, sin querer reducir la pregunta a la cuestión del acto, y, por otra parte, sin querer reducirla del todo a la obra artística, encontré en la pesadilla y en lo escrito dos nociones más precisas e intermedias entre estas dos grandes vías antes mencionadas. Lacan se preguntó mucho tiempo por lo escrito, que no es igual a la escritura como ejercicio; se preguntó por lo escrito en cuanto esto le permitió acercarse a la noción de *letra*, luego a la noción *del significante Uno del goce*, como él lo llamó, y, de vuelta a la noción de goce, encontraba que éste podía mostrar otra mirada frente a la función⁶ de lo escrito, término que tomo de Lacan para finalmente formular mi pregunta: ¿Qué pasa con el goce de una pesadilla a la luz de la función de lo escrito?

En un principio, no imaginé que la noción de letra fuera el mejor camino a seguir, sin embargo de este modo encontré una manera para intentar plantear o rastrear algo del goce en una creación, en este caso literaria. Así, desde la perspectiva del goce, con sus distintos abordajes, en especial en la obra de Lacan, decidí tomar dos pequeños testimonios de autores literarios que, partiendo de una pesadilla, se ven conducidos a producir una obra, en un intento por rastrear la función que puede cumplir lo escrito como un modo de hacer con el goce proveniente de una pesadilla y de plantear que la pesadilla es la impulsora de la producción escrita, en este caso, el evento contingente que da paso

⁶ El término función es tomado de Lacan, del título que lleva la clase III "La Función de lo escrito" del seminario 20 *Aun*, en la que Lacan empieza a ubicar el S1, lo Uno, desplazándose del significante a este S1 como escritura. En esta clase vuelve a lo trabajado en el seminario 18 *De un discurso que no fuera de semblante*, para introducir la letra en relación a lo escrito, tema del cual intentaré dar cuenta en esta tesis.

a una obra escrita; así, la articulación pesadilla-obra me permite una vía para ubicar la función de lo escrito con relación a ese goce.

Esta relación apareció como un fenómeno que he encontrado enlazado a la producción artística en algunos casos; la pesadilla evidencia un goce en el sujeto (este goce será una cuestión que habrá que precisar más adelante), pero además, para estos casos, es la contingencia ligada a la producción escrita en la que el goce encuentra un modo distinto de ser abordado. Estas aproximaciones en busca de elucidar la relación pesadilla-obra se sustentan en los propios testimonios de los autores y sus comentarios al respecto.

Es necesario decir que escogí ciertos momentos de la obra de Lacan que para mí han sido claves: un primer momento corresponde al seminario 7 *La ética del psicoanálisis*; luego, un segundo momento, al seminario 11 *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* y, por último, un salto algo distante al seminario 20 *Aun*, que supone un viraje en la enseñanza de Lacan, en especial, en lo que al goce se refiere. Este viraje se extiende hasta la última enseñanza de Lacan, enseñanza en la que solo me detendré en el seminario ya mencionado. Es apenas un comienzo para apuntar hacia donde se ha dirigido la pregunta y hasta qué punto puede quedar planteada y aclarada. Todo este recorrido fue realizado también con ayuda del seminario 10 sobre *La angustia*, seminario que plantea la invención lacaniana del objeto *a*, invención que consigue su camino por la vía de la angustia como tema conductor. Este seminario justifica su importancia en esta investigación por abordar la pesadilla como antecesora de una obra de arte, en la cual angustia y objeto establecen una relación muy particular. Además, la noción de objeto está íntimamente relacionada con el sujeto creador de una obra, en definitiva, la cuestión sujeto-objeto resulta aquí de suma importancia.

Igualmente, gran parte de la revisión teórica contempló algunas clases del seminario 18 sobre *De un discurso que no fuera del semblante*, en el cual Lacan aborda la noción de letra y escrito que había esbozado sutilmente en años anteriores, antes de la década de los setenta, época en la que adquiere su mayor relevancia. También algunas clases del seminario 19, *O peor*, fueron revisadas, así como algunos textos freudianos como *La interpretación de los sueños*, *Proyecto de una psicología para neurólogos* (1895), *Tres ensayos sobre teoría sexual* (1905), *El creador literario y el fantaseo* (1907), *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci* (1910), *Introducción del narcisismo* (1914), *Pulsiones y destinos de pulsión* (1915), *Lo ominoso* (1919), *Más allá del principio del placer* (1920), entre otros textos de diversos autores, que también sirvieron de referencia y dieron forma a la investigación.

Como primera aproximación, en el primer capítulo expongo las bases teóricas que sirvieron de brújula a esta investigación, allí se muestran los distintos momentos escogidos en la enseñanza de Lacan sobre el goce y además las elucidaciones lacanianas y freudianas de la pesadilla como tema conductor para el surgimiento de una obra. Luego, en el segundo capítulo, presento el ejemplo del cuento "Casa Tomada", de Julio Cortázar, contingencia con la que parte esta investigación y relato que me sirvió para desarrollar la relación entre la pesadilla y el goce que ella implica con la obra, intentando señalar de este modo algo de aquello que *da paso* a una obra escrita. Más adelante, en el tercer capítulo, desarrollé el caso de otra obra que surgió a partir de una pesadilla, se trata de la novela *Réquiem*, de Antonio Tabucchi, en la que, más allá de establecer esta relación pesadilla-obra, busco en sus decires la función que cumple lo escrito a la luz del goce manifiesto en su pesadilla.

Tomar la pesadilla como posibilitadora de una obra implica separarse de aquella genialidad que Freud atribuía a los artistas, para preguntarse, en cambio, por la “hazaña”⁷ en sí misma; haciendo énfasis en la forma en que el artista *hace* con su goce, en particular el manifiesto en la pesadilla; para luego preguntar si este *hacer*, además de estar relacionado con la genialidad (que no se desestima del todo), constituye una forma más que un sujeto ha encontrado para resolver aquella contingencia de goce que se muestra en una pesadilla, en este caso, por medio de la función de lo escrito.

⁷ Sigmund Freud, “El creador Literario y el fantaseo” óp. cit, 135.

Capítulo 1. Un camino teórico trazado para la investigación

1.1 El goce en los distintos momentos de la enseñanza de Lacan

Como del goce se trata, y este concepto lacaniano tiene muchas acepciones dentro de la obra del autor, se hace complejo poder recorrer a cabalidad todos los virajes que implica y que constituyen la obra de Lacan. El goce, por ser siempre del cuerpo y en el cuerpo, introduce lo inefable y, siempre, en este orden, algo de lo real; el goce, por lo tanto, es lo que se *escurre* del discurso; de todas formas no tenemos más opción que la palabra para intentar bordearlo y apuntar a esa *sustancia*⁸ inefable de la que la experiencia misma da cuenta. Sin embargo, y teniendo en cuenta esta dificultad, la propuesta es seguir, por medio de los seminarios planteados a continuación, aquello del goce que interesa y que se logró articular para los dos ejemplos literarios que se desarrollarán en capítulos posteriores, es decir, aquello del goce manifiesto en una pesadilla y el *hacer* que se consigue por la función de lo escrito. Seguidamente, se continuará con los desarrollos teóricos de la pesadilla en el psicoanálisis que sirvieron para el desarrollo de la pregunta.

1.1.1 El goce en el seminario 7 *La ética del psicoanálisis: das Ding* y la obra

En el seminario 7 sobre *La ética del psicoanálisis*, Lacan aún no ha formulado la invención del objeto *a*, por lo tanto el goce se encuentra en relación con la Cosa freudiana, al *das Ding*. Es un goce del lado del registro de lo real, lo que quiere decir que el goce no se encuentra simbolizado y que, por otro lado, tampoco se halla en lo imaginario, sino que más bien es del orden de lo real.

Para Lacan, se trata del goce en cuanto real (puesto que el goce implica siempre algo de este registro), en este caso, siguiendo a Freud en el campo de *das Ding*. En este seminario ofrece varias definiciones e intenta lo imposible, definir la Cosa: “Se trata de ese interior excluido que, para retomar los términos mismos del *Entwurf*, está de este

⁸ Aludiendo a lo que llama Lacan la “sustancia gozante” Jacques Lacan, *El seminario. Libro 20. Aun* (1972-1973) (Buenos Aires: Paidós, 2004), 33

modo excluido en el interior. ¿En el interior de qué? De algo que se articula, precisamente, en ese momento *Real-Ich* que quiere decir entonces: lo real último de la organización psíquica, real concebido como hipotético, en el sentido en que es supuesto necesariamente *Lust-Ich*".⁹

El mito originario del goce y de su pérdida ulterior encuentra, en parte, respuesta en Lacan, articulando el término freudiano que a la vez tiene una larga tradición filosófica: La Cosa. Por ello nos remite al texto de Freud del *Proyecto de una psicología para neurólogos*, para precisar aquella pérdida mítica que también Freud había articulado, en la cual Lacan logra mostrar la relación de la Cosa con la palabra: "[...] esa Cosa, aquello de lo real [...] padece del significante".¹⁰ Entonces, propone *das Ding* como un real puro a toda simbolización donde toda representación de ella la desvirtúa, es una exterioridad íntima, así como el mismo psicoanalista francés lo indica, como un intento de colocar fuera aquello más íntimo para el sujeto; esto indica lo real de la organización psíquica, aquello que es irreductible a las imágenes y los significantes, esa dimensión también afectiva, si se quiere (aunque va mucho más allá de la afectividad), de lo real irreductible. El lugar de *das Ding* es aquello más primitivo "movedizo, confuso, mal delimitado, debido a una insuficiente organización de su registro-algo mucho más fundamental"¹¹ para el sujeto, también aquello mítico, por lo tanto, irrepresentable.

En este sentido, resulta un *impasse* aislar la Cosa como fuera de lo simbolizado, Lacan pondrá a trabajar este *impasse* al decir que la palabra mata la Cosa y que todo intento de bordearla gira en torno a un real imposible de recuperar. Poder abordar la cuestión del goce desde esta perspectiva implicó, posiblemente, que eligiera adentrarse en el camino de la sublimación en el arte, la hipótesis más relevante a este respecto es la de "elevator un objeto a la dignidad de la Cosa"¹², es decir, colocar un objeto cualquiera, objeto incluso común, para elevarlo a la dignidad de *das Ding*; el objeto aquí es, como mencioné con Lacan, aquello más primitivo para el sujeto, lo más íntimo. Esta maniobra supone sacar un objeto de la serie, de su utilidad, para poder elevarlo a condición de *das Ding*.

A esta hipótesis de Lacan se le agrega, también, que el arte o la producción de una obra de arte es un intento por bordear el vacío abismal que supone *das Ding*. Para Lacan, la Cosa freudiana es aquello irrepresentable que, más allá de su irreductibilidad, es un vacío que también se positiviza, que no solo puede tomarse como aquel vacío sin límites, sino que, en la perspectiva del goce, es también exceso, exceso de horror o incandescencia. Podría decirse que es también una plenitud que excede al sujeto, o mejor, un vacío que traga. El arte pone borde a este vacío, o a eso terrorífico para el sujeto, lo contornea, poniendo así una distancia a *das Ding*.

El vacío es un tema fundamental alrededor del cual gira la cuestión de la creación artística, "si la Cosa no estuviese velada no estaríamos con ella en esa forma de relación que nos obliga [...] a cercarla, incluso a contornearla, para concebirla".¹³ En el arte la Cosa se encuentra representada por otra cosa, el objeto de arte permite no evitar la Cosa

⁹ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis* (1959-1960) (Buenos Aires: Paidós, 2004), 126.

¹⁰ *Ibíd.*, 146.

¹¹ *Ibíd.*, 128.

¹² *Ibíd.*, 138.

¹³ *Ibíd.*, 146.

a condición de tampoco presentarla. En este punto, Lacan acude a Heidegger quien aborda el tema de La Cosa en relación con lo que llama el ser, lo esencial del ser, haciendo uso de la metáfora del vaso donde desarrolla su dialéctica. Lacan toma dicha metáfora para hacer énfasis en el vacío, no como aquello que contornea el vaso, sino al vacío desde donde la creación del vaso parte:

si ustedes consideran el vaso desde la perspectiva que promoví primero, como un objeto hecho para representar la existencia del vacío en el centro de lo real que se llama la Cosa, ese vacío tal como se presenta en la representación se presenta como un *nihil*, como nada y por eso el alfarero, al igual que ustedes a quien les hablo, crea el vaso alrededor de ese vacío con su mano, lo crea igual, que el creador mítico, *exnihilo*, a partir del agujero.¹⁴

Por esta razón, en la sublimación, para Lacan, el objeto de arte deviene un objeto imaginario que se ubica por la vía de una elevación simbólica, en el vacío de la Cosa. En la metáfora del alfarero: “Se trata del hecho de que el hombre moldea el significante y lo introduce en el mundo – en otros términos, de saber qué hace al moldearlo a la imagen de la Cosa, cuando ésta se caracteriza porque nos es imposible imaginarla”.¹⁵ Pero además, se trata también del papel que juegan los objetos, para el caso del arte, la manera en que estos son puestos a circular en el mundo, de modo que son sacados de su utilidad para ser “elevados”¹⁶ y puestos en otro lugar. “Quiero simplemente atenerme hoy a la distinción elemental, en el vaso, de su uso como utensilio y de su función significante”.¹⁷ Es también la forma que el psicoanalista encuentra para poder abordar a *das Ding*, puesto que hablar de aquello inasimilable que remite a lo real es hallar una dificultad, hablar de lo real es, justamente, lo que no convendría a la elaboración de lo real tal como se impone en la experiencia analítica. Lacan acude al arte para intentar acercarse a dicha noción con la que encuentra su relación con el goce, de alguna forma no habla de la Cosa pero sí hace uso del significante para referirse a ella.

Para este punto, el de la sublimación como *contorneadora* del vacío de la Cosa, Lacan bosqueja también las distintas modalidades en que la religión y el discurso de la ciencia se sitúan en relación con la Cosa. Ellas ilustran modos distintos de entrar en relación con esta: en la primera el vacío se encuentra evitado y en la segunda se encuentra soldado. “La religión consiste en todos los modos de evitar el vacío. Podemos decir esto forzando la nota del análisis freudiano, en la medida en que Freud subrayó los rasgos obsesivos del comportamiento religioso”.¹⁸ Con respecto al discurso de la ciencia, esta: “rechaza la presencia de la Cosa, en la medida en que, desde su perspectiva, se perfila el ideal del saber absoluto, es decir, de algo que, aunque plantea la Cosa, al mismo tiempo no la reconoce”.¹⁹

En el arte la perspectiva es distinta; Lacan encuentra desde la creación del objeto de arte la forma en que la Cosa se presentifica, sin por ello tener que presentarla, es decir: *representarla* a condición de saber que el objeto de arte producido no define al *das Ding*

¹⁴ *Ibíd.*, 151.

¹⁵ *Ibíd.*, 155.

¹⁶ Elevados a la forma en que Lacan denomina con la fórmula de elevarse a la dignidad de la Cosa.

¹⁷ *Ibíd.*, 149.

¹⁸ *Ibíd.*, 160.

¹⁹ *Ibíd.*, 162.

mismo. Existe una tensión constante en este poner distancia y a la vez presentificar la Cosa: “El objeto está instaurado en cierta relación con la Cosa destinada a la vez a delimitarla, presentificarla y ausentificarla”.²⁰ El arte bordeador del *das Ding* es un modo no solo de poner distancia a lo insoportable de la Cosa, sino también un modo de insinuarla; el operador por excelencia para Lacan en esta formulación es el velo, que permite traslucir y que la obra pueda mantener su relación con lo real de la Cosa, sin que esta llegue a aproximarse demasiado; permite hacer presentir lo terrorífico del *das Ding* por medio de la veladura simbólica que la obra presenta.

Por otra parte, el tema de la sublimación tratado por Lacan en este seminario pone en juego la problemática de la pulsión en Freud. Para Lacan es necesario volver a Freud para tratar la cuestión de la satisfacción de los *Trieb*, tomando en cuenta que para Freud en la sublimación la pulsión es desviada de su meta, de su *Ziel*. Esto plantea la problemática en sí de toda la noción de la sublimación, que aún hoy día puede ser motivo de distintas posturas y modos de interpretación. En mi lectura de Lacan, es claro que para este el tema de la sublimación en Freud implicaba, en un momento, la transformación de la pulsión sexual por una meta más elevada y de mayor valor social, la meta sexual de la pulsión es transformada, la libido es transformada o desexualizada. En otras palabras, la pulsión encuentra una meta distinta: “la pulsión puede encontrar su meta en algo diferente a su meta, sin que se trate allí de la sustitución significativa que constituye la estructura sobredeterminada, la ambigüedad, la doble causalidad, de lo que se llama el compromiso sintomático”.²¹

Aunque para Lacan el valor social de los objetos de arte y su circulación social no dejan de ser elementos clave en el tema de la sublimación, a mi entender, cuestiona en Freud la fórmula sobre la desexualización de la pulsión en este campo. Lacan encuentra en el mismo Freud una doble tendencia de la pulsión: por un lado, una plasticidad que indica la capacidad de la pulsión para desplazarse, pero, por otra parte, también un carácter de fijación que aún en la sublimación no logra despojar a la pulsión de su fuerza sexual (entendiendo lo sexual no como genitalidad). Esta doble tendencia, logra organizarla Lacan encontrando la clave en la relación con el objeto; resalta que no se trata tanto en la sublimación de un desvío de la meta, que daría cuenta de la plasticidad de la pulsión, sino de la relación del sujeto con su objeto. En este sentido, vuelve a una hipótesis freudiana en el texto sobre *Introducción del narcisismo*, para situar allí la clave de su planteamiento:

La formación de un ideal del yo se confunde a menudo, en detrimento de la comprensión, con la sublimación de la pulsión. Que alguien haya trocado su narcisismo por la veneración de un ideal del yo no implica que haya alcanzado la sublimación de sus pulsiones libidinosas. El ideal del yo reclama por cierto esa sublimación, pero no puede forzarla; la sublimación sigue siendo un proceso especial cuya iniciación puede ser incitada por el ideal, pero cuya ejecución es por entero independiente de tal incitación.²²

²⁰ *Ibíd.*, 174.

²¹ *Ibíd.*, 137.

²² Sigmund Freud, “Introducción del narcisismo” (1914) en *Obras Completas* Vol. XIV (Buenos Aires: Amorrortu, 2005), 91.

Vale la pena recordar que, igualmente, la noción de sublimación para Freud fue un camino conflictivo y oscuro; el mismo autor reconoce en algunas de sus obras lo complicado de su elucidación, hubo, por tanto, incertidumbres para él, cambios en los que varias veces volvía al mismo punto para plantearlo de forma distinta, lo que dificultaba aún más la problemática. Lacan, de todos modos, apunta a aquello sexual que caracteriza la fijación pulsional; toma, al respecto, la idealización narcisista planteada por Freud, que puede estar en juego en la sublimación sin ser por ello condición de esta. Plantea cómo se juega en la relación con el objeto para el caso de la sublimación y para el caso del amor, en otras palabras, lo que se juega en dicha relación de objeto respecto al amor y la sublimación. En especial, distingue el oficio sublimatorio de las pulsiones yoicas, para esto basta tan solo traer otra cita freudiana: “Según tenemos averiguado, la formación del ideal aumenta las exigencias del yo y es el más fuerte favorecedor de la represión. La sublimación constituye aquella vía de escape que permite cumplir esa exigencia sin dar lugar a la represión”.²³ Freud plantea, en particular, el enigma que la sublimación representa, a saber, ser una satisfacción sin represión.

Este trabajo implicó para Lacan todo un recorrido por el amor cortés y su condición narcisista: en un primer momento, para que se produzca el amor debe haber una cobertura del ser pulsional del sujeto, es decir, remite a la formación del yo ideal freudiano; en este sentido, idealización y represión van de la mano. Para el caso de los poetas en el amor cortés, esta idealización —que podemos llamar, para efectos explicativos: inicial— da paso a una escritura; la pulsión entonces se desplaza, la sublimación constituye así, como el mismo Freud lo articula, una vía de escape a las exigencias de las formaciones del yo que dan paso a la represión.²⁴ La elevación de la mujer como un objeto a condición de *das Ding* surge en una relación donde el objeto va más allá del objeto narcisista del objeto de amor, es un objeto que apunta al vacío de *das Ding*, elevado, un objeto que se mantiene a distancia, un objeto del cual el sujeto se priva, y esta inaccesibilidad del objeto de amor es lo que permite dar paso a la escritura, entonces, esa barrera que se pone presenta a la dama del amor cortés como despersonalizada, vaciada de sustancia, cualquiera puede estar en su lugar. “Nunca la dama es calificada por sus virtudes reales y concretas, por su sabiduría, su prudencia o ni siquiera su pertinencia. Si es calificada de sabia solo lo es en la medida en que participa en una sabiduría inmaterial, en tanto que más que ejercer sus funciones las representa”.²⁵ Esta privación del objeto insinúa, más allá del desplazamiento que implica del objeto narcisístico al sublimado, un límite al *das Ding*, lugar en donde es ubicada la dama. Así, el sujeto en su creación sublimatoria de algún modo se garantiza el no acceso al goce absoluto, el lugar de la mujer es el lugar del goce, pero en un sentido enloquecedor, inasimilable. “La creación de la poesía consiste en plantear, según el modo de sublimación propio del arte, un objeto al que designaría como enloquecedor, un *partenaire* inhumano”.²⁶ Esta operación muestra, para Lacan, cómo la sublimación opera con la pulsión en la creación significativa, implicando entonces un goce sexual, sin que por ello implique también

²³ *Ibíd.*, 91.

²⁴ *Ibíd.*, 91.

²⁵ Jacques Lacan, *El seminario. Libro. La ética del psicoanálisis*, óp. cit., 185.

²⁶ *Ibíd.*, 185.

genitalidad, sino la forma en que la sexualidad participa en la vida psíquica del sujeto. “En otras palabras, más allá de que se diga en el texto de Freud que, fuera de técnicas especiales, el amor solo es accesible con la condición de ser siempre estrechamente narcisista, el amor cortés es la tentativa de ir más allá”.²⁷

Llegado a este punto, puede decirse que, en definitiva, la sublimación consiste en un tipo de satisfacción que no niega la tendencia sexual, que no consiste tanto en el cambio de meta, sino, más bien, en un cambio de objeto, puesto que “La sublimación que aporta al *Trieb* una satisfacción diferente de su meta —siempre definida como su meta natural— es precisamente lo que revela la naturaleza propia del *Trieb* en la medida en que éste no es puramente instinto, sino en la medida en que se relaciona con *das Ding* como tal, con la Cosa”.²⁸ Entonces, ¿qué tipo de satisfacción implica la sublimación? Encontramos una paradójica respuesta: garantizarse un malestar, principalmente, privarse de algo real. En el caso del amor cortés este malestar es representado por la privación del objeto, de la dama a quien se dirigen todos los poemas. En este sentido, ¿podríamos aventurarnos a igualar la actividad sublimatoria del arte con el goce neurótico en el síntoma? Creo que es suficiente recordar, una vez más con Freud, el planteamiento según el cual la sublimación es una satisfacción sin represión, para no dar de manera inmediata una respuesta afirmativa a esta idea; implicaría, más bien, tomando los planteamientos de Freud sobre la pulsión de muerte, articular la sublimación con una voluntad de creación por parte del sujeto: “Voluntad de destrucción. Voluntad de comenzar de cero [...] Pero ella es igualmente voluntad de creación a partir de la nada, voluntad de recomienzo”.²⁹ En esta misma dirección, y aunque el tema de la sublimación no sea una discusión cerrada, se plantea con Lacan la intención de definir la pulsión de muerte como una voluntad destructiva, pero a la vez una voluntad de creación a partir de la nada, moldear con significantes aquello imposible de representar, a saber la Cosa, *das Ding*, y esta hazaña del artista tan solo puede operarse partiendo del mismo vacío que la Cosa implica. La sublimación acarrea, si puedo expresarme de esta manera, un choque con lo imposible, más allá de la lógica de la repetición.

No puede olvidarse que todo el recorrido del seminario *La ética del psicoanálisis*, es, en realidad, un intento por definir, como el mismo nombre del seminario lo indica, una ética para el psicoanálisis, pero una ética que no esté orientada por el ideal, sino por lo real. Es curioso que Lacan tome, para hablar de una ética, una práctica dentro de la cual se genera tanto valor social como cultural. Lacan se sirve del arte y del enigma que la sublimación supone, para reflexionar sobre otra ética para el sujeto de la experiencia analítica. Por esta razón, quizá, es tan importante para Lacan distinguir la sublimación de la idealización, pues la sublimación también implica una distancia respecto a la represión neurótica, y pese a que los objetos de arte son objetos valorizados no dan cuenta de un ideal, sino que cobran valor porque ponen en su campo la relación con *das Ding*, elevando “un objeto a la dignidad de la Cosa” a condición, al mismo tiempo, de poder diferenciarlo de ella. Esta tentativa, según mi interpretación, supone un modo de plantear la particularidad del sujeto con el goce, el cual siempre implica algo de lo real y también la forma en

²⁷ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 16. De un Otro al otro* (1968-1969) (Buenos Aires: Paidós, 2004), 212.

²⁸ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis*, óp. cit., 138.

²⁹ *Ibíd.*, 257.

que cada uno podrá hacer con el mismo, para poder decir que en esa particularidad debe existir una ética que no implique a todos por igual, cuestión que también supone la sublimación artística, en la que las obras dan un ejemplo de singularidad y manifiestan distintas posibilidades. Al final, también estas obras no son más que restos de objeto, residuos, que apuntan a distintos modos de gozar, así como también distintos modos en que un sujeto se las ingenia para tratar con dicho goce.

1.1.2 El goce y la angustia. Seminario 10 *La angustia*

El seminario sobre *La angustia* supone el desarrollo de Lacan sobre el objeto *a*, más específicamente, su invención, pues en este seminario empieza a elaborarlo. El título del seminario lleva el nombre de *La angustia*, puesto que esta lo conduce al objeto *a* y a su propia lógica, en otras palabras: la angustia es un camino, una vía de acceso al objeto *a* en Lacan.

Este seminario comienza con la revisión del esquema óptico, donde Lacan se encuentra con algunas elaboraciones pasadas que entonces toman forma en relación con el objeto *a*; revisar este esquema tiene la intención de plantear que este objeto *a*, que Lacan introduce, es un objeto que no tiene como vía de acceso lo significante ni tampoco lo especular o lo moldeado sobre la imagen. Esto quiere decir que, por una parte, Lacan parte de su idea conocida del objeto especular, antes propuesto en el estadio del espejo, para indicar que el objeto *a* no es un objeto como los otros, no es un objeto cuyo prototipo sea la imagen propia, lo que conduce también a una nueva concepción de lo especular que más tarde será mejor elaborada.

Además, en este seminario también construye, en las primeras lecciones, el esquema de la división subjetiva, que supone la constitución del sujeto en el campo del Otro. El sujeto mítico y sin tacha debe inscribirse en el campo del Otro para advenir como sujeto en el campo simbólico, debe inscribir su goce haciéndose oír, por ejemplo, si acudimos al mito del grito, con Freud, como la primera manifestación del infante. De este modo, este sujeto aún mítico aparece en el campo del Otro como objeto, sin embargo, el Otro no es omnipotente sino que se encuentra dividido, es un Otro deseante y su deseo aparecerá luego para el sujeto como un enigma sin respuesta. Pero, en ese momento, puede decirse que el sujeto se encuentra en el campo del Otro alienado, haciéndose representar allí como un objeto posible que pueda colmar la falta en el Otro, surgiendo así la angustia. Es el punto donde el goce se vuelve horroroso, el de la confrontación en el lugar del objeto de una falta, cuestión que podría resultar paradójica puesto que se pensaría que el sujeto aspiraría a encontrarse satisfecho en la satisfacción que ofrecería al Otro, sin embargo, no es esto lo que se logra. Esta alienación del sujeto hipotético, al que hemos venido haciendo referencia, choca contra la falta del Otro, no es llenada por el sujeto que se ofrece a ello y, en cambio, este sujeto que ha atravesado por la angustia para devenir deseo se reconoce entonces como sujeto castrado, dividido por el significante, se inscribe entonces en el Otro pero como resultado queda también dividido, y de él se desprende un resto del cual se resigna para entrar en el mundo del lenguaje. Se separa del Otro pero cediéndole ese objeto resto. A esta división constituyente, que deja planteada la función del resto, Lacan le va a dar bastante peso.

Este seminario, entonces, hace un recorrido por los tres objetos freudianos: oral, anal y fálico, y transita también por los dos propuestos por Lacan: la mirada y la voz. Estos objetos cobran valor erógeno, según Freud, a condición de su pérdida, pérdida inaugural desde donde se organiza una serie de objetos que van a permitir las satisfacciones parciales, que son las únicas posibles, respecto a la presencia que adquiere la pulsión sobre la vida psíquica. En este sentido, aquella pérdida inaugural que con Lacan llamamos cesión del objeto, da cuenta de un goce que cede a favor de las significaciones que vienen del Otro, dicho de otra forma: el goce primero de la vida se pierde en función de poder advenir como sujeto en el campo simbólico. El goce se encuentra en juego en el objeto *a* como tal, y, en este sentido, el goce aloja una parte de satisfacción en estos objetos parciales, sin embargo, en la misma división subjetiva del esquema antes mencionado, el goce también viene a ser ese resto insensato que no puede significantizarse, apunta a esos restos, fragmentos que no son significantes.

Estos restos son figurados por Lacan como fragmentos de real, primero presentes para el sujeto, es por esto que encontrará una vía para definir la angustia en esa relación de objeto y goce. Surgen así las siguientes fórmulas: “La angustia no es sin objeto” y, otra muy conocida, “La angustia como la falta de la falta”.³⁰ Estas fórmulas implican la presentificación de un objeto en el lugar que no debería estar, y dicha presentificación supone al sujeto un goce deslocalizado, fragmentado, fuera de cualquier relación significativa o simbólica que venga a mediarlo. Dicho de otra forma, puesto que la falta en el sujeto es constitutiva, este objeto presentificado, que amenaza con tapar la falta, lleva a que desemboque la angustia en el sujeto.

Con respecto al objeto resto

¿No es acaso una respuesta, no solo razonable sino controlable, decir que es este resto, este residuo no imaginado del cuerpo, lo que, mediante algún rodeo que sabemos designar, viene a manifestarse en el lugar previsto para la falta, y de tal forma que, al no ser especular, resulta imposible de situarlo?³¹

Por medio de esta función de resto que no puede ubicarse a nivel imaginario — precisamente de la aparición de un objeto extraño que no es especularizable, pero que de todos modos aparece en el lugar en que no debería estar— Lacan logra explicar lo ominoso estudiado por Freud. Justamente el objeto *a* es lo que no se adapta al campo de la ley visual, lo que hace que Lacan deba distinguir a este objeto de los objetos especulares, comunes, los cuales se pueden compartir, son contables y de intercambio.³² Hay un elemento que no responde a lo que exige la dimensión imaginaria, especular, y sin embargo este objeto se presentifica como algo que puede verse, o, también, que si puede verse es porque ese objeto mira al sujeto, tal cual lo desarrollará Lacan más tarde, en relación con sus elaboraciones sobre el objeto mirada. Tenemos, entonces, que este objeto *a* no se encuentra ni inscrito en lo simbólico ni en lo especular. De este modo, el objeto de la angustia y de lo ominoso aparece en donde normalmente se substraer, aparentemente rompe con lo familiar para hacerlo ajeno, radicalmente extraño al sujeto y,

³⁰ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 1. La angustia (1962-1963)* (Buenos Aires: Paidós, 2004), 52.

³¹ *Ibíd.*, 72.

³² *Ibíd.*, 103.

a la vez, radicalmente íntimo, familiar; así rompe igualmente, en consecuencia, con la normalidad del campo visual.

Goce y angustia se encuentran entrelazados por medio del objeto. El recorrido por este seminario indica al goce en su condición más cruda, asociado con un real que paraliza al sujeto, puesto que no consigue los medios para asimilarlo a ninguna representación. Esta idea de la angustia, que se puede observar en el fenómeno de la pesadilla, constituyó en mi camino investigativo la forma de poder ubicar y aproximarse al goce como algo inasimilable y que se experimenta en el cuerpo, que se siente en aquel afecto único que no *engaña* y que aparece en la forma en que lo muestra la pesadilla. Más aún, poder ubicar este objeto fundamental en el sujeto, en esa relación objeto-sujeto, relación que se hace patente tanto en la pesadilla como en la obra, puesto que la obra también puede ser percibida en algunos casos como aquello que ejerce una ruptura ominosa o inquietante tanto para el sujeto que lo produce como para aquel que lo contempla. Aquello perturbador que da origen a la creación de una obra es un goce en el cual el sujeto, en la mayoría de los casos, no logra reconocerse, y este no poder reconocerse aplica tanto para la pesadilla como para la obra. Como varios artistas lo constatan, es, algunas veces, otro sujeto surgido del mismo autor: “Yo no conocía desde antes al sujeto que escribió *Flac*. Soy yo y no soy yo, o soy yo en tanto que otro que mí mismo, no sé cómo decirlo”.³³ Es lo real manifiesto, abierto a las particularidades de cada sujeto.

1.1.3 El goce y la *Tyche* en el seminario 11 *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*

En este seminario el goce se encuentra en relación con la *Tyche*, referencia que es tomada de la física aristotélica en su investigación de la causa y cuyo término es traducido por Lacan como “encuentro con lo real”,³⁴ que es en realidad un mal encuentro, encuentro siempre fallido. Lacan sitúa al goce tomando como referente al circuito pulsional, al recorrido que realiza el sujeto sobre un objeto. En este punto, el bordeamiento es lo que produce la satisfacción, y es el circuito lo que pone de relieve un objeto vacío, que plantea la inadecuación del objeto para la pulsión y pone el acento de la satisfacción en el recorrido pulsional en sí mismo: esa ida y vuelta que mantiene el circuito. Esta vez, Lacan intenta dar un giro a la repetición freudiana ligada a este circuito que realiza la pulsión, introduciendo, como dije, la noción de la *Tyche* como el cortocircuito que se produce en dicho bordeamiento, para plantearlo de una modo un tanto apresurado por lo pronto.

La función de la *Tyche*, de lo real como encuentro, “se presentó primero en la historia del psicoanálisis bajo la forma que ya basta por sí sola para despertar la atención— la del

³³ Serge. André, “*Flac*: Posfacio la escritura comienza donde el psicoanálisis termina” (1999) (Siglo XXI Editores, 2000), 165.

³⁴ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964) (Buenos Aires: Paidós, 2004), 62.

trauma”.³⁵ El trauma podemos definirlo ya desde Freud como aquella experiencia en donde el sujeto queda impedido para dar cuenta de lo sucedido o, en otras palabras, donde se da el no recubrimiento de lo real por lo simbólico. Este planteamiento de Freud lo encontramos relacionado a su definición de la angustia en las *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis y otras obras*, donde define el asunto de la angustia como “la emergencia de un factor traumático que no puede ser tramitado según la norma del principio del placer”.³⁶ Para Soler, en *Variantes de lo tíquico*, se precisa que: “<el momento traumático> es una experiencia —y <experiencia> quiere decir <encuentro>—”,³⁷ es un encuentro que se relaciona al aumento de excitación que se apodera del sujeto y ante el cual se encuentra desarmado.

Es decir: hallamos a lo *tíquico* y al trauma en relación a lo real como encuentro y, en esta misma línea, ubicamos lo real del goce en eso que excede y se experimenta, de lo cual el sujeto se ve impedido para tramitar.

Sin embargo, este goce que irrumpe lo encontramos localizado en este seminario en relación con los objetos *a*, pues aquí Lacan ya cuenta con la invención y formulación de este objeto. En este caso, el goce aparecerá no solamente como aquello irreductible a lo simbólico, sino que también mantendrá una alianza con el significante, significante que marca la entrada del goce mismo y que de algún modo orienta dicho goce.

En tal sentido, el goce parece estar ya estructurado, localizado al menos en los bordes de los orificios del cuerpo del sujeto; al tiempo, el goce se enlaza al funcionamiento significativo del sujeto. En este seminario Lacan propone dos operaciones claves para el sujeto: la alienación y la separación. La alienación se asocia con la alienación significativa, la alienación en el Otro. Así, en un primer tiempo, dicho hipotéticamente para efectos explicativos, el sujeto “toma” un significante del Otro para poder constituirse y dar origen a la cadena significativa, que traerá como consecuencia un significante que lo represente para otro significante (S1-S2), lo que quiere decir que en este deslizamiento significativo se encuentra la tachadura del sujeto, su división, por lo tanto, su falta.

Para Freud la identificación es la forma más originaria de la ligazón afectiva.³⁸ De este modo da a la identificación un estatuto primordial en la vida anímica del sujeto, la cual desempeña, por ejemplo, un papel importante antes del desarrollo del complejo de Edipo. El niño toma al padre como su ideal, se identifica con él, la identificación “se comporta como un retoño de la primera fase, *oral*, de la organización libidinal, en la que el objeto anhelado y apreciado se incorpora por devoración y así se aniquila como tal”.³⁹ Siguiendo a Freud, la identificación primaria con el padre, esa de la prehistoria del complejo de Edipo, es lo que en Lacan conocemos como alienación, que supone un significante que representa al sujeto, un significante que se encuentra en el Otro y en el cual el sujeto se identifica. En esta identificación el sujeto encuentra también represión,

³⁵ *Ibíd.*, 63.

³⁶ Sigmund Freud, “Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis y otras obras” (1936) en *Obras Completas* Vol. XXII (Buenos Aires Amorrortu, 2005), 87.

³⁷ Colette Soler, “La época de los traumatismos” (2014) *Variantes de lo tíquico* (Buenos Aires: Letra viva, 2014), 54.

³⁸ Sigmund Freud, “Psicología de las masas y Análisis del Yo” (1921) en *Obras Completas* Vol. XVIII (Buenos Aires Amorrortu, 2005), 99.

³⁹ *Ibíd.*, 99.

puesto que a la vez que se identifica a un significante se mantiene en falta del mismo, en otros términos más gráficos y explicativos, quiere decir que si el significante *representa* al sujeto es porque no puede *presentarlo*, no puede decir lo que un sujeto es. Esto último es lo que Lacan llama división; por otra parte, Lacan llama separación a la forma en que la pulsión responde a la identificación y a la represión. La separación es, entonces, una respuesta de goce necesaria, y allí donde está el sujeto en falta aparece el objeto a. Podría decirse que se impone la estructura del sujeto a la del goce, la separación conlleva el funcionamiento lógico de la pulsión en cuanto responde a la falta que resulta de la identificación y la represión:

El sujeto encuentra el camino de regreso del vel de la alienación en la operación que denominé, el otro día, separación. Mediante la separación el sujeto encuentra, digamos, el punto débil de la pareja primitiva de la articulación significativa, en la medida en que es, por esencia, alienante.⁴⁰

En este seminario, una vez más, Lacan acude al arte para servirse de él como modelo, introduciendo la presencia de un goce fragmentado, pero a la vez más precisamente localizado en los bordes del cuerpo. El arte no vendrá a ser contorneador del vacío abismal que supone *das Ding*, tal como lo plantea en el seminario de *La ética del psicoanálisis*, sino posibilitador de lo real como encuentro, tal como aparece con la referencia a la *Tyche*, pues, precisamente, “lo real en el sujeto resulta ser lo más cómplice de la pulsión”.⁴¹ Lacan analizará la “función cuadro” que precisa justamente la cuestión de fondo en una obra de arte: por un lado, se encuentra la posibilidad de que en toda obra, como ya lo mencioné, exista algo de lo real como encuentro, pero a dicho encuentro lo antecede, aunque no en términos cronológicos, una experiencia pacificante y un placer del ojo en esta experiencia estética del mirar. Aunque no es mi intención abordar a fondo el tema de la mirada, sí quiero señalar lo que Lacan plantea con respecto a la función cuadro: el sujeto que cree contemplar la obra es, en realidad, atrapado por la misma, por esta razón resulta que “el cuadro es una trampa de cazar miradas”.⁴² Algo del objeto mirada está contemplado en la obra y, en este sentido, no es el sujeto quien contempla, sino que es la obra la que lo mira; el sujeto, entonces, es mirado por los objetos: “solo veo desde un punto, pero en mi existencia soy mirado desde todas partes”.⁴³

Otra cuestión interesante con respecto a la función cuadro que resalta Lacan es la relación con la representación misma del sujeto, o, mejor, su falta de representación manifiesta en el límite que figura el ser capturado en el cuadro, esto es, “la función mancha”. Nuevamente, el sujeto en su condición de ser mirado es reducido y puesto también en su condición de objeto, el sujeto no es más el sujeto que observa el mundo, en el que la mirada es ejercida y dominada por él, sino por el contrario, es introducido en el cuadro como mancha: son los objetos los que miran al sujeto y, por ende, la mancha es la aniquilación del sujeto de la representación, la mancha es lo que agujerea el campo representativo, lo que hace que el sujeto se conmocione y no logre reconocerse.

⁴⁰ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, óp. cit., 226.

⁴¹ *Ibíd.*, 77.

⁴² *Ibíd.*, 108.

⁴³ *Ibíd.*, 80.

El recorrido por este seminario me permitió ubicar lo real del goce en relación con un encuentro, definido por la *Tyche* lacaniana; sirvió entonces de base para ubicar tanto el goce en la pesadilla, en la angustia, como para ubicar, al mismo tiempo, a la obra como surgida de un encuentro, que en este caso es manifiesto en la pesadilla como posibilitadora de una obra escrita; además de poder ubicar a la obra misma como ocasión de un encuentro. De este modo, por un lado, la pesadilla ubica lo real como encuentro, en tanto fallido, con lo fuera de representación; es, este mismo seminario, donde Lacan articula la cuestión de la *Tyche* nada menos que retomando una pesadilla que estudia Freud: un padre que vela a su hijo muerto y que al irse a descansar lo deja al cuidado de un anciano, de quien desconfía porque teme que se quede dormido. El padre se queda entonces en una habitación cercana donde sueña con su hijo en vida y ardiendo en llamas. La famosa frase “¿Padre acaso no ves que ardo?” hizo coincidir realidad y sueño, el cadáver del hijo efectivamente ardía en llamas mientras el anciano, como se temía, se había quedado dormido. Pero también es la ilación teórica que realiza Lacan donde se interroga por la realidad de la *Tyche*, la que no es simplemente la realidad de un suceso que se filtra en un sueño para despertar al sujeto a la vigilia, sino la realidad fallida presente inevitablemente en todo sujeto, la de aquellas palabras que se pronuncian en el sueño y que designan un más allá que se hace oír, asunto interesante que tendrá un espacio cuando se hable del objeto voz, es, como dice Lacan el homenaje a la realidad fallida, la de “un despertar indefinidamente nunca alcanzado”.⁴⁴ Esto resulta curioso —y dejo planteada una provocación más a desarrollar posteriormente—, pues es por esta pregunta que el hijo le hace al padre que eso que se hace oír va más allá de lo que el hijo le comunica en el sueño como mensaje, es aquella realidad que se encuentra allí aguantada, dice Lacan: a la espera, lo que se encuentra como reverso de la representación: “Lo real hay que buscarlo más allá del sueño en lo que el sueño ha recubierto, envuelto, escondido, tras la falta de representación, de la cual solo hay en él lo que hace sus veces un lugarteniente”.⁴⁵

Este seminario me encaminó hacia la pregunta sobre aquello que se repite como *Tyche*, acerca de aquello, traumático también, que pone de manifiesto la pesadilla, de algo que quedó fijado para el sujeto y que puede, sin embargo, ser motor de una obra escrita. La obra, entonces, puede ser vista como repetición de este encuentro fallido, un encuentro en donde el sujeto no quede a la merced del horror sino que, en cambio, posibilite su acceso a encontrarse como tal dentro de una obra que, a la vez que enmarque, permita suscitar lo excluido de representación, lo deslocalizado.

1.1.4 El goce y la función de lo escrito en el seminario 20 *Aun*

Este seminario constituye una nueva etapa para la teoría de Lacan pues una parte apreciable de sus últimas conceptualizaciones toman fuerza allí, sin embargo, estas elaboraciones también implican un giro. Lacan empieza este seminario, nuevamente, por el goce, pero examinar esta cuestión implica ir rápidamente al lenguaje, puesto que le

⁴⁴ *Ibíd.*, 66.

⁴⁵ *Ibíd.*, 68.

supone revisar el estatuto del significante como “causa del goce”,⁴⁶ aunque también el significante como lo que “hace alto en el goce”.⁴⁷ El lenguaje que hasta el momento había sido definido por Lacan como aquello que se encuentra en relación al Otro, es decir, lenguaje en el cual el organismo se inserta y que implica la entrada en un mundo simbólico y su relación significativa, es enfatizado ahora por el psicoanalista con una sutileza, la de que el lenguaje implica la relación originaria con el goce. Por lo tanto, encontramos el lenguaje en su forma estructurada, pero también encontramos la *lalengua* como aquello menos estructurado y más primitivo de ese encuentro entre lenguaje y cuerpo. *Lalengua* es esa palabra antes de su organización gramatical que lleva a Lacan a proponer una relación originaria de esta palabra con el goce, y *lalengua* como una forma del goce del *blablablá*. Esta forma de abordar el goce por *lalengua* la encontramos, por ejemplo, en la fórmula que propone cuando dice: “Donde eso habla, goza”⁴⁸ lo que quiere decir, siguiendo a su autor, que eso goza por hablar, estimando la satisfacción como aquella que se soporta en el lenguaje. *Lalengua* aproxima otro aspecto del lenguaje, por lo cual, no se confunde con el lenguaje mismo: “El lenguaje sin duda está hecho de lalengua. Es una elucubración de saber sobre lalengua”.⁴⁹

Este es un seminario donde existe mucha disyunción puesto que, como ya mencioné, surge un aspecto distinto del lenguaje y algo de la función significativa aparece desligada o disyunta del Otro y más en relación al goce. La disyunción a la que hago referencia aparece con más relevancia en el famoso axioma de Lacan: “No hay relación sexual”,⁵⁰ para designar la falta de complementariedad entre los sexos, y además va a resaltar un *hay*, hay goce, “Hay Uno”,⁵¹ como lo nombra en algunas clases de este seminario, en especial, el goce Uno, para realzar el goce en tanto se encuentra separado del Otro, y enfatizar que el lugar del goce es el propio cuerpo. Lo que llama *lalengua*, entonces, es la palabra disyunta de la estructura del lenguaje, la palabra es concebida aquí no como comunicativa sino como goce que se experimenta. *Lalengua* aparece como un ejercicio primero y separado de la comunicación; comunicación en cuanto no protagoniza el contenido semántico de la palabra, aunque en *lalengua* hay contacto con el Otro, no asegura la comunicación con el Otro, sino goce.

Entonces, *Hay Uno* porque *No hay relación sexual* esto quiere decir que el goce es Uno, goce solitario “[...] aun el más idiota, en ambos sentidos del término, goce del idiota, que

⁴⁶ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 2.: Aun*, óp. cit., 33

⁴⁷ *Ibíd.*, 34

⁴⁸ *Ibíd.*, 139.

⁴⁹ *Ibíd.*, 167.

⁵⁰ En este seminario sobran citas donde encontramos en Lacan esta afirmación, la falta de complementariedad de los sexos que indica esta fórmula. Cito aquí una de las formas en que dicha fórmula aparece: “En suma, ese goce, si le sobreviene al que habla, y no por nada, es porque es un pequeño prematuro. Tiene algo que ver con esa famosa relación sexual respecto a la cual le sobrarán ocasiones de percatarse de que no existe”. *Ibíd.*, 76.

⁵¹ Esta es otra de las fórmulas de Lacan en este seminario, la cual se repite a lo largo del mismo y que viene trabajando ya en un seminario anterior en el seminario 19 *O peor*. Este Uno parte de una investigación que se propone revisar el estatuto del significante en tanto Uno, significante también del goce. Al empezar el seminario dice: “En verdad, veremos que hay que invertir, y en vez de *un* significante al que se interroga, interrogar al significante *Uno*: aun no hemos llegado a tanto”. *Ibíd.*, 29.

ciertamente tiene una función de referencia, goce también singularísimo”.⁵² Ese Uno se pone de manifiesto en el aislamiento de un significante y no de otro, la insondable decisión, es una contingencia a partir del goce, es el organismo tocado por un significante que lo satisface. Esto hace que el goce desde la perspectiva de *lalengua* introduzca también un factor denominado por Lombardi, Muraro y Alomo como “el trauma del encuentro real con *lalengua*”,⁵³ el *troumatisme*, neologismo de Lacan que condensa dos palabras en francés: agujero (*trou*) y trauma (*traumatisme*). Es el cuerpo, entonces, el organismo que choca con el lenguaje y hace advenir un sujeto en el campo de lo simbólico, pero donde antes, como dije, hay un cuerpo, pedazo de carne que al encontrarse con el lenguaje deja marca, agujero en el cuerpo, y deja un goce que excede al sujeto por no lograr situarlo, un goce que estará condicionado de algún modo por esa marca en los modos de gozar. Este agujero marca el lugar de lo insoportable y de este modo el goce llega a ser lo Otro, recordatorio del Uno resignado para entrar en el mundo de los intercambios.

El cuerpo tiene, en este seminario, todo el énfasis, el lugar del goce es siempre el mismo: el cuerpo, un cuerpo que goza por diferentes medios: “¿No es esto lo que supone la experiencia psicoanalítica?: la sustancia del cuerpo, a condición de que se defina solo por lo que goza”.⁵⁴ Así Lacan introduce la *sustancia gozante* para decir que un cuerpo es aquello que se goza y este goce es aquello fuera de sentido, inconsistente.

En este sentido, el cuerpo también es lo que se torna extraño al sujeto, lo irreconocible es el propio cuerpo, y en esta dirección, como dije, el Otro también toma una dimensión distinta, aunque no es la intención profundizar en los distintos matices que el concepto de Otro toma en Lacan, podemos apuntar que, en elaboraciones previas, el Otro del significante es desde donde el sujeto recibe su mensaje de forma invertida y que en este momento la palabra en *lalengua* introduce un sujeto que no apunta a representación alguna, ni tampoco a un sentido. Aquello Otro, puede decirse, es el cuerpo con su goce: “Pero ¿acaso no es posible que el lenguaje tenga otros efectos que el de llevar a la gente a su antojo a reproducirse aún más, *aun en-cuerpo* a cuerpo y *aun en-cuerpo encarnado*? Hay, sin embargo, otro efecto del lenguaje que es lo escrito”.⁵⁵

Lacan en este seminario desplaza la cuestión del significante a la letra, y la letra aquí intenta figurar la traza singular de cada sujeto, es una contingencia nuevamente, un encuentro contingente pero visto desde esta singularidad de trazos irrepetibles que Lacan toma muy bien en el modelo de la caligrafía oriental. En este punto, el significante ya no es tomado únicamente como el significante que origina la cadena —el significante articulado a la cadena, el que produce sentido, el que se desplaza para producir significación—, sino que, más bien, Lacan distingue un significante del goce, un significante irreductible, el límite del significante que ya no encuentra ilación: “Pienso que recordarán el rumor que logré inducir la última vez designando a este significante S1 como el significante del goce”.⁵⁶

⁵² Jacques Lacan, *El seminario. Libro 20. Aun*, óp. cit., 114.

⁵³ Martín Alomo, Vanina Murano, Gabriel Lombardi, “Tique y trauma: el encuentro electivo con lo real de *lalengua*” (2014) *Variantes de lo tíquico* óp. cit., 101.

⁵⁴ *Ibíd.*, 32.

⁵⁵ *Ibíd.*, 60.

⁵⁶ *Ibíd.*, 114.

Aunque en este seminario tan solo dedique una clase a lo escrito y a la letra, y no vuelva hablar de ella, es un seminario que me interesa porque marca un camino hacia el S1 del goce que de aquí en adelante es lo que se repetirá en Lacan, es decir, esta disyunción entre significante que origina la cadena, el sentido y el significante sin articularse, aislado, solo, que no remite a ningún sentido, a ningún otro significante. En ese significante que desplaza desde la letra, se encuentra un límite entre simbólico y real, la letra es considerada por Lacan como aquello que hace litoral: “El borde del agujero en el saber, que el psicoanálisis designa justamente cuando lo aborda, con la letra”.⁵⁷ La letra es lo que queda del significante cuando ha agotado su sentido, respuesta de lo real del goce irreductible. Sin embargo, este desplazamiento no me queda del todo claro, pues para este momento resulta equiparable significante Uno y letra, es una cuestión de la que intento aún dar cuenta y a la que trato de aproximarme primero por el lugar de la letra, partiendo de los dos casos de autores literarios que producen escritos a partir de una pesadilla, como experiencia de goce.

Por otra parte, también en este seminario, hay un abordaje importante acerca de lo que Lacan denominó *goce femenino*; este es un campo en el que no me adentraré en la investigación, pero que resulta necesario dejar mencionado en este espacio, como parte de las elaboraciones que realiza Lacan sobre el goce. Esta noción de goce la encontramos en la última enseñanza lacaniana en la que parte de ella intenta dar cuenta a la pregunta freudiana: “¿Qué quiere una mujer?”. Lacan se pregunta igualmente por la mujer, y por un goce que considera suplementario y no complementario de los sexos:

No deja de ser cierto, sin embargo, que si la naturaleza de las cosas la excluye, por eso justamente que la hace no toda, la mujer tiene un goce adicional, suplementario respecto a lo que designa como goce la función fálica.⁵⁸

El goce Otro o goce femenino también alude a aquella extrañeza corporal, pero que, más que hacer a un cuerpo ajeno, es un goce no todo que hace existir la inconsistencia. Lacan lo ubica como un goce más allá del padre, es decir, de la organización fálica que hace posible la metáfora paterna: “Hay un goce, ya que al goce nos atenemos, un goce del cuerpo que está, si se me permite [...] *Más allá del falo*”.⁵⁹ Esto hace al goce femenino, un goce ilimitado, el cual, más que aludir al exceso, alude a un sin medida, fuera de medida, puesto que no se encuentra del lado de la lógica fálica que alude a la regulación, a lo medido, lo acotado. En otro sentido, podemos decir que una cosa sería obturar el vacío, lo que quedaría del lado de los excesos, y otra hacer con el vacío, fórmula que remite a la creación y que por ello evoca las formulaciones del seminario de la *Ética del psicoanálisis*, en el que Lacan realiza este planteamiento pero donde nuevamente ubica, para este tiempo, una sutileza más. La satisfacción en la sublimación para este seminario ya no parece encontrar conclusión en la satisfacción del Otro; a mi entender, aparece un Otro no implicado o al menos un Otro que se encuentra muy poco implicado. Pese a que Lacan sacó provecho de la sublimación y su conexión con el reconocimiento del Otro, un Otro social que valida, también en este caso parece relativizarnos esta conexión, al decir, por ejemplo, respecto al cuerpo hablante que:

⁵⁷ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 18. De un discurso que no fuera de semblante* (1971) (Buenos Aires: Paidós, 2004), 109.

⁵⁸ *Ibíd.*, 89.

⁵⁹ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 20. Aun*, óp. cit., 90.

“cuando lo dejan solo, sublima todo el tiempo”.⁶⁰ Esta afirmación parece dirigirse nuevamente a que el ser hablante, como en esta última etapa Lacan lo empieza a llamar, es un ser que goza por el habla y solo porque habla, y devuelve a la pregunta de qué es el Uno o una mujer, acentuando la singularidad, y dejando *aun* incógnitas por aclarar.

Esto es parte de aquellas elaboraciones que para mí quedan todavía sin esclarecerse, pero que son, en parte, impulsadoras e inspiradoras para el tema investigativo y que, aunque no formen parte de este desarrollo, quedan como enigmas a seguir intentando resolver.

1.1.5 Un salto atrás a un seminario anterior: seminario 18 *De un discurso que no fuera de semblante*

En otro seminario anterior, Lacan había comenzado a elaborar sus planteamientos sobre la letra como fuera de sentido; en *De un discurso que no fuera de semblante*, Lacan toma un ejemplo de su propia experiencia para hablar sobre esa traza singular que se produce en el sujeto. En la clase sobre *Lituraterra*, Lacan cuenta que regresa de Japón, por segunda vez, por una ruta que antes se encontraba prohibida. Sobrevuela las escondidas instalaciones militares e industriales de Siberia que, desde su vista en las alturas, le traen al pensamiento una planicie en condición de *litoral*; este pensamiento, por supuesto, no es sin antes haber entrado en contacto con la condición de litoral de la caligrafía japonesa.⁶¹ Lacan se sirve de la referencia al aluvión para su *demostración litera*⁶² para explicar esta contingencia singular de la letra en el sujeto. La lluvia que cae sobre la tierra está formada por los significantes que caen al sujeto desde el Otro del lenguaje, pero el trazado que esta lluvia deja, o, más bien, los restos que quedan de este trazado conforman la existencia en su absoluta singularidad, lo inasimilable a cualquier determinación significativa. Lacan lo designa como *ravinement*, que traduce erosión.

La condición de litoral atraviesa la escritura japonesa; hay en ella una estrecha relación entre pintura y letra. En los *kakemono*, pinturas del arte japonés que cuelgan en forma vertical sobre la pared, existe un rasgo vertical que asemeja también la caía de la lluvia, un rasgo donde “el singular de la mano aplasta el universal”.⁶³ Es decir, una pincelada singular agrega lo que Lacan llama *dichomansión*, donde reside el *papeludun*, allí no puede estar más que uno solo, uno por uno, en estricta singularidad.⁶⁴ Se trata de producir la tachadura sola. Esto hace que la letra no sea impresión, sino tachadura:

⁶⁰ *Ibíd.*, 146.

⁶¹ “La única condición decisiva es aquí la condición de litoral, que justamente porque soy algo sordo, para mí solo se jugó a la vuelta, por ser literalmente aquello con lo que el Japón, con su letra, sin duda, me agujijoneó un poquito, justo lo necesario para sentirlo. Jacques Lacan, *El seminario. Libro 18. De un discurso que no fuera de semblante*, óp. cit., 111.

⁶² *Ibíd.*, 113.

⁶³ *Ibíd.*, 111.

⁶⁴ “Es una dimensión, o incluso, como les enseñé a emplearlo, una *demansión*, donde permanece lo que ya les presenté en un último o anteúltimo seminario, una palabra que para divertirme escribo *papeludun* [*nomásdeuno*]”. *Ibíd.*, 112.

“Tachadura de ninguna huella previa, es lo que hace tierra del litoral”.⁶⁵ Y aunque ella sea inscripción de un discurso, sin embargo, no puede confundirse con el significante, lo que se escribe con las letras de las formaciones del inconsciente no equivale a hacer de la letra un significante y mucho menos revestirla de un carácter primario respecto del significante.⁶⁶ Para Lacan la letra es distinta del significante y a la vez susceptible de marcar su límite; del mismo modo, la escritura como letra no es primaria, puesto que el significante lo es, pero el significante en el sentido de ese choque entre cuerpo y lenguaje. El psicoanalista proporciona la siguiente fórmula: “La escritura, la letra, está en lo real, y el significante, en lo simbólico”.⁶⁷ Esto quiere decir que la letra, aunque no es anterior al lenguaje, sí es irreductible al lenguaje estructurado, la letra es erosión del sentido, aproximación a lo real a modo de escrito, como diría Lacan: “La letra que tacha se distingue, luego, por ser ruptura del semblante, disuelve lo que era forma, fenómeno, meteoro”.⁶⁸

La letra es entonces *litoral*, que plantea separar dos campos completamente heterogéneos, dos campos que se encuentran para no confundirse: “Entre centro y ausencia, entre saber y goce, hay litoral que no vira a lo literal más que si pueden hacer este mismo viraje en todo momento”.⁶⁹ Entre goce y saber la letra hace litoral, la letra marca la frontera del agujero en el saber del inconsciente. El saber, podemos decir, está aquí del lado del significante que representa a un sujeto para otro significante, del lado de la cadena inconsciente; por otra parte, del lado del goce se está donde el sujeto se ausenta, “en otros términos, el sujeto está dividido por el lenguaje, pero uno de sus registros puede satisfacerse por la referencia a la escritura y el otro por el ejercicio de la palabra”.⁷⁰ De este modo, la letra es capaz de producir equívoco, lo que la vuelve soporte material del lenguaje, tal cual lo plantea Lacan cuando hace alusión a la *Carta Robada* de Poe, que igualmente es referida en sus *Escritos*, donde plantea que lo importante es la condición material de la carta, como residuo que circula de mano en mano, como soporte material más allá del mensaje que la carta misma contiene.⁷¹ Lacan señala que una carta siempre llega a su destino,⁷² lo que quiere decir que, más allá de la operación del significante, una carta contiene un resto, un residuo, y es como residuo que finalmente va a acabar. Esta distinción de la letra la hace funcionar en dos aspectos: como borde, como litoral, y como resto, como desecho de aquello que queda del intercambio simbólico.

En este punto, donde la letra es reducida a lo que resta de lo simbólico, como la carta en cuanto desecho, puede apuntarse también que lo que queda, finalmente, es un significante solo, aislado de la cadena, que no es el significante en relación a otro, sino un S1 solo, que Lacan luego articula, en el seminario *Aun*, como “el significante del

⁶⁵ *Ibíd.*, 112.

⁶⁶ *Ibíd.*, 110.

⁶⁷ *Ibíd.*, 114.

⁶⁸ *Ibíd.*, 113.

⁶⁹ *Ibíd.*, 113.

⁷⁰ *Ibíd.*, 117.

⁷¹ “Pero sostengo que no hago allí de la palabra *carta* un uso metafórico, ya que justamente el cuento consiste en que ella hace pasar, como por arte de magia, el mensaje, cuya única peripecia es lo escrito, o sea, la letra”. *Ibíd.*, 107.

⁷² *Ibíd.*, 108.

goce".⁷³ Para Gerber este significante solo es la insensatez absoluta, el goce en exceso, letra.⁷⁴ La letra indica, por tanto, que hay saber sin sujeto, no es solo el saber del inconsciente que hace cadena significante, sino, ahora también, saber en lo real.

En el seminario *Aun* Lacan también hace equivalente la letra a un germen: "Me imagino que sienten la función que, en cuanto al saber, doy a la letra. [...] Aquella que hace a la letra análoga a un germen".⁷⁵ Es decir, como aquello que puede transmitirse como un germen sin sentido pero que a la vez causa, además, como aquello que señala al goce imposible de decir. Señalar dicho goce es a lo que el psicoanálisis se aproxima como saber; la letra, como dice Lacan, es aquel vacío cavado y siempre listo para recibir al goce o por lo menos invocarlo en su artificio.⁷⁶ Lo que enfatiza a la letra como litoral, borde del agujero en el saber;⁷⁷ pese a que Lacan en sus *Escritos* había señalado también a la letra como este resto que queda de un significante, en *Lituraterra* propone a la letra ya no tanto como resto del orden significante. Como interpreta Gerber, esto será más bien el goce,⁷⁸ sino que hace referencia a que puede haber saber en lo real, que este germen que equivale a la letra puede transmitirse a modo de saber. Sin embargo, la distinción entre significante como S1 y letra no queda aún clara del todo hasta este momento; en este tiempo Lacan no cuenta con toda la articulación y desarticulación del significante, que apenas en el seminario *Aun* empieza a realizar. Digamos, entonces, que hasta este momento significante y letra no se han distinguido ni articulado del todo. Esto es quizá parte de la última enseñanza que continúa después del seminario 20 *Aun*, en el que me detuve en este recorrido.

Pese a este límite en el recorrido, puedo destacar que mientras en seminarios anteriores Lacan hace uso del arte para explicar un real excesivo que el propio arte ayuda a contornear, creando a partir de un vacío o de un real como encuentro lógicamente presente e inherente a las obras, en este tiempo, nuevamente, Lacan parte del arte para, en este caso, referirse al matrimonio que existe entre pintura y letra, ejemplificado en los *kakemono*, objetos de arte japonés ya mencionados, que se cuelgan verticalmente sobre la pared y que llevan inscritos caracteres a modo de pintura. Podemos ver un Lacan que enfatiza una dimensión artística en lo singular que implica cada sujeto en su traza. "donde lo singular de la mano aplasta lo universal".⁷⁹ En este punto, la escritura para los casos que a continuación abordo en la investigación no solo es un modo de bordear, o delimitar lo real, ni, por el contrario, de presentificar su encuentro sin que el sujeto caiga preso del horror, sino que, también, es la manifestación de cada sujeto en su singularidad, lo que cada sujeto necesariamente es, y el arte, las obras escritas en este

⁷³ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 20. Aun*, óp. cit., 114.

⁷⁴ "Respuesta que se instituye como paradoja pues ese pedazo de carta que queda en las manos del ministro es un significante solo, es decir, la insensatez absoluta: si un significante se define siempre con relación a otro, un significante solo no puede ser más que un mandato loco, un mandato que no se justifica en nada ni por nada, el imperativo categórico del super yo, el goce en exceso hecho orden, mandamiento, letra". Daniel Gerber, "Del significante a la letra: un destino de escritura." *Escritura y psicoanálisis*. (1996) (México: Siglo XXI editores, 1996), 20.

⁷⁵ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 20. Aun*, óp. cit., 118.

⁷⁶ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 18. De un discurso que no fuera de semblante*, óp. cit., 117.

⁷⁷ *Ibíd.*, 109.

⁷⁸ Daniel Gerber, "Del significante a la letra: un destino de escritura.", óp. cit., 22.

⁷⁹ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 18. De un discurso que no fuera de semblante*, óp. cit., 111.

caso, son una muestra de dicha singularidad, que además implican un goce también singular para cada uno.

1.2 La pesadilla en el psicoanálisis de Freud y Lacan

La pesadilla en Freud se encuentra, al menos en sus primeras elaboraciones, como un *impasse* que no pasó desapercibido y fue motivo de varias idas y venidas dentro de las elucidaciones del autor. Freud se topa inicialmente con la pesadilla en *La interpretación de los sueños*, texto que constituyó la elaboración, a grandes rasgos, de la técnica psicoanalítica por excelencia, el desciframiento de los significantes, articulada a la asociación libre, técnica con la cual se abordaba la interpretación onírica, que consistía, en primer lugar, en descomponer el sueño en sus elementos constitutivos.

En este texto la pesadilla es abordada al mismo nivel que el sueño, de este modo, la pesadilla, al igual que cualquier sueño, es para Freud un cumplimiento de deseo, y el hecho de que sea angustioso solo corrobora que el deseo no puede brindar al sujeto placer alguno sino displacer,⁸⁰ lo que explica que en algunos casos este displacer pueda sentirse como angustia.

Freud también se refiere al sueño como aquello que intenta tapan, cubrir o impedir la descarga pulsional en el sujeto.⁸¹ El sueño impide la descarga excitadora, pero esta se desfigura para darse salida, es decir, que tal descarga de la excitación de todos modos encuentra la forma de ser liberada de alguna manera, por medio de la desfiguración. Lo que interesa a Freud en los sueños de sus pacientes es el decir del sujeto, donde, supone, podrá encontrar un deseo reprimido.

El deseo, entonces, se presenta desfigurado, lo que explica que resulte displacentero en su desfiguración, y “el que sea irreconocible como deseo, así como sus múltiples extravagancias y absurdos se debe a la influencia de la censura psíquica que debió soportar para su formación”.⁸²

Freud acude a plantear dos instancias psíquicas, una instancia somete a la otra por medio de la crítica,⁸³ la instancia crítica mantendrá más relación con la conciencia, y es la que dirige para Freud las acciones voluntarias; la instancia sometida a la crítica está más cerca del inconsciente; en ella se encuentran, por un lado, los pensamientos que dieron

⁸⁰ “Ahora bien, sabemos que el soñante mantiene con sus deseos una relación sumamente particular. Los desestima, los censura; en suma, no le gustan. Por tanto, un cumplimiento de ellos no puede brindarle placer alguno, sino lo contrario. La experiencia muestra entonces que eso contrario, que hemos de explicar todavía, entra en escena en la forma de la angustia” Sigmund Freud, “La interpretación de los sueños” óp. cit., 572.

⁸¹Para el momento de este texto de la Interpretación, no hay en Freud una distinción muy clara entre pulsión y deseo, pero el deseo en Freud es deseo sexual e inconsciente, el deseo parece encontrarse ligado a las mociones pulsionales del sujeto desde sus experiencias más tempranas, lo que hace posible interpretar la junción de deseo y pulsión. Para Freud este deseo Inconsciente, perteneciente al sistema Icc (inconsciente), es sofocado en su fuerza impulsora por el sistema Prcc (pre-consciente). *Ibíd.*, 571-572.

⁸² *Ibíd.*, 527.

⁸³ *Ibíd.*, 534.

material al sueño, y, por otro, la fuerza impulsora de donde partirá el deseo inconsciente.⁸⁴

El deseo, que en el sueño se desfigura, permite además que el sujeto pueda continuar durmiendo. En otras palabras, el sueño desarrollado en las articulaciones de Freud es también un intento catalizador, es “guardián del dormir”⁸⁵ en el sentido de que el sueño se ocupa, de alguna forma, de poder dar salida al estímulo pulsional que impediría al sujeto seguir durmiendo. Esta es la función secundaria que Freud le atribuye al sueño.

Sin embargo, pese a que la pesadilla no es distinguida del sueño, el mismo Freud se encuentra en su recorrido con ciertos elementos que le plantean dificultades; de hecho, Freud no habla aquí de pesadillas, sino de sueños de angustia, detalle en la nominación que quizá puede hacer pensar el poco énfasis que dio a este tipo de sueños. En varias partes del texto se pueden hallar algunas dificultades; por ejemplo, expone que, al igual que sucede en otros procesos psíquicos como los síntomas, el sometimiento del inconsciente por el preconscious no es total, y esto es lo que ocurre en los casos de los sueños de angustia. Los dos sistemas se mantienen en conflicto constante y la medida de esta sofocación indica el grado de la normalidad psíquica, lo que puede determinar que si en el proceso onírico el deseo inconsciente “se agita”, en el preconscious con mucha intensidad puede provocar una descarga en la motilidad y despertar a la vigilia al sujeto, rompiendo así el compromiso del sueño.⁸⁶

En estas primeras elaboraciones freudianas se percibe un conflicto con relación a cómo poder ubicar del todo a la pesadilla en la teoría del deseo. Freud no descarta la pesadilla de su teoría del cumplimiento de deseo, pero pareciera que esta se le manifiesta en ocasiones a modo de *impasse*.

En este momento intenta articular una posible salida, logra equiparar el sueño de angustia con lo que sucede en la psicología de las neurosis,⁸⁷ es decir, lo que sucede en algunos síntomas como las fobias que se anteponen al desarrollo de la angustia. Considera que, en algunos casos, la fuerza impulsora no logra darse investidura, no logra censurarse dando salida al afecto angustioso, como si al fóbico que forma su síntoma se le obligara a exponerse al motivo fóbico generando angustia; en este caso, lo que sucede es que el sujeto no logra mantener la censura ante el afecto reprimido: “El peligro, si cesa la investidura de parte del *Prcc*, consiste entonces en que las excitaciones inconscientes desprendan ese afecto, el cual —a consecuencia de la represión ocurrida antes— solo puede ser sentido como displacer, como angustia”.⁸⁸

Es decir que esta descarga de la fuerza impulsora a consecuencia de la falta de

⁸⁴ *Ibíd.*, 535.

⁸⁵ “En la censura entre *Icc* y *Prcc*, que precisamente el sueño nos obligó a suponer, hemos reconocido y honrado entonces al guardián de nuestra salud mental”. *Ibíd.*, 559.

⁸⁶ “El proceso onírico es permitido primero como cumplimiento de un deseo del inconsciente; pero si ese intentado cumplimiento de deseo se agita, en el preconscious con tanta intensidad que este ya no puede mantener su reposo, el sueño ha roto el compromiso, ha dejado de cumplir la otra parte de su cometido”. *Ibíd.*, 571.

⁸⁷ *Ibíd.*, 573.

⁸⁸ *Ibíd.*, 573.

investidura, como en el ejemplo del fóbico, no contradice para Freud su teoría del deseo, puesto que la angustia está ligada a la represión. Para Freud, lo que se reprime son mociones de deseo que tienen un carácter sexual que, aunque en su origen fueron experimentadas como placer, luego de la represión solo pueden ser experimentadas por el sujeto como displacer.⁸⁹ Puesto que esta investidura por parte de la represión no es total, cuando no logra conciliar dicha investidura con el deseo inconsciente, la fuerza impulsora se manifiesta de forma abrupta. La existencia de los síntomas neuróticos es, para Freud, la prueba del conflicto constante que mantienen los dos sistemas (*Icc* y *Prcc*): “Por una parte procuran al *Icc* una salida para la descarga de su excitación, le sirven como puerta de escape, y por otra parte dan al *Prcc* la posibilidad de gobernar al *Icc* de algún modo”.⁹⁰

Sin embargo, queda algo de la función secundaria del sueño, que, en el caso de la pesadilla, no se acomoda a la teoría de Freud de este tiempo. ¿Podría pensarse esta descarga abrupta de la pulsión como manifestación de la pulsión de muerte que Freud teorizará más tarde? ¿Qué resto insiste de tal forma que despierta al sujeto del sueño? En este punto puede empezar a vislumbrarse las posteriores elaboraciones freudianas respecto a esta pulsión de muerte. Esta idea será desarrollada por el autor con más claridad en textos futuros, pero me interesa precisar aquí lo que Freud no logra incluir de la pesadilla en su teoría del deseo, y queda, al menos en este primer camino trazado para él, en *La interpretación de los sueños*, un límite respecto a su teoría sobre el sueño como cumplimiento del deseo.

Respecto a este *impasse* no deja de mencionar, de todos modos, *el ombligo del sueño*, como si de alguna forma Freud pudiera reconocer ese límite para dar cuenta en la pesadilla, límite que también se encuentra presente en todo sueño, límite en cuanto a su desciframiento final:

Aun en los sueños mejor interpretados es preciso a menudo dejar un lugar en sombras, porque en la interpretación se observa que de ahí arranca una madeja de pensamientos oníricos que no se dejan desenredar, pero que tampoco han hecho otras contribuciones al contenido del sueño. Entonces ese es el ombligo del sueño, el lugar en que él se asienta en lo no conocido.⁹¹

En este límite que el sueño presenta, el sentido se agota, encuentra un tope a la significación, algo se resiste a ser significantizado, lo que puede ubicarse de igual modo en la pesadilla en su carencia de representación simbólica, su falta de sentido, incluso su divorcio con el mismo. Es un punto interesante a destacar en Freud, puesto que, aunque no logra elucidar lo concerniente a la pesadilla, apunta hacia aquello fallido presente en el trabajo del sueño.

Sin embargo fue por los sueños, y en dichos desciframientos de los mismos, donde encontraba Freud que el sujeto era llevado al descubrimiento de sus significantes estructurales, y tales significantes hicieron que se topara con escenas significativas en sus pacientes que, a la vez, habían sido traumáticas. De hecho, en *De la historia de una*

⁸⁹ *Ibíd.*, 573.

⁹⁰ *Ibíd.*, 572.

⁹¹ *Ibíd.*, 519.

neurosis infantil (el hombre de los lobos), texto posterior a *La interpretación de los sueños*, Freud equipara al sueño con el recuerdo de una *escena primordial*,⁹² los propone como dos fenómenos que tienen el mismo valor, atribuyéndole al sueño la capacidad de reconducir a esta escena en la vida del sujeto.⁹³

Esta escena, que calificó de primordial, podía ser juzgada como fantasía, pero pese a que en algunos casos no necesariamente constituía vivencias verdaderas, tomaba igualmente un valor real de vivencia. En dichas vivencias, fantasías o impresiones, lo importante era el afecto que el sujeto le atribuía en su relato, es decir, el carácter traumático. Posteriormente al texto citado, Freud plantea en *Moisés y la religión monoteísta* que “los traumas son vivencias en el cuerpo propio o bien precepciones sensoriales, las más de las veces de lo visto, vale decir de vivencias o impresiones”.⁹⁴

Pese a esta sutileza freudiana, definida más tarde en el caso del hombre de los lobos, el autor aún parece encontrarse vacilando entre una escena significativa, traumática, cuya importancia radicaría en el afecto o la forma en que el sujeto la vive; y por otro lado, en la insistencia de una escena primera, una escena de la realidad en la historia del sujeto y vivida como traumática que tomaría el valor de primordial. Lacan le supone para este momento una preocupación por dar con una escena primera, con un encuentro primero detrás del sueño emblemático de los lobos y las asociaciones que se desprenden del mismo.⁹⁵ La insistencia de Freud, según Lacan, es hacia un real que se escabulle todo el tiempo, un punto límite que se reduce más allá de la pluralidad de asociaciones, a la cópula parental que a su vez se encuentra en relación con la imagen de los lobos en el sueño. En todo caso, la escena respecto de la cual Freud se debatía si podría ser fantasía o acontecimiento de la realidad, es la que se topa en el caso del hombre de los lobos, en el sueño de los lobos, que es una pesadilla, una experiencia traumática donde algo en la reproducción de esta escena se repite, es decir, que algo en la pesadilla a la vez coincide con las mismas coordenadas en otras vivencias o fantasías relatadas por el sujeto. Cualquiera que sea el caso, es el carácter afectivo y traumático lo que estas escenas devuelven.

Si me detengo un poco en el punto que Lacan señala, podríamos ubicar la escena de la pesadilla al nivel de una escena traumática; puede situarse de nuevo aquella perturbación en el sujeto que le produce angustia y que, para el caso de la pesadilla, despierta al sujeto: la pulsión se abre paso de forma abrupta para hallar salida, no parece encontrar desfiguración alguna, y aquí cabe preguntarse: ¿logra entonces tramitar algo la pesadilla?, ¿es tan solo cuestión de intensidad respecto a la pulsión que se manifiesta?

Apunto ahora a un posible camino que el caso del hombre de los lobos de Freud me permite pensar. Está la imagen de los lobos en la pesadilla, imagen que luego en sus

⁹² Sigmund Freud, “De la historia de una neurosis infantil (el hombre de los lobos) y otras obras”. (1917-1919) en *Obras Completas*, Vol. XVII (Buenos Aires Amorrortu, 2005), 50.

⁹³ “Hay algo que a mi juicio tiene exactamente el mismo valor que el recuerdo: el hecho de que —como en nuestro caso— se sustituyan por sueños cuyo análisis reconduce de manera regular a la misma escena y que se reproducen, en una infatigable labor de refundición, cada fragmento de contenido”. *Ibíd.*, 50.

⁹⁴ Sigmund Freud, “Moisés y la religión monoteísta, Esquema del psicoanálisis y otras obras” (1932-1936) en *Obras Completas*, Vol. XXIII (Buenos Aires Amorrortu, 2005), 72.

⁹⁵ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, óp. cit, 62.

asociaciones logra ubicar como el desplazamiento de una letra que se repetirá en el resto de las asociaciones con una fijeza particular: la letra “V”, relacionada por Freud con la hora en número romano en que se presentaba el “talante sombrío”⁹⁶ del paciente (las cinco de la tarde). Por otra parte, esta letra surge de una asociación particular que el propio paciente comunica a Freud: “habría sido como si una mujer abriera las piernas”,⁹⁷ es decir, surge la sexualidad ante la cual el paciente se detiene, pero surge también una letra, que parece intentar bordear a aquella escena traumática a la cual es remitido el paciente todo el tiempo en su análisis, sin embargo, es un índice aún débil para hacer frente a la pesadilla; la letra no aparece con la suficiente fuerza como para servir de borde ante aquel horror presente en la pesadilla reiterativa del hombre de los lobos, o acaso podemos preguntarnos, si quizá no sea su fuerza, sino más bien su fijeza, ¿su poca capacidad de ponerse a circular?

Este tema, de sumo interés pero en el que no profundizaré, lo encuentro relacionado con un par de ejemplos de dos autores literarios que producen obra partiendo de una pesadilla: veremos cómo la cuestión de la letra y la escritura juegan un papel destacado para estos dos ejemplos en los que la pesadilla puede pasar a la obra de un modo distinto frente a la función que cumple lo escrito. Este es un punto que deberá profundizarse en otro momento y que por ahora dejo como un camino en suspenso por recorrer.

Por otro lado, el *impasse* que parece presentarse en la teoría freudiana de la elucidación de la pesadilla retorna varias veces. En *Más allá del principio del placer* se pregunta nuevamente por los sueños, pero en este caso por los sueños de angustia que experimentan los soldados después de la guerra. ¿Por qué repetir el trauma constantemente? Esta fue una pregunta fundamental para el autor. Este repetir constante llevó a Freud por el camino de la *compulsión a la repetición*, donde el sujeto “no puede recordar todo lo que hay en él reprimido, más bien se ve forzado a repetir lo reprimido como una vivencia presente, en vez de recordarlo”.⁹⁸

La escena del trauma surge nuevamente aquí en todo su esplendor, así, en vez de poder acceder al recuerdo este se repite. La escena de la pesadilla toma las veces de una escena traumática que amenaza y angustia al sujeto. Aunque en este texto la pesadilla tampoco es el tema central del autor, sino, más bien, sus desarrollos sobre la pulsión de muerte y la compulsión a la repetición, puede ya evidenciarse cómo ha venido rastreando que la pesadilla se encuentra ligada a dicha pulsión⁹⁹ y, por otra parte, que la pesadilla da cuenta de un límite en el sentido de una falta de representación que también Freud había encontrado relacionada con el ombligo del sueño, pero que para el caso de la pesadilla aquello irrepresentable se encuentra en su máximo esplendor, sin aparente desfiguración.

⁹⁶ Sigmund Freud, “De la historia de una neurosis infantil (el hombre de los lobos) y otras obras”, óp. cit, 83.

⁹⁷ Sigmund Freud, “La interpretación de los sueños” (1900) en *Obras Completas*, Vol. IV (Buenos Aires Amorrortu, 2005), 83.

⁹⁸ Sigmund Freud, “Más allá del Principio del Placer”, óp. cit, 18.

⁹⁹ Quizá por esta razón, muchas pesadillas contienen una temática importante en torno a la muerte.

Entonces, sigamos la pista que Freud dejó y tomemos aquella escena, o límite, que el sueño presenta, para resaltar lo que años después él mismo anotó y Lacan destacó, a saber, el afecto al cual quedan ligadas aquellas representaciones que se mudan y sustituyen, el afecto que no logra reprimirse y donde Freud encuentra la definición de la angustia como señal, un afecto que es lo característico de la experiencia ante la escena traumática.¹⁰⁰

Hasta este punto encontramos tanto en la pesadilla como en el sueño común algo que les relaciona: el afecto pulsional. Pero ¿qué de distinto entonces puede tener la pesadilla y el sueño común en el cual la angustia no viene a lugar?

Para Freud, un camino queda abierto con respecto a esta pregunta, pero reconoce en sus últimas elaboraciones esa distinción que en sus primeros textos no lograba exponer, en el texto de *Más allá del principio del placer* plantea:

Pero los mencionados sueños de los neuróticos traumáticos ya no pueden verse como cumplimiento de deseo, tampoco los sueños que se presentan en los psicoanálisis, y que nos devuelven el recuerdo de los traumas psíquicos de la infancia. Más bien obedecen a la compulsión a la repetición, que en el análisis se apoya en el deseo (promovido ciertamente por sugestión) de convocar lo olvidado y lo reprimido.¹⁰¹

Para Freud es importante reconocer que en la pesadilla no hay posibilidad de un cumplimiento de deseo, la pulsión se da salida de forma brusca, abrupta, no hay desfiguración posible que logre amarrarse con el deseo inconsciente, ni representación que la cubra. De todos modos, hay que tomar en cuenta que parte de la pulsión siempre se abre paso, y que a la vez parte de ella queda también sin representar. En el sueño común la pulsión se da salida por medio de una desfiguración que da una sensación absurda al soñante, quien intenta interpretar su procedencia y también encuentra un límite de interpretación, es lo que el ombligo del sueño propuesto por el mismo Freud evidencia, es decir, de todas formas algo encuentra una falta de representación para el sujeto. Pero, en esta última etapa de Freud, es claro que dicha falta de representación del sueño regular es distinta a la de la pesadilla, pues, aunque ambas contemplan el malestar, en el sueño común la pesadilla no da cuenta de la angustia. Por otra parte, queda la pregunta de cómo sería esa forma abrupta en que la pulsión encuentra salida en la pesadilla. Si en el sueño común no todo es representación simbólica, quizá en la pesadilla tampoco pueda afirmarse que todo es real, o que no haya en absoluto mediación simbólica, aunque no encuentre la misma desfiguración del sueño regular. Hasta aquí tenemos que el sueño es, en definitiva, como diría Braunstein: “alucinación del goce y también defensa frente a éste”,¹⁰² pues de algún modo, bien sea pesadilla o sueño común, ambos se topan con aquello imposible de representar.

Lacan es quien realmente saca provecho de este camino trazado por Freud, tan importante es este tema sobre aquello que vuelve en la repetición del trauma que

¹⁰⁰ “De lo real, pues, del modo irreductible bajo el cual dicho real se presenta en la experiencia, de eso es la angustia señal”. Jacques Lacan, *El seminario. Libro 10. La angustia*, óp. cit., 174.

¹⁰¹ Sigmund Freud, “Más allá del Principio del Placer” (1920) en *Obras Completas*, Vol. XVIII (Buenos Aires Amorrortu, 2005), 32

¹⁰² Néstor Braunstein, *El goce un concepto lacaniano* (2006) (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2006), 28.

propone la *Tyche* como una de las formas que toma lo real, propone lo real como encuentro. Este encuentro, en tanto fallido, fue lo que Freud se topaba todo el tiempo en su investigación durante la búsqueda de la escena traumática. Esta escena, que luego va a ser reprimida por el sujeto, es la que, sin embargo, insiste incluso en los fenómenos más elementales del sujeto. Lacan, por su parte, se formula la siguiente pregunta al respecto: “¿Cómo puede el sueño, portador del deseo del sujeto, producir lo que hace surgir repetidamente al trauma-si no su propio rostro, al menos la pantalla que nos indica que todavía está detrás?”.¹⁰³ Esta pregunta es la que lo lleva a distinguir pesadilla y sueño común, esta cuestión apunta a que en todo sueño existe un real, un límite que en Freud se encontraba representado por el ombligo del sueño, pero además, lo que Lacan sutilmente apunta es que si en la pesadilla el sujeto *despierta*, es a causa de otra realidad que se asoma, justamente la de ese real que no logra desfigurarse, confundirse, mimetizarse, si se quiere, con el deseo inconsciente. En palabras del propio Lacan: “Dormir es no ser molestado, el goce, por cierto es molesto”.¹⁰⁴

El despertar del que Lacan habla puede encontrarse en una doble función, el despertar a la vigilia, para reconstituir la representación del sujeto; y por otro lado, el despertar más allá de esa representación que se hace del sueño, en la que intenta el mismo sueño, en aquello recubierto, ubicar la falta constitutiva del sujeto. Así, Lacan alude a la función secundaria, que Freud ubicó en el sueño, para decir que la pesadilla despierta no cumple entonces la función del sueño de permitir que el sujeto continúe dormido: “esa realidad no es poca cosa, pues nos despierta la otra realidad escondida tras la falta de lo que hace las veces de representación—el *Trieb*, nos dice Freud”.¹⁰⁵

Para ir más allá, Lacan dirá que “eso habla” en el sueño, como proponía Freud, pero también que “eso muestra”.¹⁰⁶ Es decir, pondrá énfasis en lo que se muestra en la pesadilla, puesto que el mostrar en el sueño no es una cuestión de sentido, sino que, por el contrario, algo del sueño muestra la invocación del sujeto fuera del desciframiento, fuera de la ilación simbólica que el sujeto alcance a realizar, muestra en todo caso su amarre con el goce.

Si el sueño común intenta suspender el goce, la pesadilla lo pone en evidencia. El sujeto experimenta un plus de goce que para Lacan solo es accesible cuando el cuerpo es molestado “cuando se hace daño”.¹⁰⁷ En aquellas imágenes traumáticas que vuelven puede encontrarse al cuerpo afectado, algo de estas experiencias además encuentran fijeza, algo se repite, pero es una repetición distinta al *Automaton*, a la rememoración que Freud distinguió en el texto de *La interpretación de los sueños*, como un sueño o un recuerdo encubridor; esta repetición que Lacan llamó *Tyche* es distinta al retorno de los signos, va del lado de lo azaroso, dentro de la fijeza de su presencia algo varía, se modula “no es más que alienación de su sentido”.¹⁰⁸ Entonces, es a lo real como encuentro fallido al que Lacan apunta y donde encontrará igualmente un lugar para ubicar al goce.

¹⁰³ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, óp. cit, 63.

¹⁰⁴ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 19. O peor* (Buenos Aires: Paidós, 2004), 213.

¹⁰⁵ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, óp., 68.

¹⁰⁶ *Ibíd.*, cit, 83.

¹⁰⁷ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 19. O peor*, óp. cit, 213.

¹⁰⁸ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, óp. cit, 69.

Capítulo 2. Algunas puntualizaciones sobre Julio Cortázar y su cuento “Casa tomada”

“Hay que curarse como sea del esmero maniático al escribir.
El estilo que viene de afuera es indigno, aunque
corresponda exactamente al estilo interior.
El único estilo posible es el pensamiento hecho carne”.

JEAN COCTEAU

1.2 Breve introducción al recorrido de este capítulo

Hacer una reflexión sobre el goce en la creación tiene múltiples aristas. Toparse con la pesadilla, en este caso, como antecesora de una obra escrita, ha sido una contingencia de suerte que enmarcó el recorrido de una pregunta. Introducir la vía de la pesadilla propone revisar el goce que en ella se manifiesta y luego reflexionar sobre ese goce frente a la función de lo escrito; y decir “*frente a lo escrito*” no implica un enfrentamiento, como si se tratara del goce como algo que quedara fuera de lo escrito, frente a la obra; o en otro sentido, que el goce pudiera quedar fuera del sujeto, frente a él. Más bien, se trata de elucidar qué función cumple lo escrito en relación con el goce de una pesadilla o qué pasa con el goce de la pesadilla cuando esta última posibilita la escritura, cuestión a la que se deberá dar una doble vuelta, es decir, función de lo escrito en relación con la obra, y función de lo escrito como marca en el sujeto. Por ahora, basta plantear que la pregunta está ubicada al nivel del goce de una pesadilla, que a la luz de lo escrito nos puede hablar de lo escrito como función.

Esta contingencia de la pesadilla como posibilitadora de la creación artística es la eventualidad misma desde donde toda creación parte, el azar de donde surge. Por esta razón, podríamos constatar que no todas las creaciones artísticas han partido de pesadillas o de sueños, el sueño no es, quizá, en la mayoría de los casos, un elemento fundamental, parece, en cambio, que algo de otro orden sucede para que se produzca una obra, y eso que sucede tiene relación con ese encuentro contingente.

El acento puesto en ese encuentro contingente que la pesadilla ofrece a una obra posibilita un camino hacia un recorrido que antecede a la misma, o como mencioné, hacia aquellas circunstancias azarosas de las que se desprende. Pero además, en este

punto, la pesadilla es entendida en sí misma como un encuentro con el goce; encuentro también inasimilable, lo que propone reflexionar sobre qué sucede con el goce que surge de una pesadilla frente a la función de lo escrito.¹⁰⁹ Este encuentro contingente es también el encuentro por el cual he decidido dejarme conducir. Será necesario, entonces, enmarcar el goce de la pesadilla que luego parece dejar sus rastros sobre la obra, pero haciendo énfasis en la función que cumpliría lo escrito, que parece responder, en algunos casos, a la pesadilla que se presenta.

La pesadilla, entonces, es propuesta desde el psicoanálisis como aquello traumático que vuelve, aquello perturbador donde Freud encontró un camino más para la elaboración del concepto de pulsión, siendo la pulsión eso que se satisface en el displacer.¹¹⁰ La pulsión es lo que con Freud se aprende a definir como lo límite entre lo anímico y lo somático,¹¹¹ cómo la sexualidad participa en la vida psíquica del sujeto.¹¹²

Por su parte, Lacan, siguiendo a Freud, introduce la noción de goce para hablar, en sus palabras, de la entrada del significante en el cuerpo.¹¹³ La entrada del sujeto en el lenguaje implica que algo de lo real no logra ser representado, no logra significarse, es decir, algo de lo real se desprende del sujeto para no simbolizarse, dicho de otra manera: no todo goce del sujeto puede simbolizarse.¹¹⁴

Con Lacan, el goce se encuentra articulado al significante, planteamiento que puede verse en el seminario *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, donde Lacan introduce la alienación significativa en el Otro, idea que contempla un sujeto que sacrifica algo de sí para entrar en el mundo simbólico del lenguaje. De este modo, el sujeto “escoge” un significante del Otro y en esta operación queda alienado, se constituye en función de ese Otro. Podemos decir que esta elección es forzada, pues no contempla un sujeto en su libre elección, sin embargo, no me extenderé en la cualidad de la elección subjetiva, pero es preciso hacer la aclaración de que puede ser pertinente y además de gran importancia en otros temas. El sujeto queda alienado en dicha elección, pero no solo se aliena, sino que sacrifica un pedazo de sí, ese pedazo es el objeto. Es lo que lleva a Lacan a tomar como referencia la conocida metáfora de: *¡La bolsa o la vida!*, indicando que el sujeto en su elección por la vida sacrifica el objeto, y por lo tanto,

¹⁰⁹ Podría enmarcarse o hacer alusión al acto creador implícito en este encuentro contingente que produce una obra, sin embargo, la vía que se desea tomar es la del goce como un encuentro contingente, que además es antecesor de una obra escrita, goce que se intenta elucidar a la luz de la función escrita sin olvidar que todo acto implica también un goce.

¹¹⁰ “En el alma existe una fuerte tendencia al principio de placer, pero ciertas otras fuerzas o constelaciones la contrarían, de suerte que el resultado final no siempre puede corresponder a la tendencia al placer”. Sigmund Freud, “Más allá del Principio del Placer”, óp. cit., 9.

¹¹¹ Sigmund Freud, “Tres ensayos sobre teoría sexual” (1905) en *Obras Completas*, Vol. VII (Buenos Aires Amorrortu, 2005), 123.

¹¹² Jacques Lacan, *El seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*, óp. cit., 183.

¹¹³ “Sin el significante ¿cómo siquiera abordar esa parte del cuerpo? ¿Cómo, sin el significante, centrar ese algo que es la causa material del goce?” Jacques. Lacan, *El seminario. Libro 20. Aun*, óp. cit., 33.

¹¹⁴ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 10. La angustia*, óp. cit., 99.

escoge una vida cercenada, que hace a la vez surgir “el factor letal”, el campo de la propia muerte. En consecuencia, dice Lacan, si el sujeto: “aparece de un lado como sentido producido por el significante, del otro aparece como *afánasis*”.¹¹⁵ Pero además, de esta operación que Lacan llama alienación surge la operación que denomina separación, donde parece ubicar el funcionamiento lógico que conlleva la pulsión, es decir, el punto débil de la articulación significante, en la medida en que es alienante y que produce identificación subjetiva. La separación sitúa, de alguna manera, el lugar del goce, que marca el sitio del objeto perdido a través de los efectos de sentido.

Para Lacan también el goce está relacionado con aquel encuentro contingente que hace surgir al sujeto en su singularidad. Dado que el goce se produce por un efecto del significante en el cuerpo, Lacan más tarde pondrá un énfasis en ese cuerpo, en aquello del goce que no logra pasar por lo simbólico y da cuenta de un real que se niega a ser significantizado, y aquello real más inmediato que tiene un sujeto es su propio cuerpo, el cual es preciso incluir si se habla de goce, es preciso que haya un cuerpo donde la experiencia del goce como tal se manifieste: “Hay un goce, ya que al goce nos atenemos, un goce del cuerpo que está, si se me permite [...] más allá del fallo”.¹¹⁶ Este énfasis puesto en el cuerpo indica que hay algo irreductible de la marca que deja el significante para el sujeto; esta marca que produce goce es la emergencia contingente que hace irrepetible a un sujeto.

En el Seminario *Aun*, Lacan distingue al significante del goce Uno, como el significante del goce que marca el cuerpo como algo distinto a toda representación subjetiva: “El Uno encarnado en *lalengua* es algo que queda indeciso entre el fonema, la palabra, la frase, y aun el pensamiento todo. Esto es lo que está en juego en lo que yo llamo significante amo. Es el significante Uno”.¹¹⁷

El significante Uno no es puesto aquí como aquel significante que intenta dar sentido, el que se dirige a la cadena significante, este significante Uno es un significante aislado, que, aunque también enjambre significante, se encuentra desarticulado de la cadena y, como el mismo Lacan lo expresa, está encarnado en *lalengua*, puesto al nivel de aquello que no apunta a ninguna representación simbólica y que más bien produce goce.

La perspectiva de Lacan sobre el goce en este seminario, que sitúa al cuerpo como protagonista de la experiencia, hace énfasis en la *lalengua* en el goce del blablablá. De todos modos, la *lalengua* supone un interlocutor y, aunque siendo una forma degradada de la palabra bajo la predominancia del querer gozar antes del querer decir, asegura una comunicación con el Otro, pero comunicación no en términos de darse a entender o ser

¹¹⁵ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, óp. cit, 220.

¹¹⁶ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 20. Aun*, óp. cit., 90.

¹¹⁷ *Ibíd.*, 173.

entendido, sino en términos de interacción, de relación con el Otro al cual se dirige. Pero no existe solo esta perspectiva del goce de la *lalengua*, aquella donde el cuerpo puede tornarse extraño, está además la perspectiva del goce como ajeno, donde aparece no solo un cuerpo extraño sino un cuerpo etéreo en el sentido de que es poco determinado, impreciso para el sujeto; en este seminario Lacan plantea el goce femenino,¹¹⁸ y eso Otro para el sujeto, en este caso, es su propio cuerpo. Para Lacan: “¿Qué es, entonces, el cuerpo? ¿Es o no es el saber del uno? El saber del uno, por lo poco que cabe decir de él, viene del significante Uno”.¹¹⁹ En este momento, como ya lo planteé, el énfasis no es puesto tanto en el significante como incidente del goce que desata la cadena, es el goce más allá de la lógica de la repetición, del retorno de lo traumático que Freud enseñó a distinguir, es el goce más allá también de la lógica fálica que se instaura en el complejo de Edipo con la castración, es, más bien, el goce en su cualidad más singular, el goce en su cualidad más pura, si se me permite describirlo así.

También Lacan, en el mismo seminario, intenta desplazar la cuestión del significante a la letra, a lo escrito, y la letra aquí intenta figurar la traza singular de cada sujeto como una contingencia, un encuentro contingente, pero vista desde esta singularidad de trazos irrepetibles que Lacan toma muy bien en el modelo de la caligrafía oriental. El intento por acercarme a esta noción de goce en Lacan impulsa mi recorrido. Así, en esa relación pesadilla—obra, ¿qué sucede con el goce de la pesadilla a la luz de lo escrito?, es la forma central que toma la pregunta. La pesadilla evidencia un goce, la obra se muestra como evidencia de aquellos rastros de goce y la particularidad que esta ofrece es la forma en que logra dejarnos intuir un goce que parece ya encontrarse tramitado, la obra es, en este caso, escritura. Aunque todavía no sepa qué tan lejos logre llegar en este planteamiento, quiero, al menos, esbozar y apuntar lo que aquí expongo. Habrá entonces que dar paso, en primer lugar, al intento por distinguir la particularidad de la pesadilla con su goce, punto de partida de mi búsqueda.

¹¹⁸ Hay que recordar que este es el seminario de la no relación: la no relación sexual que Lacan intenta ejemplificar con las fórmulas de la sexuación, para decir que existe un goce suplementario más no complementario de los sexos, este goce es llamado goce femenino, un goce donde el cuerpo es experimentado como otro, también es un goce más allá del falo, es decir, un goce en el que, pese al paso del sujeto por lo simbólico que ordena la cadena, sobresale un significante donde el significado y la palabra encuentran su límite. En este sentido, es un goce más allá del padre también, fuera de medida, sin que esto aluda al exceso, es, más bien, un sin medida. Lacan utilizó el ejemplo de los místicos y enfatizó sobre la mujer para decir que es un goce que se siente pero del cual nada puede decirse: “Hay un goce de ella, de ese *ella* que no existe y nada significa. Hay un goce suyo del cual quizá nada sabe ella misma, a no ser que lo siente: eso sí lo sabe”. Pese a que la elucidación de esta perspectiva de goce no sea el centro del trabajo investigativo, puesto que requeriría un recorrido exclusivo y extenso por dicha noción, es necesario mencionarlo en el trabajo de investigación ya que abre una pregunta respecto a la creación que podría dar frutos en otro trabajo.

¹¹⁹ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 20. Aun, óp. cit.*, 172.

1.3 El surgimiento de “Casa tomada”

“Casa Tomada” se instala para el autor como sucesor de una pesadilla. Esta obra ha tratado de ser explicada un sinnúmero de veces, de estos intentos puede destacarse que abordan, en la mayoría de los casos, la relación que pudo tener la obra con el peronismo en Argentina, pues este periodo político coincide con la época de su publicación. Expongo a continuación un comentario del autor dado en una de las muchas entrevistas que sostuvo al respecto:

“Casa Tomada” inquieta mucho más que los otros y ahora creo que tengo la explicación: ese cuento es la escritura exacta de una pesadilla que tuve. Soñé el cuento con la diferencia de que no había allí esa pareja de hermanos; yo estaba solo, la típica pesadilla donde usted empieza a tener miedo de algo innombrable, que nunca llega a saber lo que es porque el temor es tan grande que se despierta antes de la revelación. En ese caso se trataba de unos ruidos confusos que me obligaban a mí a tirarme contra las puertas, a cerrarlas y a ir retrocediendo mientras los ruidos seguían avanzando y algo tomaba la casa. Es curioso cómo lo recuerdo: era pleno verano en mi casa de Villa del Parque, en Buenos Aires; me desperté bañado de sudor, desesperado ya, frente a esa cosa abominable, y me fui directamente a la máquina y en tres horas el cuento estuvo escrito. Es el paso directo del sueño a la escritura.¹²⁰

No se trata, entonces, de un sueño cualquiera que dio surgimiento a una obra, se trata de una pesadilla. Para Cortázar, quien no descarta el vínculo político ideológico con el que fue relacionado su cuento, agrega, en otra entrevista, que no podría afirmar tajantemente que esta idea, que pudo filtrarse en su cuento, sea la razón del mismo.¹²¹ Finalizando estas palabras, refiere que en realidad fue una pesadilla la que dio origen a su obra.

El autor, en vez de encontrar sentido a lo sucedido, elige mostrar aquello que tanto interés causa a sus entrevistadores y lectores, o que inquieta, como él mismo lo expresa. Muestra, ya no solo con la obra, sino también con su poco interés de explicarla, que en todo caso no es el sentido lo que da origen a su escritura.

El autor plantea que fue el *paso directo del sueño a la escritura*,¹²² sin embargo, habría que cuestionarse ¿qué es lo que *pasa* directamente a lo escrito? Sin querer disminuir la fuerza con que Cortázar afirma que es *un paso directo del sueño a la escritura*, me permito plantear este cuestionamiento y revisarlo en detalle. Por una parte, cabría preguntarse dónde se encuentra realmente la obra y en qué podrían distinguirse entonces obra y pesadilla, pero, antes de desviarme y abordar la cuestión del acto creador aquí implícito, quiero apuntar hacia el *sin-sentido* que se produce en ambas, puesto que, en primer lugar, la pesadilla de Cortázar introduce un *sin-sentido* y la obra,

¹²⁰ Julio Cortázar, “Cortázar: opiniones novedosas en torno a Casa tomada”, www.monografias.com, artículo en línea. Consultado por última vez en marzo 2013.

¹²¹ En otra entrevista, registrada en la web <https://www.youtube.com/watch?v=5PjoxnppeMQ>, Julio Cortázar expone que aunque no puede descartarse la idea de que ese cuento pueda ser una interpretación sobre su posición política acerca del peronismo en Argentina, no es esa su interpretación del cuento. Enlace consultado por última vez en mayo de 2015.

¹²² Julio Cortázar, “Cortázar: opiniones novedosas en torno a Casa tomada”, óp. cit.

por su parte, tampoco apunta a un sentido en términos de la significación a que esta podría conducir. Más bien, y es el propio autor quien lo destaca, una obra puede tener distintas interpretaciones, incluso muy distintas de las que llevaron a su autor a escribirla.¹²³ Este *sin-sentido*, que Lacan introduce como lo *real*, es la noción que, para el momento del seminario *Los cuatro conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*, lleva a Lacan a plantear la *Tyche*.¹²⁴

Como lo planteé anteriormente, La *Tyche* es propuesta por Lacan como aquella repetición distinta del *Automaton*, esta última, cabe recordar, remite a la insistencia de los signos. La *Tyche*, entonces, es entendida como aquello escondido tras el *Automaton*, es lo que insiste en todo sujeto y de lo cual no logra escapar, es aquello, como refiere Lacan, que despierta a otra realidad detrás de la falta que hace las veces de representación.¹²⁵

Lo que despierta a Cortázar sería aquello inasimilable que Lacan plantea a la altura de este seminario, o, en palabras del propio Cortázar: “algo innombrable, que nunca llega a saber lo que es, porque el temor es tan grande que se despierta antes de la revelación”.¹²⁶ Así será en todos los casos donde lo real se manifieste, es un real que finalmente se escabulle de toda interpretación. A propósito de lo innombrable, el propio Lacan también hace alusión a esta palabra en años anteriores para referirse a lo real, cuando analiza el célebre sueño de Freud que se bautiza como: “El sueño de la Inyección de Irma”, donde “algo hablando estrictamente, innombrable”¹²⁷ aparece en

el fondo de esa garganta, de forma compleja, insituable, que hace de ella tanto el objeto primitivo por excelencia, el abismo del órgano femenino del que sale toda vida, como el gozo sin fondo de la muerte en la que todo acaba terminado.¹²⁸

Es curioso cómo el análisis de este sueño también culmina en una escritura, y no solo el del historial de los sueños de Freud, sino en la escritura de la fórmula de la *trimetilamina*, fórmula en la que queda reducida su interpretación.

Sin embargo, y para no detenerme en los detalles de este sueño bastante conocido, retomo esa noción innombrable o inasimilable que define lo real, para apuntar que esto lleva a Lacan a plantear, en el seminario de *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, la condición *tíquica*, repetición que se da del lado de un encuentro contingente. La *Tyche* entonces, es aquella repetición que introduce la dimensión de lo nuevo, también lo inesperado, lo sorpresivo, que desarticula de algún modo con la representación subjetiva y que sumerge al sujeto en un estado de angustia ante la falta de representación. Esta angustia es evidente en el caso de Cortázar: “me desperté bañado de sudor, desesperado ya, frente a esa cosa abominable”¹²⁹ pero lo curioso es lo

¹²³ *Ibíd.*

¹²⁴ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, óp. cit, 62.

¹²⁵ *Ibíd.*, 66.

¹²⁶ Julio Cortázar, “Cortázar: opiniones novedosas en torno a Casa tomada”, óp. cit.

¹²⁷ Jacques Lacan, *seminario 2. El Yo en la teoría de Freud*, Folios, versión digital, clase 14, 10 de enero de 1968.

¹²⁸ *Ibíd.*

¹²⁹ Julio Cortázar, “Cortázar: opiniones novedosas en torno a Casa tomada”, óp. cit.

que posteriormente se dirige hacer: “y me fui directamente a la máquina y en tres horas el cuento estuvo escrito”.¹³⁰

Aquello inesperado y sorpresivo de la *Tyche* también es lo que sucede en la producción de una obra de arte, hay algo en las obras del orden de la *Tyche*, pues ellas se abren paso por medio de la contingencia, de un encuentro contingente o, para ser más precisa: del azar, que, por otra parte, también produce que un artista plástico, por ejemplo, nunca pinte de la misma forma, aunque pueda pintar sobre los mismos temas o las mismas cosas. Esto es lo que Lacan analiza en el seminario *La ética en psicoanálisis* cuando habla sobre las manzanas de Cézanne, quien en sus manzanas dibujadas nunca podía encontrar que una fuera igual a la otra.¹³¹ En este punto, el autor se refiere en particular a la mimesis en el arte para decir que las obras de arte solo “fingen imitar”,¹³² puesto que dando la imitación del objeto hacen en realidad otra cosa. Sin embargo, podemos apoyarnos en este planteamiento, ya que precisamente pone de relieve la cuestión de lo real dentro del arte, de las obras de arte en las cuales Cézanne, en tanto manzanas, apunta a otra cosa, y donde además un elemento repetitivo se vuelve motivo de creación, aquí podríamos pensar que algo del orden de la *Tyche* también se manifiesta en aquel elemento repetitivo que, sin embargo, nunca es igual.

Esto pone de relieve que, por un lado, una obra parte de un encuentro contingente, pero además ella misma puede insinuar un encuentro, puede hacer posible que emerja un encuentro con aquello real. De este modo, cada obra, pese a la singularidad o estilo de cada artista, deja huella de aquello contingente, existe en cada una algo nuevo, inédito, que se produce, de lo cual trata la repetición como *Tyche*, y es este encuentro lo que, como dije, hace surgir a la obra misma, como lo ejemplifica la pesadilla de Cortázar, algo no solo se torna inesperado, indefinible o inasimilable, sino que además produce obra escrita.

Aquello real que suscita el encuentro en una obra es también aquello más contingente de donde ella misma surge. Como lo planteé, toda obra parte de un encuentro contingente —en este caso parte de una pesadilla— en donde hay un real que no deja de manifestarse y constatarse, es, también, aquello pulsátil en torno a lo que giran pesadilla y obra. Vale la pena, entonces, hacer una reflexión sobre el modo en que lo escrito permite abordar aquello pulsional, es decir, reflexionar sobre aquello pulsional a la luz de la función de lo escrito.

De igual modo, también en eso singular que un artista introduce en sus obras deja rastro de aquellas marcas contingentes que hacen de él un sujeto único, o sencillamente singular e irrepetible, es lo que permite que un artista pueda distinguirse de otro, con su estilo, con su sello propio. Este rastro no es más que la evidencia de un rasgo particular e irrepetible como goce en cada sujeto, como impronta única donde lo real aparece como aquello que no puede leerse en un sujeto, o, en otras palabras: como aquello que no

¹³⁰ *Ibíd.*

¹³¹ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 7. La ética en psicoanálisis*, óp. cit., 174.

¹³² *Ibíd.* 174.

puede interpretarse, sino que, más bien, se lee literalmente como se lee una letra.¹³³ Se trata aquí de darle la importancia al significante solo que no logra hilarse en la cadena. Esta es la noción de letra que se conoce con Lacan, como aquello del goce que puede inscribirse. La noción de letra desprende a su vez dos aspectos principales que deberé elucidar más adelante: letra como aquello que perfora, haciendo marca para un sujeto, haciendo borde; y letra como objeto resto, como aquel objeto que se reduce a lo escrito.¹³⁴

1.4 Sueño, pesadilla, angustia y producción escrita con relación al cuento “Casa Tomada”

En torno a la creación, la producción escrita y, en especial, a su relación con los sueños, encuentro en el texto “El creador literario y el fantaseo”, que Freud propone al creador como aquel que es capaz de embellecer el sueño de vigilia, logrando que aquellos deseos más íntimos, reprimidos e inmersos en este fantaseo, no logren avergonzarle. Además, le atribuye a la capacidad de poder crear, la valoración social que generan las obras, puesto que refiere que otros pueden también venir a “gozar”¹³⁵ de las muestras que el creador propone. Es un punto interesante que, entre otras cosas, llevó a Freud por el camino de la sublimación como un tipo de satisfacción, un destino para la pulsión; pero además, Freud hace alusión a obras escritas, camino que conduce a pensar qué función cumple lo escrito, en especial la creación escrita respecto al goce cuando este es manifiesto en una pesadilla.

Freud habla del ensueño, de la fantasía del sujeto adulto, que no es propiamente un sueño, sin embargo, al igual que sucede con el ensueño, algunos sujetos podrían experimentar vergüenza de confesar sus sueños. Aunque la fantasía se diferencie del sueño, puesto que esta es un producto de la vigilia del sujeto, comparte con él la experiencia de que, en algunos casos, impide hacer público lo soñado. Lo que para Freud hace distinto al creador, o al escritor, es que es capaz de realizar con su fantasía una maniobra más, permitiendo que esta sea mostrada ante otros, así, el artista “atempera el carácter del sueño diurno egoísta mediante variaciones y encubrimientos, y nos soborna por medio de una ganancia de placer puramente formal, es decir estética”.¹³⁶ Digamos que, de algún modo, el artista franquea la vergüenza del goce contenido en el fantaseo. La vergüenza, por otra parte, es aquello *éxtimo* de ese goce que considera ajeno y que es, a la vez, radicalmente íntimo para el sujeto.

Si se relaciona el sueño o la fantasía con la producción de una obra escrita, considerados como fenómenos que impulsan la creación, el destino que toma la pulsión no consiste en que sea desviada por medio de una desfiguración, sino que, hablando en términos freudianos, dicha pulsión se da drenaje y empleo en otros campos;¹³⁷ podría decirse que

¹³³ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 20. Aun*, óp. cit., 38.

¹³⁴ Estos dos aspectos de la letra los abordaré e intentaré elucidarlos, en este y otro capítulo, en relación a los dos autores literarios que he tomado como ejemplos para seguir la pista de la función de lo escrito.

¹³⁵ Sigmund Freud, “El creador Literario y el fantaseo”, óp. cit., 135.

¹³⁶ *Ibíd.*, 135.

¹³⁷ Sigmund Freud, “Tres ensayos sobre teoría sexual”, óp. cit., 218.

se hace otra cosa, el creador encuentra la forma de transformar parte del material de su insatisfacción para su satisfacción y la de otros. Por esta razón, surge también el destino social que la obra cumple, y, en este punto, si el creador realiza una maniobra o una hazaña, como plantea Freud, justamente será para mostrar y no para avergonzarse. En otras palabras, podríamos decir que no es lo mismo contar un sueño que se tuvo, que hacer algo más con él, crear, escribir. Del mismo modo, tampoco será lo mismo para Freud el fantaseo del sujeto adulto, que producir una obra a partir del fantaseo, producción que tendrá como destino circular en lo social.

Respecto a la fantasía, Freud señala, en el texto que venimos comentando, la distinción del fantaseo en el adulto y en el niño, ubica el fantaseo o propiamente el juego infantil en el nivel del artista o creador, como fenómenos que se apoyan en objetos visibles, incluso a veces tangibles. El niño y el artista dan un nuevo orden a las cosas, disponen de modo distinto su relación con el mundo, lo que distinguiría al fantaseo del adulto que tiene la cualidad de esconderse, o al propio sueño nocturno que también produce extrañamiento y, en ocasiones, vergüenza.

El texto citado permite seguir el camino del creador, en este caso: el del escritor, y permite, para el interés propuesto, seguir la pista tras lo que se produce en una obra escrita que parte de una pesadilla. Aunque Freud se centra especialmente en las fantasías del neurótico, me permito hacer un desplazamiento con el sueño, para intentar evidenciar que, por un lado, está la cuestión del objeto creado en juego y, por otro, su función de ser mostrado, y que para que estos objetos puedan circular y valorizarse socialmente el artista debe realizar una “hazaña”, una maniobra que separa sueño y obra, y en la que podríamos volver a ubicar *aquel paso directo* al que Cortázar hace referencia. También aquí cabría preguntarse ¿qué hay además del valor social que la obra cumple?, o dicho de otro modo: ¿qué función cumple lo escrito para el sujeto además de producir una obra destinada a lo social?

Siguiendo con el texto, y para enfocar la idea por la que intento conducirme, es curioso que Freud le atribuya al artista, además de genialidad en esa capacidad para mostrar sus fantasías, la realización de una maniobra embellecedora, puesto que es él mismo quien en otro texto posterior, sobre *Lo Ominoso*, hace referencia a esa literatura que, más allá del embellecer, contiene aquella inquietante extrañeza que recae en el lector. En este punto, la inquietante extrañeza que, en ocasiones sugiere la obra más allá del marco puramente estético, es también, en muchos casos, el azar inquietante de donde ella misma parte. Esto propone la posibilidad de pensar que la contingencia de la obra de arte va más allá de un sueño o una fantasía, que la contingencia de la cual puede alimentarse una obra es, justamente, algo inquietante o angustiante como una pesadilla, como ocurre en el caso del cuento de Cortázar, planteando la cuestión del goce que entra en juego para el sujeto, pudiendo ubicarlo, intuyo, por ahora, de un modo distinto a la luz de lo escrito, y plantea a su vez la función que tendría entonces lo escrito para un sujeto que parte del horror de una pesadilla. Además, propondría pensar que una obra de arte no solo atrapa al sujeto en su marco estético o, más precisamente, en la línea de lo bello,

sino que además, como diría Lacan, es un señuelo, una trampa,¹³⁸ puesto que algo más allá de aquel marco atrapa al sujeto en su goce.

Lo ominoso es un texto destacado por Lacan en el seminario sobre *La angustia*, en el que relaciona lo ominoso con la angustia que intenta articular. Plantea que aquello que se designa como el mecanismo que hace aparecer algo en el lugar de menos phi¹³⁹ es la presencia ominosa, el surgimiento de un resto libidinal que no se acomoda a lo especular, y para Lacan este objeto *a* es lo que se va a jugar todo el tiempo en relación con la angustia. ¿No es acaso esta noción de la angustia lo que evidencia la pesadilla de Cortázar? ¿La intrusión, la presencia de algo en el lugar donde no debería estar, en este caso, en la casa? Aquellos ruidos, pasos o sonidos que indican que algo se acerca, mientras en otra ocasión podrían haber sido algo cotidiano, en este caso, se convierten en algo extraño, lo familiar, la casa, deviene ominoso, angustiante.

El autor no especifica si aquellos sonidos que lo obligan a desplazarse y crearse “barricadas”¹⁴⁰ lo echan de su propia casa, su propio hogar, sin embargo la casa, por lo general, remite a lo más familiar, y para Freud, justamente aquello más familiar para un sujeto es lo que puede devenir ominoso, *unheimlich*.¹⁴¹ Lacan destaca en el texto de Freud la exploración lingüística de la palabra *unheimlich*, en la cual Freud encuentra, en el alemán antiguo, su definición no solo como aquello clandestino, extraño o secreto, sino también su cercanía con la definición como algo familiar, hogareño, casero. “Lo que es *Unheim* es lo que se encuentra en el punto del *Heim*”.¹⁴² La traducción literal de *Heim* al español, es “casa”, “hogar”. Entonces lo ominoso, *unheimlich*, también puede encontrarse en el lugar de la casa: “Digamos, si esta palabra tiene algún sentido en la experiencia humana, que ahí está la casa del hombre. Denle a ese término *casa* todas las resonancias que quieran, incluidas las astrológicas”.¹⁴³

La casa también representa el lugar donde se está más cómodo, es el lugar donde se encuentra el dormitorio, que no es solo el sitio de descanso, sino también, el lugar de lo más privado. En otras palabras, la casa es el lugar de los goces en cuanto escondidos. Para Wajcman, en *Las tres estéticas de Lacan*, el goce es lo más íntimo para el sujeto, íntimo también porque es goce solitario que se separa del Otro, más específicamente se separa de la mirada del Otro, la casa puede ser sinónimo de opacidad, de sombra, de ocultamiento, puesto que darle la posibilidad al sujeto de la sombra es darle la posibilidad del secreto y aquello que un sujeto guarda como lo más íntimo es su forma de gozar.¹⁴⁴

En la pesadilla de Cortázar se evidencia a un Otro que amenaza con acabar su privacidad, Otro que se inmiscuye en su intimidad, que además viene a gozar de él, que

¹³⁸ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, óp. cit, 108.

¹³⁹ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 10. La angustia*, óp. cit, 52.

¹⁴⁰ Julio Cortázar, Cortázar, entrevista en la web, óp. cit.,

¹⁴¹ “Lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo”. Sigmund Freud, “De la historia de una neurosis infantil (el hombre de los lobos) y otras obras”, óp. cit, 220.

¹⁴² Jacques Lacan, *El seminario. Libro 10. La angustia*, óp. cit, 58

¹⁴³ *Ibíd.*, 58.

¹⁴⁴ Gérard Wajcman, “La casa, lo íntimo, lo secreto” *Las tres estéticas de Lacan* (2006) (Buenos Aires: Ediciones del cifrado, 2006), 101.

lo persigue, lo invade, lo intenta alcanzar. La escena se torna traumática, y siguiendo a Wajcman, esta escena es mirada, aunque se manifiesta por sonidos, por pasos, ruidos que pueden evocar el objeto voz y también remiten a una imagen que no está, la imagen de algo “espantoso”,¹⁴⁵ dice Cortázar que va tomando la casa, pero aquello espantoso e indefinible es justamente una imagen que no puede verse, de hecho “el temor es tan grande que se despierta antes de la **revelación**”.¹⁴⁶

En otro sentido, es la presencia de algo que no puede verse, podría decirse que el objeto *a* deviene mirada. Si se toma en cuenta que el surgimiento de *a* como un resto libidinal supone hacer la revisión de lo especular moldeado por la imagen, el objeto *a* justamente es lo sin imagen, y, precisamente porque aparece como algo que no se acomoda a lo especular, causa angustia. Para Lacan existe un punto desde donde el sujeto puede mirar a través de la perspectiva geometral, pero en ella no se toma en cuenta el punto desde donde el sujeto es mirado. Esta concepción de la mirada fue mejor desarrollada en el seminario de *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, allí Lacan hace perceptible esta dimensión de la mirada más allá de la perspectiva geometral para darle otro énfasis. Existe algo irreducible a esta suposición de la mirada, Lacan cita a Merleau-Ponty quien dice que “somos seres mirados en el espectáculo del mundo”,¹⁴⁷ y de alguna forma hacer esta afirmación supone que hay algo que nos mira, lo que puede suscitar un efecto ominoso.

Es interesante traer aquí esta elaboración sobre la mirada para hacerla funcionar con el seminario *La angustia*, en el que puede evidenciarse *la mirada otra*,¹⁴⁸ como lo dice Wajcman, esta suposición de una mirada que hace fundamental la función de la arquitectura, porque crear un espacio, una casa, le da la posibilidad al hombre del ocultamiento de su intimidad. Aquella mirada omnipotente desde donde el sujeto puede ser mirado, donde puede sentirse invadido, observado, es la que también se evidencia en la pesadilla: “la angustia de la pesadilla es experimentada, hablando con propiedad, como la angustia del goce del Otro”.¹⁴⁹ El sujeto percibe un Otro persecutorio y se percibe a sí mismo en su condición de objeto, como objeto ante el goce del Otro. En la pesadilla de Cortázar se trata del suceso de una visita inesperada que se apodera de la casa, la intrusión de Otro en su intimidad, y aquellos ruidos y sonidos toman las veces de algo que mira, que se inmiscuye en lo más íntimo y que pone en evidencia al goce. Es el propio Cortázar quien lo dice: “**algo** innombrable”,¹⁵⁰ “**algo** tomaba la casa”,¹⁵¹ es una otredad indefinible, “esa **cosa** abominable”,¹⁵² dice Cortázar; esa Cosa también freudiana donde puede ubicarse lo indefinible, el encuentro inasimilable, encuentro con el goce.

¹⁴⁵ Julio Cortázar, “Cortázar: opiniones novedosas en torno a Casa tomada”, óp. cit.

¹⁴⁶ Ibíd. Énfasis añadido.

¹⁴⁷ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, óp. cit, 82.

¹⁴⁸ Gérard Wajcman, “La casa, lo íntimo, lo secreto” *Las tres estéticas de Lacan*, óp. cit, 97.

¹⁴⁹ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 10. La angustia*, óp. cit., 73

¹⁵⁰ Julio Cortázar, “Cortázar: opiniones novedosas en torno a Casa tomada”, óp. cit. Énfasis añadido.

¹⁵¹ Ibíd. Énfasis añadido.

¹⁵² Ibíd. Énfasis añadido.

Por otra parte, también podría ponerse énfasis en los sonidos perturbadores, aquellos sonidos de lo desconocido, lo irrepresentable, sonidos que no se articulan con ningún significante que, por otro lado, es lo que sumerge al sujeto en el mundo simbólico del lenguaje, pero en este caso se presenta como puro sin sentido, y en este punto podría dejarse abierta la pregunta sobre si quizá estos sonidos, inflexiones que puedan remitir al objeto voz, pueden estar relacionados con la noción lacaniana de *lalengua*, con esos significantes sueltos, que no se articulan con la estructura del lenguaje y que tienen la forma de algo excesivo: “se trataba de unos **ruidos confusos** que me obligaban a mí a tirarme contra las puertas, a cerrarlas y a ir retrocediendo mientras **los ruidos seguían avanzando y algo tomaba la casa**”.¹⁵³

Para Lacan la voz es, de hecho, lo que el sujeto necesariamente debe perder para poder producir una enunciación de la lengua.

La comunicación en cuanto tal no es lo que es primitivo, puesto que en el origen S no tiene nada que comunicar, por la razón de que todos los instrumentos de la comunicación están al lado, en el campo del Otro, y de él tiene que recibirlos.¹⁵⁴

Por lo tanto, el sujeto requiere un Otro que lo sumerja en lo simbólico, y es la entrada en el lenguaje lo que le permite a un sujeto, en principio hipotético, advenir al precio de sacrificar la voz como uno de los objetos pulsionales que Lacan denominó como el objeto de los objetos. Antes de extenderme en la noción de objeto *a* en una de sus cinco formas destacadas por Lacan como el objeto voz, precisaré para este punto lo que me interesa resaltar, para luego, en otro capítulo, destacar en detalle esta noción de objeto.

Se ha dicho que la voz se resigna para incorporar los significantes que vienen del Otro, significantes articulados; con estos significantes no solo el sujeto es posible, sino que además ingresa al mundo del hablante. Pero para que dichos significantes resuenen es preciso que la voz también se incorpore como aquel vacío que permite que dichos significantes puedan enlazarse: “Una voz, pues, no se asimila, sino que se incorpora. Esto es lo que puede darle una función para modelar nuestro vacío”.¹⁵⁵ Esto hace de la voz un objeto irreductible al significante, la voz, en cuanto vacío, permite que los significantes resuenen y, precisamente en cuanto vacío, no puede confundirse con el sonido puesto que este puede remitir a una armonía en algunos casos, a una coherencia significativa también, y no todo en la voz pasa por el significante, sino que algo queda reducido a este residuo insensato. Cuando los significantes dejan de resonar, la voz es lo que como vacío permite su resonancia. ¿Cómo articular esta noción de objeto con la pesadilla de Cortázar? Siguiendo esta idea, cabría traer otra cita de Lacan con relación a la angustia:

La angustia es este corte —este corte neto sin el cual la presencia del significante, su funcionamiento, su surco en lo real es impensable—, es este corte que se abre y deja aparecer lo que ahora entenderán ustedes mejor, lo inesperado, la visita, la noticia, lo que expresa también el término presentimiento, que no se debe entender simplemente como

¹⁵³ *Ibíd.* Énfasis añadido.

¹⁵⁴ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 10. La angustia*, óp. cit., 249.

¹⁵⁵ *Ibíd.*, 209.

el presentimiento de algo, sino también como el pre-sentimiento, lo que está antes del nacimiento de un sentimiento.¹⁵⁶

La angustia revela aquello sorpresivo que ejemplifica la visita, visita además inesperada, que pone en evidencia aquello donde se produce un corte significativo en el que el sujeto no encuentra ilación ni significantización. Es la presencia de lo real, el encuentro con la *Tyque*. Pero además, Lacan habla de un corte, un corte sin el cual el significativo es impensable. Justamente es un corte por el significativo lo que deja en evidencia a la voz, este corte que se abre y deja aparecer la angustia; para precisar, estos sonidos que surgen en su condición de voz no pueden oírse como significantes articulados en una cadena, o hilarse dentro de la cadena significativa, tampoco son sonidos que pudieran remitir a una coherencia rítmica, sino que son sonidos de lo inefable, que se hacen oír por lo que no se dice, son el objeto voz produciendo un plus de goce. Nuevamente, la presentificación del objeto se da en el lugar de la falta.

Por otro lado, en seminarios posteriores Lacan revisa nuevamente el estatuto del significativo para darle un giro. En el seminario *Aun* empieza preguntándose por el significativo y enseguida arroja algunas pistas en sus primeras clases. Para Lacan el significativo es lo que se “sitúa a nivel de la sustancia gozante”.¹⁵⁷ Esto quiere decir que el significativo produce goce, produce corte en el sujeto, lo que equivale a decir, al menos en principio para explicarlo de algún modo: que el significativo produce *sin-sentido*, es aquí lo más material del lenguaje que luego será lenguaje estructurado, pues el significativo corporiza y el sujeto goza corporeizando el cuerpo de manera significativa. Pero además, este significativo tiene como función producir efectos de significado, e intenta recubrir parte del goce que no puede significarse, es decir, parte del goce queda sin significar, no es representación y esto es lo que Lacan ubica al nivel de la sustancia gozante. En una de sus clases, Lacan también habla sobre la sustancia pensante, sobre el lenguaje ya estructurado en el sujeto que oculta o envuelve algo más primitivo, nos dice: “esa sustancia en ejercicio, que hasta ahora solo nos hace señas, esta dimensión que debería escribirse *dicho-mansión*, que es lo que cuida en primer lugar la función del lenguaje antes de cualquier empleo más riguroso”.¹⁵⁸ Esta *dicho-mansión* es para Lacan lo que cubre algo más primitivo, esto, intuyo, es el goce que no puede articularse, esa sustancia gozante que hace referencia al cuerpo como protagonista, eso primitivo que queda cubierto por el lenguaje en cuanto otorga sentido e intenta comunicar y que articula el significativo; es lo que entiendo que Lacan denomina como esa dimensión de goce en cuanto *lalengua*, en tanto esta hace cortocircuito al lenguaje y lo desarticula, al ser esta puro goce: “Y por eso mismo uso esta escritura de la palabra dimensión que consiste en designar con ella la mansión del dicho. Cosa que solo permite *lalengua* que hablo, pero no lo hace para que yo me prive de ello en tanto hablo”.¹⁵⁹

Anteriormente hablé de la casa en su calidad de ominosa, en este sentido, podría decirse también que la *dicho-mansión* es la casa del goce, y que en la pesadilla de Cortázar este goce queda al descubierto, la casa se invade por este goce, lo que en

¹⁵⁶ *Ibíd.*, 87.

¹⁵⁷ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 20. Aun*, óp. cit, 32.

¹⁵⁸ *Ibíd.*, 31.

¹⁵⁹ *Ibíd.*, 160.

realidad invade y toma la casa es el propio goce de Cortázar, lo que se torna extraño, invasor, como si fuera un cuerpo extraño que él mismo no logra reconocer como suyo.

Queda por ubicar en este caso el lugar de la obra. Esta se encuentra enmarcada por un moldeamiento simbólico que la contiene y que, aunque no pretenda ofrecer significado, al menos bordea lo que en la pesadilla, parece, se encuentra abierto, sin que por ello deje de hacer presente sus rastros pulsionales. En la obra, nos cuenta el autor, aparecen dos personajes, dos hermanos, en este caso no es a él a quien acorrala aquella cosa espantosa, hay un personaje que narra la trama que se desarrolla y que además se encuentra acompañado en lo que sucede.

Aquí hay que apuntar que Cortázar como autor no es el narrador del cuento, se podría pensar en una dificultad del autor para poder implicarse del todo en lo acontecido en su pesadilla, se desplaza como narrador y protagonista en el cuento, y ya no es a Cortázar a quien le sucede su pesadilla, es a un personaje–narrador. Por otro lado, en el propio cuento aparece un relato donde se enfatiza que lo importante es hablar sobre esta hermana y la casa y no de él, dejando intuir así otra forma en la que toma distancia de lo que sucede: “Pero es de la casa que me interesa hablar, de la casa y de Irene, porque yo no tengo importancia”.¹⁶⁰ El relato le sirve justamente para eso, tomar una distancia o una posición distinta, más no para buscar un sentido.

En lo que respecta al propio relato de la pesadilla, recopilado en sus entrevistas, existe también un desplazamiento, el autor relata la pesadilla misma como si sucediera a otra persona, como para separarse de lo acontecido: “Soñé el cuento con la diferencia de que no había allí **esa pareja de hermanos**; yo estaba solo, la típica pesadilla donde **usted** empieza a tener miedo de algo innombrable”.¹⁶¹ Encontramos, entonces, que ya desde el propio relato de la pesadilla hay desplazamiento. Puede interrogarse además la naturalidad con que Cortázar como narrador–personaje narra el cuento, cuando dice en la entrevista que es el *paso directo* a la escritura, puede interrogarse, sin embargo, la familiaridad con que aquello espantoso, que en su pesadilla se hace más patente, aparece en el cuento, como natural, una naturalidad al narrar aquello espantoso que se toma la casa y expulsa a esa pareja de hermanos que, por otra parte, guardan un vínculo incestuoso que el autor señala en el cuento: “Entramos a los 40 años con la inexpresada idea de que el nuestro, simple y silencioso matrimonio de hermanos, era necesaria clausura de la genealogía asentada por los bisabuelos en nuestra casa”.¹⁶² La familiaridad con aquella relación incestuosa, así como la forma en que estos hermanos se acomodan a ser expulsados poco a poco de la casa, permite percibir, aparentemente, la inexistencia del horror. Frente a aquella presencia que los desplaza hay un acomodo con el goce, ejemplificado aquí como aquello que debiera ser ajeno y se torna íntimo y familiar, natural.

El horror, entonces, ¿podría ser la misma familiaridad con que estos hermanos se acomodan a una relación incestuosa y a una casa tomada que los expulsa?, ¿es, justamente lo horroroso, lo que no espanta a los personajes del cuento?, y la escritura,

¹⁶⁰ Julio Cortázar, “Cuentos Completos /1” (Colombia: Penguin Random House 2008), 132.

¹⁶¹ Julio Cortázar, “Cortázar: opiniones novedosas en torno a Casa tomada”, óp. cit. Los subrayados son míos.

¹⁶² Julio Cortázar, “Cuentos Completos /1” óp. cit., 131.

por su parte, ¿podría ser aquel bordeamiento sobre el goce que en la pesadilla se manifiesta como horror y que en lo escrito encuentra reducción? Estas preguntas pueden hacer pensar que la obra escrita quizá avance más allá, que el discurso protege del efecto traumático que se manifiesta en la pesadilla, el trauma se actualiza, más allá del relato de la pesadilla, en la obra que no deniega la dimensión de goce que antes se había hecho presente en la pesadilla.

Ahora bien, hago aquí un paréntesis para plantear otra pregunta en relación a lo ominoso: ¿Podría pensarse también algo de la dimensión del doble para este caso? Sin querer profundizar en esta cuestión del doble, en relación con lo ominoso en la angustia de la pesadilla, dejo de todos modos indicado que será posible pensar algo de este orden, pues, si lo que invade la casa es el goce del propio Cortázar, esta dimensión extraña que el propio autor no reconoce, esta presencia ominosa que se *presentifica* en el lugar de la ausencia o, como diría Lacan, de la falta,¹⁶³ es también una dimensión extraña que se apodera de la imagen de la pesadilla y, por lo tanto, de la imagen que constituye al sujeto en cuanto identificadora del yo, la imagen especular se quiebra, algo se *presentifica* y se convierte en esta presencia angustiante, de modo que ahora también, “la imagen especular se convierte en la imagen extraña e invasora del doble”.¹⁶⁴ La presencia angustiante es la imagen de un doble que aporta extrañamiento, enajenación, que incluso divide al cuerpo como si fuera otro cuerpo.

Para Lacan, quien destacó de modo sutil las pistas del texto de Freud sobre “Lo ominoso”, el doble se encuentra en relación con los estadios primarios del sujeto en su constitución por la imagen. La imagen constitutiva del yo, en principio, es percibida como otra, externa al sujeto: “Es la noción de un exterior antes de una cierta interiorización, que se sitúa en *a*, antes de que el sujeto, en el lugar del Otro, se capte bajo la forma especular, [...] la cual introduce para él la distinción del yo y el no yo”.¹⁶⁵ Esta imagen en principio inofensiva, en el tiempo de constitución del yo, es luego la portadora ominosa cuando muestra su lado de extrañeza, que da cuenta de aquello que se escapa, de aquello irreductible para el sujeto.

Para Cortázar se podría pensar que no solo aparece un doble que lo enajena, que divide al yo y le produce angustia en la pesadilla, sino que también surge aquello angustiante y enajenante que logra tomar distancia en su relato y en la obra, con dos personajes que se incluyen, uno narrador y otro acompañante en la historia, que no aparecen para ponerle nombre a lo que no puede nombrarse, pero sí para permitirle hacer con aquello que lo invade.

Esta cuestión del narrador–personaje que aparece en el relato del cuento y la poca implicación de Cortázar en el relato de su pesadilla, hace alusión a lo que sucede también en algunos casos de artistas que no logran reconocerse en sus propias obras luego de finalizarlas, cuestión interesante que dejaré señalada como un punto a elucidar, si se quiere. Para el caso que aquí nos ocupa, más allá de la dificultad de asumir un goce que lo concierne, también está el modo en que intenta tramitarlo, poner una

¹⁶³ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 10. La angustia*, óp. cit., 52.

¹⁶⁴ *Ibíd.*, 111.

¹⁶⁵ *Ibíd.*, 115.

distancia entre esa pesadilla donde está solo y unos hermanos que le permiten desplazar su narración haciéndolo obra, más aún, entre ese relato de la pesadilla y él mismo. Aparece una narración distinta en ambos casos, surge también la escritura como intento, y una obra como un bordeamiento de aquello que suscitó la pesadilla. Cabría preguntar, entonces: ¿qué es lo que la escritura logra acotar del goce?

Dejaré en suspenso este punto, al menos por ahora, no sin volver a enfatizar que para Cortázar la pesadilla encuentra un nuevo camino: el de la escritura, tan efectivo, parece, que el autor nos indica que “en tres horas el cuento estuvo escrito”.¹⁶⁶ El autor elige suspender su juicio, dejar al *sin-sentido* detenido, y produce una obra escrita que contiene también a la pesadilla —el horror puesto entonces a circular— desprendida ahora de él, como algo también muy lejano a lo que no encuentra, ni le interesa encontrar, razones. Aquella obra-objeto, que luego se desprende de él, remite también al goce que en la pesadilla le produce igualmente extrañamiento, enajenación. Aquello que habla de él, del sujeto, es aquello más ajeno a él mismo, su propio goce que, aunque ambas, pesadilla y obra lo contienen, en la pesadilla se muestra como aquello que lo espanta. Hasta este punto una sutileza más para revisar, la pesadilla lo espanta con su goce, la obra le permite darle lugar.

1.5 Entre la angustia de Cortázar y lo que despierta Cortázar con su angustia

La pesadilla es angustia, y Lacan en una de sus definiciones propone la angustia como certeza de algo que le concierne al sujeto que la experimenta: “La angustia no es la duda, la angustia es la causa de la duda”.¹⁶⁷ Esto es lo que ejemplifica la primera aproximación que se tiene hacia la pesadilla de Cortázar, donde frente a eso abominable que se le presenta, y no sabe qué es, no cabe duda de que es a él a quien concierne y acorrarla.

Constatamos que justamente aquel horror que contiene la pesadilla es lo que desemboca en escritura, aquello horroroso que despierta a Cortázar se convierte en el eje de una obra literaria, se encuentra circunscrito en una obra, que también podrá inquietar a otros con su particular forma de atrapar al lector generando preguntas.

Para Serge André la escritura literaria tiene como función *despertar*,¹⁶⁸ tomando los términos que Lacan había planteado a la altura del seminario de *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, el despertar haciendo uso de la doble función que cumple en la pesadilla antes expuesta, el despertar de esa otra realidad fallida. Aquí vale la pena volver a mencionar que, si se quiere, algo real logra trasladarse a la obra literaria, en especial cuando el punto de partida es una pesadilla, y justamente eso real que queda en la obra es aquello que tendrá como destino intentar despertar a otros. Si, en palabras de Cortázar, es el paso directo de la pesadilla a la obra, habría que preguntarse qué tiene

¹⁶⁶ Julio Cortázar, “Cortázar: opiniones novedosas en torno a Casa tomada”, óp. cit.

¹⁶⁷ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 10. La angustia*, óp. cit., 87.

¹⁶⁸ Serge André, “Flac: Posfascio la escritura comienza donde el psicoanálisis termina”, óp. cit., 78.

la obra de distinto, o qué logra la escritura respecto a la pesadilla para poder distinguir pesadilla y obra. Aunque podría tomarse la vía del acto en la creación, la intención es ir hacia aquello en donde giran pesadilla y obra, a saber: el goce que parece encontrar mediación frente a lo escrito.

Según André la escritura tiene un anhelo: “alcanzar la carne de las palabras, la materia de la lengua, el cuerpo del significante,”¹⁶⁹ es decir, intenta ubicar lo material del goce, intenta atrapar aquello real que insiste, como diría Lacan: “la sustancia del cuerpo, a condición de que se defina solo por lo que se goza”.¹⁷⁰ Para el caso de la pesadilla que insiste a modo de un goce fuera de toda ilación significativa, goce desbordado, lo escrito parece intentar colocarle borde a aquella inconsistencia que no cesa de manifestarse en todo sujeto. Me permito hacer uso del decir de este autor literario para acercarme a lo que parece ser un intento por poner un marco, circunscribir, hacer circular algo de lo real que en la pesadilla irrumpe.

Esto conduce a pensar lo escrito como aquella traza material que marca al cuerpo de un sujeto, aquello más irreductible en un sujeto a manera de marca, de letra, en el sentido que Lacan articuló la letra como *litoral*,¹⁷¹ como aquello que hace límite entre simbólico y real, entre saber y goce, la letra como aquel borde que traza la pulsión misma en su recorrido alrededor de un vacío; lo que queda finalmente del significante una vez que su sentido se ha agotado.

Este concepto de letra fue abordado por Lacan en el seminario *De un discurso que no fuera de semblante*; como lo planteé en un capítulo anterior, en este seminario Lacan realiza una *demostración literaria*.¹⁷² Retomo el punto que describí sobre las dos experiencias de Lacan en su viaje a Japón, la primera, que tiene que ver con la caligrafía japonesa, los *kakemono*, y la segunda, en la que Lacan observa el aluvión, fenómeno que se forma en la arena, el trazado de la lluvia, gotas de lluvia que caen sobre el desierto de Siberia dejando una marca.

De estas experiencias se desprenden dos términos importantes: *Ruissellement*, que se traduce al castellano como erosión, pero que también hace alusión a algo que toma cuerpo, cuerpo quizá de lo simbólico, lo que Lacan asocia con esas gotas de lluvia que caen de las nubes, como los significantes que el lenguaje deja caer al sujeto produciendo un efecto, una marca. De aquí se designa el otro término conocido como *Ravinement*, que se traduce como abarrancamiento, es decir, barrancos que el agua ha hecho pasando y donde ha ido dejando restos. Lo importante para Lacan no es el camino que el agua deja, sino los rastros, los restos que quedan de esa lluvia. Lo escrito puede ser llamado en lo real como el abarrancamiento del significado, lo que llueve de la apariencia en tanto constituyente del significado: “De aquí que la escritura pueda considerarse en lo

¹⁶⁹ *Ibíd.*, 175.

¹⁷⁰ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 20. Aun*, óp. cit., 32.

¹⁷¹ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 18. De un discurso que no fuera de semblante*, óp. cit., 56.

¹⁷² “No se sorprendan si me ven proceder a una demostración literal, puesto que es marchar al mismo paso con que la propia cuestión se presenta”. *Ibíd.*, 110.

real la erosión del significado, es decir, lo que llovió del semblante en la medida en que esto es lo que constituye el significado”.¹⁷³

En este sentido, letra y significante son distinguidos por Lacan, la letra es distinguida del significante articulado que siempre se dirige a un Otro, en tanto significante que articula la cadena. La letra, aunque sea inscripción de un discurso, soporte material que el discurso toma del lenguaje, no puede confundirse con el significante articulado; la letra subsiste más allá del mensaje significante, ubica lo material, el residuo, el objeto que subsiste. Lacan da la siguiente fórmula: “La escritura, la letra, está en lo real, y el significante, en lo simbólico”.¹⁷⁴ De este modo, la letra es el límite que separa saber y goce, simbólico y real, como dos campos completamente heterogéneos que se encuentran sin confundirse, del mismo modo que tierra y agua se separan, el litoral, el borde del agujero en el saber, que el psicoanálisis señala al referirse a la letra misma.¹⁷⁵

Entonces, para Lacan “no es lo mismo leer una letra que leer”.¹⁷⁶ De aquí que una obra literaria pueda leerse de muchas maneras, interpretarse de muchas formas, lo escrito no será, por esa razón, una variable del habla, en cambio, parece ir en contra de la palabra que intenta comunicar, lo escrito toma el significante de otra manera, no toma al significante como aquel que produce efectos de significado, sino como aquel que contiene aquella letra a modo de marca de un sujeto, letra que no es más que lo que designa el punto límite para decir algo sobre el goce, lo que resta del goce. Pero además, esta letra podrá circular dentro de la escritura de una obra y para intentar distinguirla hará falta no hacer uso de la significación, simplemente la escritura dejará huella de aquello material real pulsional manifiesto en ella.

La letra no será tampoco pura impresión, puesto que la letra circunscribe, bordea, perfora, pero además, porque la letra es también tachadura, la letra es la que disuelve la forma, se distingue por ser ruptura del semblante,¹⁷⁷ “*Litura, Litureterra*. Tachadura de ninguna huella previa, es lo que hace tierra del litoral. *Litura pura* es lo literal”.¹⁷⁸ Pero entonces, ¿qué bordea la letra?

Algo del goce toca al cuerpo, algo que no es un significante con sentido, cuando Lacan hace alusión al hecho de que el significante es primario a la letra, es para decir que el significante como lo más material del lenguaje atraviesa al cuerpo y produce marca, escritura. Quizá, entonces, podamos decir que la letra bordea un exceso, o un plus de goce que en una pesadilla se manifiesta, un goce invasor, insoportable, que lo escrito intenta circunscribir, dar cuenta; y aunque circunscribiendo también evidencia, pone un marco desde donde el sujeto puede encontrar cierta distancia con su goce: “Pues bien, lo que evoca de goce cuando se rompe un semblante es lo que en lo real [...] se presenta como erosión”.¹⁷⁹ Es decir, como escrito, como letra. Así, la letra puede ser tomada de dos formas, como aquello que perfora y hace marca, y también como objeto, como aquel resto que subsiste y es puesto, en este caso, como obra a circular, una obra que, más

¹⁷³ *Ibíd.*, 114.

¹⁷⁴ *Ibíd.*, 114.

¹⁷⁵ *Ibíd.*, 109.

¹⁷⁶ *Ibíd.*, 38.

¹⁷⁷ *Ibíd.*, 113.

¹⁷⁸ *Ibíd.*, 112.

¹⁷⁹ *Ibíd.*, 113.

allá del marco estético o simbólico, porta la presencia de algo más y supera precisamente en su renovación lingüística su marco puramente estético.

En Cortázar, el cuento como escrito, subsiste y también insiste en su *sin-sentido*, en el límite del mismo, hecho que, sin embargo, no impide que pueda circular a modo de objeto, como obra. “Casa Tomada”, como cuento, no parece tener significado alguno para ofrecer, pese a que la narración comporta una coherencia y vehiculiza un sentido, al tiempo aporta un *sin-sentido*, no hay un mensaje como intención, queda abierto a cualquier interpretación; del mismo modo tampoco la pesadilla parece ofrecer significación, o en parte es eso lo que nos indica el autor; quizá la diferencia es el modo en que aquello pulsional es puesto a circular, como un objeto que también queda, que además se deja caer, del cual el autor se desprende para hacer con la angustia que lo invade, ante el horror de la pesadilla que lo despierta, y ante el goce que no encuentra más opción que bordearse por medio de su cuento escrito. En otras palabras, podemos decir que en ese real que se abre para Cortázar en su pesadilla algo se escribe, en ambos términos: algo se escribe como real, y algo logra escribirse de aquel real. Sin embargo, queda la pregunta por la primera, por aquel real que insiste y se escribe para Cortázar con su pesadilla, por un goce que apenas se nos muestra y que no se deja atrapar.

Capítulo 3. Antonio Tabucchi y la pregunta por la letra

“Quién sabe si una novela escrita en una lengua que no es la nuestra no puede nacer de una minúscula palabra que, ella sí, es exclusivamente nuestra, y no pertenece a nadie más. Una sílaba puede a veces contener un universo”.

ANTONIO TABUCCHI

1.6 Tabucchi y el origen de su novela *Réquiem*

Réquiem, novela del escritor Antonio Tabucchi, surgió a partir de una pesadilla que tuvo el autor donde aparecía su padre, fallecido siete años antes de un cáncer de laringe. Esta obra fue escrita en portugués, pese a que este no era el idioma nativo del autor. Tabucchi cuenta su dificultad incluso para intentar traducirla al italiano, su idioma de origen, luego de haber finalizado su escritura, razón por la que dejó dicha traducción en manos de su amigo Sergio Vecchio. Este curioso dato es producto de un artículo en el que el escritor relata el origen de su novela.

Expongo a continuación la pesadilla que dio origen a la obra:

Esa noche tuve pues un sueño que me había perturbado: había soñado con mi padre. El sueño me había perturbado sobre todo por dos razones: la primera, porque mi padre me había hablado o, más bien, me había hecho una pregunta absurda.¹⁸⁰ Debo precisar que no era el sentido de la pregunta lo que me había perturbado, porque en la lógica incongruente de los sueños esta pregunta absurda me había parecido absolutamente plausible. Lo que me había perturbado era el simple sonido de su voz. Su voz que, durante dos años y medio y hasta su muerte, había estado para mí ausente, y que en ese entonces no me había hecho falta, pues me contentaba con la comunicación a través de la pequeña pizarra, esa voz, en el sueño, despertaba en mí una gran nostalgia y un profundo malestar.

La segunda razón de mi perturbación se debía a nuestras respectivas edades. En el sueño, mi padre estaba de pie, apoyado contra una cómoda, y yo estaba sentado en la

¹⁸⁰ ¿*Quantas letras tem o alfabeto Latino?* (¿Cuántas letras tiene el alfabeto latino?).

cama, delante de él. Nos encontrábamos en un cuarto de hotel, y yo “sabía”, como se saben ciertas cosas en los sueños sin necesidad de explicaciones, que estábamos en Lisboa. Mi padre estaba vestido de marino, era un joven de unos veinte años, con ese aire feliz y seguro de sí mismo que tiene en algunas de las fotografías de juventud que poseo de él. Tenía un hueco en la garganta, a la altura de la faringe, como la imagen que tenía de él en mi memoria justo antes de su muerte; y desde este hueco, que me asustaba, salía su voz: la laringe ausente producía sonidos. Yo, en cambio, era viejo, hubiera podido perfectamente ser su padre. Pero los papeles no se habían invertido del todo, las cosas no eran tan sencillas: yo tenía la certeza de que él era mi padre, y al mismo tiempo tenía la sensación de que él era también mi hijo; y por supuesto él sabía que yo era su hijo, pero al mismo tiempo yo tenía la sensación de ser su padre. Y más allá de la ventana, en ese horizonte remoto que uno casi puede tocar con la mano en algunos sueños, una figura de fantasma se desplazaba con movimientos poco agraciados de ballet. Era una figura vestida con un delantal en cuero de herrador, tenía en el rostro un aire agresivo y feroz, y los ojos inyectados de sangre. El fantasma se desplazaba por una hilera de cipreses, y detrás de él, en el fondo, había un edificio que era incapaz de reconocer, pero que se parecía de alguna manera a la geometría elegante de la clínica privada donde el profesor que había operado a mi padre daba sus consultas algunos días de la semana, complementando así su cargo de director de la clínica universitaria. Estaba manipulando un aparato siniestro, una especie de cortadora de césped, pero que era en realidad la repugnante máquina que tuve que poner a funcionar durante noches enteras para quitarle a mi padre de la garganta la sangre coagulada de las suturas que le bloqueaban la respiración. Y este espantoso fantasma sonreía con un rictus en la comisura de los labios.

Mi padre se puso entonces a hablar. Y yo respondí. Luego siguió un diálogo entre los dos. Después de su primera pregunta (absurda, lo repito, pero que me pareció a pesar de todo lógica), me interrogó sobre las razones de su muerte, como alguien que visiblemente las desconoce. Y yo se las conté, de la forma en que mi vivencia me las restituía en la dimensión onírica.¹⁸¹

Tabucchi se encontraba en un café parisino un día después de haber soñado con su padre, sueño que, aunque no recordó hasta el momento en que se sentó en aquel café, pudo evocar rápidamente en su mente al recordar la voz de su padre que se le impuso de improviso. Seguidamente sacó un cuaderno que siempre llevaba consigo, para intentar reproducir de la manera más fiel posible aquel sueño del cual una parte pasaría luego a la obra. Lo que resulta curioso al autor es que mientras escribía, el mesonero que lo atendía parecía estar interesado en la situación que se desarrollaba. El mesonero decide finalmente preguntarle a Tabucchi si él es escritor, a lo que este responde afirmativamente; pero entonces, lo más extraño para el escritor surge en el momento en que el mesonero que podía percatarse de que era un escritor italiano, le pregunta, si él acostumbraba a escribir en italiano, a lo que Tabucchi responde: “Por lo general, soy un escritor italiano, pero en este momento estoy escribiendo en portugués”.¹⁸²

¹⁸¹ Antonio Tabucchi, “Un universo en una sílaba”, *El Malpensante*
http://www.elmalpensante.com/articulo/2378/un_universo_en_una_silaba artículo en línea. Consultado en mayo 2015.

¹⁸² *Ibíd.*

No es sino hasta que el mesonero interviene, que Tabucchi puede percatarse de lo sucedido, y de la dimensión que suscitaba en él aquella pesadilla, en la que, entonces cae en cuenta, su padre le había hablado en portugués. Varios aspectos se desprenden para el autor y podrían interrogarse a partir de este momento: en primer lugar, parece suscitar la dimensión de un acto que se manifiesta en ese “no pienso para ser”,¹⁸³ donde Lacan ubica el *sin-sentido* del acto, lo fallido de su ilación significante. Pero sin querer desviar la búsqueda interrogando la cuestión del acto, o sobre dónde se encuentra el acto de una obra, al apuntar a ese *sin-sentido* me dirijo a aquello pulsátil en torno a lo cual gira la escritura y la pesadilla: una lengua ajena, que se manifiesta en la pesadilla y en la escritura de la misma, una lengua en la que, además, desemboca la escritura de la obra, una lengua de la que se desprende una sílaba que concierne al autor y desde la cual podría empezar a interrogar; a partir de allí esta lengua nos aproxima a dos dimensiones: lo que se intuye como marca del sujeto y el lugar de la obra escrita.

Para Tabucchi la reproducción de la pesadilla, luego del incidente en el café, tuvo varios intentos fallidos al no poderla transcribir en su idioma natal. Con respecto a sus infructuosos esfuerzos por traducir el sueño del portugués al italiano, el autor expresa: “una voz me había llegado en una lengua y yo la había travestido”.¹⁸⁴ Curiosamente la voz que le llega a Tabucchi en sueños, y desemboca en una obra, proviene del padre, aunque no en su lengua natal, se origina, en cambio, en una lengua ajena, la que aún después de haberse percatado que era en la que había comenzado a escribir su pesadilla en aquel café, no pudo abandonar, pues también tendría lugar en la obra escrita; esta lengua portuguesa se mantuvo hasta el final, y para la traducción de la obra al italiano debió, incluso, acudir a un traductor que lo hiciera por él. De hecho, no es sino hasta que Tabucchi se abandona a la posibilidad de poder escribir en portugués que la obra tiene capacidad de producirse. Por si fuera poco, *Réquiem*, es un homenaje a Portugal. El portugués era una lengua por la que el autor se inclinaba desde sus años de juventud, gracias a su interés por Fernando Pessoa, ilustre poeta y escritor portugués, de quien Tabucchi fue considerado su mejor crítico, conocedor y traductor.

La presencia del *sin-sentido* se halla en esta lengua portuguesa con la que Tabucchi mantiene una conexión que no solo se hace presente en la escritura de la obra, sino que también se había hecho manifiesta en la escritura de la pesadilla, y, más aún, en la propia pesadilla, la que no pretendo interrogar desde el significado que pueda ofrecer, sino desde aquello donde cojea su sentido, donde falla su interpretación, en donde una lengua portuguesa, que no es la propia, se mantiene, *pasa* de la pesadilla a la obra, ofreciendo entonces una manera de ir hacia aquello que se satisface, hacia un goce que se traslada y muestra sus marcas.

Tabucchi se muestra consternado por un sueño de angustia que al inicio no intenta explicarse, manipula una serie de significantes que finalmente son trazos de palabras reproducidas que se convierten en obra escrita. Pero la obra no parece ser suficiente, años más tarde, en un artículo, Tabucchi intenta ubicar el origen de la obra a partir de su pesadilla, la cual parece, de igual forma, intentar desentrañar su procedencia. Para el autor el misterio se encuentra en una pregunta que se hace a sí mismo y que también mantiene en la obra: “*Porque é que me estás a falar em português, pai?* Es decir: ¿Por

¹⁸³ Jacques Lacan, *seminario 15. El acto psicoanalítico*, Folios, versión digital, clase 5, 10 de enero de 1968.

¹⁸⁴ Antonio Tabucchi, “Un universo en una sílaba”, *El Malpensante*. óp. cit.

qué me hablas en portugués papá?”.¹⁸⁵ Para Tabucchi esta es la pregunta fundamental de su novela escrita en portugués, y es la que a los críticos se les escapa; esta pregunta da cuenta de su planteamiento con respecto a esta lengua ajena, que permanece en la escritura de la obra y que, además, contiene algo íntimo en una sílaba que Tabucchi finalmente expresa.

Este autor se aventura y sigue la pista de la curiosa anécdota en el café, relacionada con la escritura en portugués, de la que extrae una pregunta que el padre le hace en la pesadilla en el mismo idioma, la que además lo conduce hacia aquella sílaba que era la única palabra que el padre conocía en portugués. Tabucchi logra extraer de la pregunta absurda de su pesadilla aquello que más le interesa, la homofonía de las sílabas: *pa'* y *pá*,¹⁸⁶ (en italiano y portugués).

Esta sílaba contiene lo único que el padre conocía en portugués, sílaba que remite a una lengua de particular interés para el autor, pero también en su homofonía remite al italiano donde se convierte en una contracción del significante padre. En efecto, Tabucchi solía llamar a su padre “mi *pa'*”, así que dicha sílaba contiene ambas lenguas, la nativa, que lo relaciona con el padre, y una lengua ajena para el autor, la portuguesa, de la que se desprende el juego de homofonía con el cual establece un lazo con el padre pero que, además, ubica algo íntimo para el autor, que considera suyo y que también le permite establecer un lazo con la escritura, su propia invención a partir una sílaba. Es una sílaba que también puede pensarse como una articulación más primitiva, que antes de ser comunicativa produce goce, o, más bien, como una creación lenguajera que hace el sujeto a partir del lenguaje. ¿Podría pensarse anticipadamente algo de la dimensión de la *lalengua*? Esta es una cuestión a revisar con cuidado, sin embargo, por ahora dejo planteado que además de poder ser una sílaba que produce goce, puede tomar el valor de un significante fundamental para el sujeto, con el cual enlaza su relación afectiva de infancia con el padre, pero que también, en su juego homofónico, remite a una lengua que interroga al autor por su ajenidad, aunque a la vez le concierne en lo más íntimo. Para Lacan, esto es lo que se juega con el significante Uno:

El significante Uno, no es un significante cualquiera. Es el orden significante en tanto se instaura por el envolvimiento con el que toda la cadena subsiste. [...] El Uno encarnado en

¹⁸⁵ “Quería no obstante insertar en la conversación escrita en portugués que había tenido con mi padre una frase que luego dejé en la versión definitiva del texto impreso: ‘*Porque é que me estás a falar em português, pai?*’, es decir, ‘¿Por qué me hablas en portugués, papá?’. Mi personaje planteaba esta cuestión al fantasma de su padre en la novela, pero en realidad yo me la estaba planteando a mí mismo”. A. Tabucchi, “Un universo en una sílaba”, *El Malpensante*. óp. cit.

¹⁸⁶ La palabra *pá* en portugués (con un acento agudo) es una interlocución amistosa cuyo sentido se ha perdido, que indica afabilidad entre dos personas, pero cuya etimología es la contracción de la palabra rapaz (joven). Tabucchi solía decirle a su padre “mi *pa'*”, o simplemente “*pa'*”, también por ser una forma en que culturalmente se puede hacer referencia al padre en algunas regiones italianas, en especial como lo hacen los campesinos de Pisa en los confines de la región de Luca donde Tabucchi creció. Una vez que el escritor le comentara al padre la curiosa semejanza, en sus años de estudio universitario cuando aprendió este idioma, convirtió la palabra *pá* en un juego de padre e hijo. Era la única palabra que el padre conocía en portugués. *Ibíd.*

lalengua es algo que queda indeciso entre el fonema, la palabra, la frase, y aun el pensamiento todo.¹⁸⁷

Habría entonces que intentar precisar cómo podría ser la particularidad de ese significante y su relación con *lalengua*.

1.7 De la voz a la escritura

Tabucchi, presenta un enigma a través de una sílaba que, además de contener lo ajeno de otro idioma que no es el suyo, contiene algo familiar en su lengua nativa: la relación con su padre, con quien esa sílaba adquiere valor. Esta sílaba, que surge nuevamente para Tabucchi con la construcción de la pesadilla, se encuentra asociada a la pregunta absurda que el padre le hace en portugués: “*¿Quantas letras tem o alfabeto latino?*”,¹⁸⁸ (¿Cuántas letras tiene el alfabeto latino?). Esta pregunta no es motivo de preocupación para el autor, quien relata que dentro de la pesadilla era totalmente admisible, más bien, resalta el hecho de oír la voz del padre, que le resulta atemorizante.

La voz se había convertido para Tabucchi en la presencia del padre ya fallecido que se le manifestaba en sueños. También la voz se presenta como evocadora del sueño, e igualmente como nostalgia de los últimos años de enfermedad del padre, a quien no podía escuchar, puesto que el cáncer de laringe le había dejado sin habla y la comunicación entre ellos se desarrollaba a través de una pequeña pizarra sobre la que escribían. Incluso, la voz es la presencia evocadora de ese padre, al que no lograba recordar en imagen, tiempo después de su muerte: “Para evocar la figura de mi padre, tenía necesidad de su voz”.¹⁸⁹ Era entonces la voz antes de la pesadilla, y quizá antes de la enfermedad que dio muerte al padre. La voz que se manifiesta en la pesadilla es proveniente del padre, quien le habla en portugués, idioma del que —vale la pena volver a señalar— el padre tan solo conocía aquella palabra de una sola sílaba; un idioma que no era nativo ni del padre ni del escritor, pero era la lengua que permitía aquel juego homofónico de las sílabas *pa'* y *pá* que el escritor y su padre guardaban en complicidad. Algo del objeto voz resuena entonces en esa sílaba donde su homofonía recuerda ambas lenguas, la portuguesa y la italiana piamontés, dialecto de la región del padre, esta sílaba en aquel idioma extranjero parece contener, a la vez, algo muy íntimo para el autor. Esa voz será entonces ¿motor de la escritura?

Encontramos en Lacan a la voz como uno de los objetos pulsionales,¹⁹⁰ objeto que remite a esa pérdida inicial mítica que también Freud interpreta. Para este, se trata de una pérdida que luego puede leerse como una huella mnémica: el objeto perdido luego se *imaginariza* como completo y posible de encontrar. Para Freud esta pérdida tiene origen en las primeras experiencias del infante, que requiere de un Otro que acuda a su

¹⁸⁷ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 20. Aun*, óp. cit., 173.

¹⁸⁸ Antonio Tabucchi, “Un universo en una sílaba”, *El Malpensante* óp. cit.

¹⁸⁹ *Ibíd.*

¹⁹⁰ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 10. La angustia*, óp. cit., 298.

llanto;¹⁹¹ en este llanto el mito freudiano nos recuerda también el grito como la primera manifestación del infante que se genera como descarga de las excitaciones del organismo. Este grito, que luego tomará su condición comunicativa, nos remite a esa voz que se pierde en esa demanda que el Otro interpreta que le ha sido dirigida.

De este modo, la voz en un inicio no es comunicativa, la inserción del humano en el lenguaje requiere de un Otro que lo sumerja en el mundo de los significantes, que lo haga hablante.¹⁹² Así, la voz en sí misma es lo que es necesario perder para una enunciación de lenguaje. El infante resigna la voz a favor de los significantes del Otro.

Pero a la vez, no todo de la voz pasa por el significante, algo del grito, y luego también del goce del balbuceo del infante, se resiste a pasar por la palabra, la voz como objeto toma la dimensión no solo de lo que puede evocarse como pérdida, que es necesaria y que luego desemboca en una repetición constante e infructuosa de una búsqueda de objeto, sino que también remite a ese resto irreductible que se niega a ser significantizado y que tiene como función causar el deseo, hacer a un sujeto deseante. Lacan lo plantea de la siguiente manera: “Precisamente este desecho, esta caída, esto que resiste a la significantización, es lo que acaba constituyendo el fundamento en cuanto tal del sujeto deseante”.¹⁹³

En este sentido, es importante destacar que la voz no es solo lo que es necesario perder, sino que también es aquel residuo irreductible que se incorpora para propiciar enlaces entre los significantes. Es decir, los significantes que vienen del Otro son incorporados por el sujeto para que este pueda ingresar al lenguaje, al mundo del hablante ser. Pero esto no quiere decir que la voz sea significante, precisamente porque no todo de la voz puede pasar por la palabra, la voz es, más bien, ese resto insensato que permite que los significantes resuenen. “Entonces tenemos que la voz es el objeto que, al incorporarse habrá de producir un vacío entre los significantes también incorporados”.¹⁹⁴

Inicialmente se planteó el mito freudiano de la madre y el niño en su constitución subjetiva. Igualmente, en el seminario *La angustia*, Lacan expone el esquema de la división subjetiva que ahora extraigo para resaltar la inscripción del sujeto en el campo del Otro y a la voz en su estatuto de objeto *a*. En él escribe, en primer lugar, al gran Otro de los significantes (A) y a un sujeto mítico aún no existente (S). Lacan se sirve de la operación aritmética de la división para explicar que este Otro (A), tesoro de los significantes, atraviesa al sujeto dejándolo dividido. Lacan dirá: “con respecto al Otro, el sujeto que depende de él se inscribe como cociente. Esta marcado por el rasgo unario del significante en el campo del Otro”.¹⁹⁵ Hay un significante particular que marca al sujeto; más adelante abordaré la cualidad del significante y sus respectivos virajes, pero antes quiero señalar que este sujeto en su división luego se preguntará por aquello que

¹⁹¹ Sigmund Freud, “Proyecto de una psicología para neurólogos” (1950 [1985]) en *Obras Completas* Vol. I (Buenos Aires Amorrortu, 2005), 362.

¹⁹² Jacques Lacan, *El seminario. Libro 10. La angustia*, óp. cit., 294.

¹⁹³ *Ibíd.*, 190.

¹⁹⁴ Belén Del Rocío Moreno, “Conferencia voz, inconsciente y función poética”. Bogotá Centro Editorial Facultad de Ciencias Humana, Unal, inédita 2008, 20.

¹⁹⁵ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 10. La angustia*, óp. cit., 36.

el Otro desea, y emprenderá la búsqueda de ese objeto perdido, lo que también deja ver la propia división de ese Otro que no es garante, y al que le atribuye deseo de algo que él no tiene para satisfacer. “Corresponde a la estructura del Otro constituir cierto vacío, el vacío de su falta de garantía”.¹⁹⁶

Producto de esta división, quedará un resto, un residuo que Lacan ubica como ese objeto *a*, objeto que, como ya se ha dicho, es necesario perder o ceder para la constitución subjetiva y en torno al cual se desenvuelve toda la escena fantasmática del sujeto.

A	S
\$	A
a	

De esta forma, el objeto es experimentado por el sujeto como algo ajeno a él aunque a la vez sea algo que le concierna y lo causa: “debemos incorporar la voz como alteridad de lo que se dice. Por esto ciertamente y por ninguna otra cosa, separada de nosotros, nuestra voz se nos manifiesta con un sonido ajeno”.¹⁹⁷

Este objeto voz, la voz que Tabucchi escucha en sueños y que viene del padre, se encuentra en relación con tres elementos principales que he mencionado y que paso a analizar: en primer lugar, a dos preguntas, una primera pregunta absurda que el padre le hace en la pesadilla, y a la que más tarde logra asociar la sílaba *pá*, y una segunda pregunta que Tabucchi expresa como respuesta y que considera como fundamental respecto a esta lengua que lo cuestiona. Por otra parte, parece posibilitar la escritura de la pesadilla y la obra escrita en sí misma, y, finalmente, encuentra relación también con la escritura en la pequeña pizarra que sirvió de comunicación con el padre cuando en sus últimos años de enfermedad le era imposible hablar, la comunicación de ambos a través de una pizarra y de la palabra escrita. El objeto parece encontrarse así en las distintas dimensiones, como presente o ausente, de cualquier modo, es el objeto el que comanda la relación con el sujeto. Volviendo a la pregunta: ¿es una voz que moviliza a la escritura?, podríamos ir a lo que se escribe mucho antes de la novela, la escritura de la pesadilla, en un café donde no pudo percatarse en qué idioma escribía. También se podría ir a la escritura mucho antes de la pesadilla, en el tiempo de la enfermedad del padre, donde la escritura era medio comunicativo entre los dos:

Aunque no podía hablar, mi padre sí escuchaba perfectamente, y si bien él estaba en la obligación de escribir, yo hubiera podido, en cambio, hablarle. Y de hecho, durante nuestras primeras “conversaciones”, yo hablaba, y él respondía en la pequeña pizarra. Pero poco a poco, sin darme cuenta, yo también me puse a utilizar la pizarra para nuestros diálogos. No sé muy bien por qué ocurrió así. Supongo que al servirme de mi voz temía subrayar su mutilación y poner en evidencia su estado. De cualquier forma, fui yo quien me adapté a él y a su medio de comunicación.

Durante dos años y medio, logramos entonces dialogar, en silencio, mediante la pequeña

¹⁹⁶ *Ibíd.*, 298.

¹⁹⁷ *Ibíd.*, 298.

pizarra. Lo que debo señalar, y que resulta extraño, es que sobre esta pizarra nunca me escribió la pregunta lógica que hubiera podido hacerme, a saber: "Tú que puedes, ¿por qué no hablas?". No lo hizo, aceptando así mi complicidad, y yo la suya. Pero el hecho importante, a propósito de lo que estoy tratando de formular, es que los dos aceptamos pasar de un sistema de comunicación a otro sistema de comunicación: del plano de la oralidad al de la escritura.¹⁹⁸

La ausencia de voz del padre subrayaba así la presencia del objeto, su presentificación misma en el agujero; escribir parece ser un intento de dar límite y bordear aquel objeto que se presentifica en su ausencia real. Algo semejante parece suceder con la escritura de la pesadilla, la que intenta poner borde a aquella voz que se hace presente, que invade con horror al sujeto dentro de la pesadilla, y donde a la vez intenta aparecer lo escrito en una pregunta absurda (*¿Quantas letras tem o alfabeto latino?*) pero que no es suficiente para tapan la voz que al manifestarse produce horror.

Su padre le habla en sueños siete años después de su muerte, un padre que antes de morir había perdido el habla puede ahora hablar en la pesadilla con una voz que resulta muy inquietante para el soñante, un padre al que finalmente el escritor parece responder una vez más por medio de lo escrito con su novela *Réquiem*. Intuyo que la escritura no solo logra responder aquello de la ausencia real de la voz de un padre que estuvo enfermo, sino que, por otra parte, responde ante aquello real que se hace presente para Tabucchi y con lo cual debe enfrentarse: la muerte del padre. De hecho, esta es una de las preguntas que el padre le hace a Tabucchi en el sueño: "Después de su primera pregunta (absurda, lo repito, pero que me pareció a pesar de todo lógica), me interrogó sobre las razones de su muerte, como alguien que visiblemente las desconoce".¹⁹⁹ Se trata entonces de una ausencia real, la muerte del padre como una pérdida que implica un agujero en lo real.

¿Esto es lo que, podría pensarse, enfrenta Tabucchi con la estructura de su obra? Escribe en un idioma ajeno al suyo, separándose así de su lengua materna, o curiosamente de la lengua materna del padre, y así, al parecer, se separa del padre, dejando caer al objeto para la escritura. Pone entonces a circular el objeto para hacer otro lazo, y lo escrito aquí también es bordeamiento de aquello real del cual el sujeto no puede dar cuenta.

Pero surge aquí la siguiente pregunta: ¿Qué intenta el autor escribir? Además de su obra literaria, de la pesadilla, de la escritura como medio comunicativo con el padre, cabría preguntar ¿qué se intenta escribir? Pasar de un plano oral a uno escrito, dice el autor, y comenta además que la pregunta fundamental es aquella que él le hace al padre, en respuesta a la primera pregunta absurda que el padre le dirige en la pesadilla, y ambas son incluidas en su obra. Pero la pregunta que Tabucchi señala es la que contiene el planteamiento lingüístico con el cual se hace una pregunta a sí mismo: "¿Por qué me hablas en portugués papá?".²⁰⁰ Además, escribe en portugués y, antes de escribir en este idioma la obra, también escribe la pesadilla en portugués sin saber que lo hacía, como desplazando la pregunta de la pesadilla: ¿Por qué escribo en portugués?

¹⁹⁸ Antonio Tabucchi, "Un universo en una sílaba", *El Malpensante* óp. cit.

¹⁹⁹ *Ibíd.*

²⁰⁰ *Ibíd.*

Escribir es un modo de abandonar la palabra y el sentido. Según Serge André la escritura busca “hacer callar. La condición de la escritura es la de forzar el silencio del ruido acosador del discurso exterior y también el parloteo igualmente cansador, del discurso interior del sujeto”.²⁰¹

El silencio al que André hace referencia no es tan solo la ausencia del lenguaje, es algo que va más allá del lenguaje, es un agujero o, más bien, un vacío que se produce en el lenguaje; curiosamente también es un más allá donde ubica Freud la pulsión de muerte la que con Lacan conocemos también como goce. Pero por otra parte, podría pensarse que Tabucchi intenta callar la voz del padre que se impone en la pesadilla, una voz que también pone en evidencia un goce positivizado, amenazador; con la escritura, el autor intenta ubicar un marco, dar cuerpo a esa nada, como diría André, que en este caso se hace presente para Tabucchi.

Tomo el riesgo de decir, sirviéndome de los decires de Tabucchi, que lo escrito puede plantearse en dos dimensiones: por un lado, como aquello que puede intuirse como marca en el sujeto, y que por ahora puede ayudar a desarrollar lo que lo escrito puede ofrecer como función, a modo de dicha marca, de letra, asunto que trataré más adelante. Por otra parte, está lo escrito en la obra, que entre otras cosas también termina por producir lazo.

Sin embargo, por ahora dejo este planteamiento en suspenso, no sin antes resaltar que lo escrito no es igual a la voz, lo escrito en la obra es lo que se produce en esa lengua ajena, lo escrito es lo que le sirve de lazo, como una vez lo hizo con el padre, pero le sirve para distinguirse también en aquello particular de esa sílaba que el escritor dice pertenecerle a él únicamente, es esa lengua de la que se apropia para su propia escritura.

Tabucchi nos conduce entonces por medio de su relato de la pesadilla, la cual retoma muchos años más tarde de la realización de la obra, a esta sílaba *pá* en la que he puesto el acento en este recorrido, por su forma de evocar el portugués que el padre habla a Tabucchi en sueños. Es una sílaba que Tabucchi logra extraer como algo suyo, que le pertenece pese a que pueda ubicarlo al mismo tiempo en una lengua extranjera; es una sílaba que reduce, o al menos parece que lo intenta, algo de la pesadilla que se presenta como pura voz. Basta recordar en el sueño de Tabucchi que no es aquella pregunta absurda que el padre le realiza en portugués lo que le perturba, sino, como el mismo autor lo dice: “el simple sonido de su voz”. Podemos resaltar aquí que es la voz en su cualidad real, obturando aquel hueco, que no es precisamente lo que asustaba al escritor italiano en su pesadilla, sino aquella voz positivizada como objeto de su angustia. Esto plantea interrogar si aquella sílaba extraída pudiera considerarse como un primer intento de escritura para el autor, de escritura tal como Lacan la plantea, escrito que entre otras cosas se encuentra reducido, encuentra un límite en la interpretación. Más adelante abordaré parte de esta pregunta que por ahora dejo planteada, pues, en la sílaba *pá*, extraída de la pesadilla, parece que encuentra el autor un modo de separarse de ese Otro, una lengua que le permite separarse también del padre, puesto que, aunque contiene aquel juego homofónico, el autor deja claro que es una sílaba que le pertenece

²⁰¹ Serge André, “Posfacio la escritura comienza donde el psicoanálisis termina”, *Flac*, óp. cit., 183.

a él; de tal modo que de todo aquel universo simbólico toma esta pequeña sílaba de la cual se desprende su escritura.

1.8 Un sueño de inquietante extrañeza

La voz que surge del padre en una pregunta en portugués, idioma que el padre no conocía, es un hecho llamativo puesto que es lo único que Tabucchi asigna como desconocimiento al padre, este idioma en que, por otro lado, en el sueño sí puede hablar. Aparece la omnipotencia de ese Otro que se presentifica en un goce persecutorio, Otro que se presenta con un hueco que puede taparse con la voz, una voz que además había perdido antes de morir, pero que en la pesadilla aparece. Podría señalarse aquí que la angustia en esa pesadilla surge en el modo en que Lacan la define: la angustia como “la falta de la falta”,²⁰² donde el objeto voz se precipita en un lugar que no debiera estar. Es la voz en su condición de puro sin-sentido, que no logra articularse, en palabras de Tabucchi: “Tenía un hueco en la garganta, a la altura de la faringe [...] la laringe ausente producía sonidos”.²⁰³ La pregunta en portugués permite entonces hacer presente a la voz en su condición de objeto, la pregunta transmite la voz, no es suficiente para hacer semblante de voz, produciendo entonces la angustia en el autor. Algo tan familiar como la voz del padre se torna horrorosa en el sueño, Tabucchi lo denomina un sueño de “inquietante extrañeza”²⁰⁴ del cual se extrae el afecto angustioso y además ominoso que el sueño le genera. Esto conduce entonces al motivo angustiante de la pesadilla, pues en la pesadilla, no es el hueco lo que atemoriza al autor, el hueco a nivel de la laringe que también tiene asociación con la ablación total de la laringe que el padre sufrió luego de la cirugía; existe una mutilación, un hueco, y el objeto perdido en lo real se presentifica, la falta viene a faltar como lo expresa Lacan.

Sin embargo, es preciso recordar que la voz tiene como fuente dos zonas del cuerpo implicadas: el aparato auditivo y el aparato fonatorio.²⁰⁵ La particularidad de las zonas erógenas concernientes a las pulsiones son su estructura de borde que además les permite abrirse y cerrarse, así tenemos, por ejemplo, en la mirada, los ojos como fuente erógena que se cierra y se abre; para el caso de la pulsión invocante encontramos que el oído no puede cerrarse, lo que le convierte en la única pulsión subjetivante.²⁰⁶ Para Tabucchi, la ausencia de la voz del padre en los años de enfermedad no era evidente, al respecto señala: “Otro detalle muy curioso es que, en ese momento, esta forma de comunicación escrita me pareció muy normal o natural, no me daba cuenta de la ausencia de voz de mi padre, porque su presencia física, su <estar ahí>, la colmaba por completo. Fue solamente mas tarde cuando yo comencé a darme cuenta de esta ausencia de voz, cuando su presencia física no estuvo más ahí”.²⁰⁷

²⁰² Jacques Lacan, *El seminario. Libro 10. La angustia*, óp. cit., 52.

²⁰³ Antonio Tabucchi, “Un universo en una sílaba”, *El Malpensante*, óp. cit.

²⁰⁴ *Ibíd.*

²⁰⁵ Belén Del Rocío Moreno, “Conferencia voz, inconsciente y función poética”, óp. cit., 229.

²⁰⁶ *Ibíd.*

²⁰⁷ Antonio Tabucchi, “Un universo en una sílaba”, *El Malpensante*, óp. cit.

Para el autor, el sistema de comunicación que emplearon en los años de enfermedad del padre no le resultó extraño ni le dejaba evidenciar su ausencia de voz, tal ausencia es de algún modo velada por la escritura; de donde se desprende que, incluso sin sonido, la voz como lugar de enunciación del padre se encontraba allí; esta ausencia de voz se hace evidente con la ausencia física del padre, con su muerte. ¿No es también natural para Tabucchi la pregunta absurda en el sueño? ¿No dice acaso que es la voz la que le atemoriza? Parece que en ambos casos la presencia de la voz no se encuentra asociada estrictamente al sonido, recordemos que la cesión de la voz como ejercicio vocal permite el ingreso al lenguaje pero que también ese resto insensato persiste incorporándose para producir estos enlaces de sentido. Lo terrorífico entonces, es la voz en su condición de *sin-sentido*, de sonidos que no se articulan a ningún significante, es la voz presentificada obturando la falta. Tabucchi también dice que la voz era necesaria para evocar al padre (“Para evocar la figura de mi padre, tenía necesidad de su voz”),²⁰⁸ en este caso, se trata de una voz evocadora, es decir, que no solo evoca la presencia física del padre que se encuentra ausente, sino que la voz en la evocación como inflexión vocálica se encuentra también ausente.

Evocar, nos dice el autor, es “volver a llamar a la memoria”,²⁰⁹ es un término que proviene del latín *ex vocare* (voz); pero también Tabucchi resalta que:

sabemos también que “evocar” significa volver a llamar a alguien del mundo de los difuntos mediante las facultades propias de los médiums, lo que hace referencia al esoterismo contenido en la misteriosa fuerza de la voz que nos proporciona el mito de Orfeo. “Voz” (*verbo, logos*) que, de paso, también es el comienzo de la vida, de la creación, la actividad de la creación: “En un comienzo era el Verbo”. Y que también es la primera manifestación del ser humano: el niño sale del vientre de la madre y hace escuchar su voz, llorando... Si la “evocación” tiene el poder de llamar a los muertos, si sus facultades de médium permiten misteriosamente llamar a los difuntos, es que ella también es “convocación”. La imagen del difunto aparece y se materializa gracias al poeta, vuelve a la vida: estamos en presencia de un fantasma.²¹⁰

Es también un fantasma el que aparece en la pesadilla, un fantasma que manipula un “aparato siniestro”,²¹¹ que, dice Tabucchi, era en realidad “la repugnante máquina”²¹² que le ayudaba al padre a quitarle la sangre coagulada de las suturas de la garganta. “Era una figura vestida con un delantal en cuero de herrador, tenía en el rostro un aire agresivo y feroz, y los ojos inyectados de sangre”.²¹³ La aparición del fantasma en la pesadilla podría ser desplazada al fantasma que aparece por “evocación”, tal cual el autor lo plantea, la voz evoca al padre, hace presente a un padre muerto, que además es un volver a llamar a la memoria, es decir, también es un recordatorio de que el fin de la vida es inevitable. El retorno de los muertos toma el lugar de este recordatorio, y esto es

²⁰⁸ *Ibíd.*

²⁰⁹ *Ibíd.*

²¹⁰ *Ibíd.*

²¹¹ *Ibíd.*

²¹² *Ibíd.*

²¹³ *Ibíd.*

también lo que Freud encuentra como una de las características de lo ominoso relacionado como parte de la vida anímica primitiva.²¹⁴ Esta experiencia, descrita por Freud como la vivencia de ver, sentir y comunicarse con los muertos, está en relación con dos factores elementales: la intensidad de reacciones afectivas originarias y la incertidumbre del conocimiento científico sobre la muerte.²¹⁵ En pocas palabras, es una experiencia terrorífica perteneciente a lo real, una experiencia donde el sujeto no logra orientarse.

Pero además, Tabucchi recuerda no solo su mortalidad, la voz no solo tiene la facultad de llamar a alguien del mundo de los difuntos, sino que la voz para Tabucchi es también verbo (*verbo, logos*), por tanto, es también el comienzo de la creación: “En un comienzo era el verbo”²¹⁶ hace alusión a la creación del mundo. En este punto hay que recordar que para Lacan también el comienzo de la creación tiene que ver con partir de un vacío, de la nada, principio que forma parte de toda creación:

Ahora bien, si ustedes consideran el vaso desde la perspectiva que promoví primero, como un objeto hecho para representar la existencia del vacío en el centro de lo real que se llama la Cosa, ese vacío tal como se presenta en la representación se presenta como un *nihil*, como nada y por eso el alfarero, al igual que ustedes a quien les hablo, crea el vaso alrededor de ese vacío con su mano, lo crea igual que el creador mítico, *ex nihilo*, a partir del agujero.²¹⁷

La creación trae implícita la destrucción, supone el campo de la muerte, también el desprendimiento de los objetos, un volver a empezar, comenzar de cero: se parte de la nada para poder crear. Como dice Tabucchi: el poeta materializa al difunto, “lo convoca”, palabra que curiosamente es también utilizada en el lenguaje para designar el anuncio o escrito con que se convoca. *Réquiem*, que significa misa por los difuntos, ceremonia de conmemoración o recuerdo de los difuntos, alude entonces a la reunión de Tabucchi con su escritura, cita donde Tabucchi también pone un punto y aparte, alude al escrito que queda de toda esta travesía por una pesadilla y una sílaba. Sin embargo, la escritura de la obra no llega a ser suficiente:

Estas voces, u otras voces. Voces de nuestra infancia, y de la infancia de cada uno. Pero, ¿cómo recuperarlas? Las palabras que escribimos en el papel son sordas: persiguen inútilmente estas voces, sin lograr nunca captar su timbre. Estamos en el reino de la abstracción, y la abstracción es intraducible.²¹⁸

²¹⁴ “Empero, difícilmente haya otro ámbito en que nuestro pensar y sentir hayan variado tan poco desde las épocas primordiales, y en que lo antiguo se haya conservado tan bien bajo una delgada cubierta, como en el de nuestra relación con la muerte”, Sigmund Freud, “Lo ominoso” (1919) en *Obras Completas*, Vol. XVII (Buenos Aires Amorrortu, 2005), 241.

²¹⁵ *Ibíd.*, 241.

²¹⁶ Antonio Tabucchi, “Un universo en una sílaba”, *El Malpensante* óp. cit.

²¹⁷ Jacques Lacan, “El seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis”, óp. cit., 151

²¹⁸ Antonio Tabucchi, “Un universo en una sílaba”, *El Malpensante* óp. cit.

1.9 Sobre la sublimación

Es preciso apuntar al objeto en distintas dimensiones, el objeto en cuanto plus de goce presentificado en la pesadilla, y el objeto en cuanto causa, en cuanto vacío, justamente un vacío del cual el artista se alimenta para crear, un vacío que no necesariamente será el de una falta que el sujeto intente interpretar por medio del sentido, sino un vacío sin límites ni medidas, vacío necesario con el cual se impulsa y bordea por medio de significantes, para a su vez poder mostrarlo, dejarlo en evidencia, exponerlo y velarlo: “El objeto está instaurado en cierta relación con la Cosa destinada a la vez a delimitarla, presentificarla y ausentificarla”.²¹⁹

El objeto de arte permite delimitar de algún modo el vacío y, por otra parte, presentificar también al objeto en su condición de plus de goce, aunque evidente, también ausente por medio del velo que el arte permite colocar. De este modo, Lacan relaciona la creación del objeto de arte con aquello que Freud denominó *das Ding*, la Cosa, la cual es irrepresentable, muda, y se relaciona con aquello más primitivo del sujeto. Pero darle a un objeto el estatuto de la Cosa, “elevanto a la dignidad de la Cosa”,²²⁰ como lo expresa el propio Lacan, es a la vez poder diferenciarlo de ella, es poner otra cosa en el lugar de *das Ding*. La creación artística se hace muestra entonces de un punto real que revela a la vez que vela, lo que hace manifiesto, por otra parte, una reducción significativa latente en toda obra, pese a que sea por medio del significante que la obra se realice.

La sublimación se conecta con aquello que satisface al sujeto, siendo esta uno de los destinos que Freud designó para la pulsión.²²¹ Lacan advierte que la sublimación abre un debate si se vuelve a la definición que dio Freud sobre ella, puesto que para Freud la pulsión se desvía de su meta y el desvío de meta pulsional implica una desexualización de la libido. En textos como *Introducción del narcisismo* esta idea parece bastante clara para Freud: “La sublimación es un proceso que atañe a la libido de objeto y consiste en que la pulsión se lanza a otra meta, distante de la satisfacción sexual”,²²² punto que será cuestionado por Lacan. Así, en el seminario de *La ética en psicoanálisis*, introduce el tema de la sublimación en relación a la noción de objeto, que en esta época aún no ha tomado su dimensión de objeto a. Lacan señala que:

La pulsión puede encontrar su meta en algo diferente a su meta, sin que se trate allí de la sustitución significativa que constituye la estructura sobredeterminada, la ambigüedad, la doble causalidad, de lo que se llama el compromiso sintomático.²²³

Apunta también que la sublimación es diferente a esa economía en que se satisface habitualmente la pulsión, en la medida en que está reprimida, y hace énfasis en que no

²¹⁹ Jacques Lacan, “El seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis”, óp. cit., 174.

²²⁰ *Ibíd.*, 138.

²²¹ Sigmund Freud, “Tres ensayos sobre teoría sexual”, óp. cit., 153.

²²² Sigmund Freud, “Introducción del narcisismo”, óp. cit., 91.

²²³ *Ibíd.*, 137.

es el desvío de la meta pulsional lo que se encuentra en juego, sino la relación de objeto implícita.

Para Lacan la sublimación se articula alrededor de un vacío fundamental que, como mencioné, es *das Ding*. El psicoanalista se dirige a lo que la sublimación permite hacer con ese vacío, y no tanto al hecho de que la libido se encuentre o no desexualizada. De hecho, aquel desvío de meta articulado por Freud hace evidente para Lacan la naturaleza misma de la pulsión, su carácter estructural, en cuanto la pulsión (*Trieb*) no es instinto, sino en cuanto esta aborda la relación con *das Ding*.²²⁴

Aunque no es la intención del trabajo hacer un desarrollo exhaustivo de la noción de sublimación, saco a flote nuevamente este punto para señalar a lo que me interesa en la obra de Tabucchi, aquello que Lacan insiste es sexual en la sublimación²²⁵ y pone de manifiesto la estructura misma de la pulsión, lo que conduce también hacia aquello real imposible de asimilar, entendiendo aquí lo real no solo como el encuentro con *das Ding* —como lo irrepresentable, o como aquello también incandescente que invade al sujeto, como exceso de goce que excede al sujeto como sucede, por ejemplo, en el caso de la pesadilla—, sino también lo real que insiste, que se hace presente en la obra y en la escritura, aquel *sin-sentido* o ese límite de sentido que la escritura intenta bordear.

Este real que, como en el caso de la pesadilla, causa horror, angustia, es lo que la obra de arte permite bordear o mediar. La obra propicia el encuentro con *das Ding* pero por medio de una distancia estética que la obra produce; de este modo, ante el horror de aquella voz del padre, incluso ante el horror de aquel fantasma que manipula el aparato siniestro con el que se continúa la pesadilla, aparece esta obra como un modo de dignificar y bordear, por medio del significante, aquello real a lo que el sujeto se ve confrontado.

La obra de Tabucchi puede tomarse como aquello que le permite circunscribir algo de lo terrorífico manifiesto en la pesadilla, que permite acceder a ese objeto voz contorneándolo, delimitándolo. Es de este modo que Lacan relaciona el arte, y el tratamiento de *das Ding*, con la categoría freudiana de sublimación, retomándola, precisándola y, al hacerlo, recreando el concepto freudiano.

La obra permite, de algún modo, poner distancia al goce que en la pesadilla se desborda, produciendo un plus de goce, un goce que se hace presente en aquella voz. La pregunta en portugués formulada por el padre, a partir de la cual se continúa toda la pesadilla en portugués, intenta hacer borde a aquella voz. ¿No es a caso esta pregunta la que explícitamente contiene la propia pregunta por la letra? Sin embargo, parece que esta pregunta absurda no alcanza, no es suficiente para bordear eso real, y, en cambio, evidencia la voz. La pregunta: “¿Cuántas **letras** tiene el alfabeto latino?”,²²⁶ pese a que pudiera inclinar a pensar que contiene la letra, es débil en comparación con la voz, que hace presente el horror y, además, no le permite al sujeto poner a circular algo de ese goce. Por otra parte, la pregunta en portugués es la que se formula en una lengua ajena, y la que lleva a la asociación de la sílaba *pá*, de donde surge el planteamiento acerca de

²²⁴ Jacques Lacan, “El seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis”, óp. cit., 138.

²²⁵ Entendiendo lo sexual no como biológico genital, sino como aquel montaje del cual la sexualidad participa en la vida psíquica.

²²⁶ Antonio Tabucchi, “Un universo en una sílaba”, óp. cit. Énfasis añadido.

si es ella la que al final circunscribe algo de ese goce. Este sigue siendo el interrogante final a elucidar, puesto que, visto de esta forma, aquella creación de la obra escrita dejaría de ser, en parte, aquel objeto que se construye para ser valorado y circulado en lo social, quizá vendría a ser, más bien, aquella forma en la que el sujeto ha encontrado de poder tramitar un goce; al respecto quedan algunas preguntas: ¿Por qué no es suficiente la obra para Tabucchi? ¿Por qué años después es necesario volver a la obra para dar cuenta de ella y de su procedencia? ¿Qué insiste para Tabucchi?

1.10 Sobre el S1 de goce

Para adentrarme en la vertiente de goce que intento elucidar, empezaré por tomar dos seminarios en Lacan para intentar ubicar sus virajes. Primero, extraigo del seminario sobre *La angustia* aquel momento mítico donde Lacan plantea que el sujeto surge en su división por el atravesamiento de un significante particular: “El problema es el de la entrada del significante en lo real y el de ver cómo de eso nace el sujeto”.²²⁷ En este momento, como se planteó antes, Lacan se encuentra trabajando el esquema de la división subjetiva, donde señala que es a partir del Otro que el sujeto puede constituirse, y que es el Otro quien introduce un rasgo unario del significante. Este significante es la entrada al mundo simbólico, es un significante que construye una realidad psíquica para el sujeto, y en el que Lacan logra ubicar al goce en ese encuentro entre lenguaje y cuerpo.

Más tarde, en el seminario *Aun*, Lacan vuelve sobre el goce pero nuevamente hablar de goce implica ir necesariamente al lenguaje, en especial al tema del significante, el cual aquí empieza a tomar un giro. En este seminario Lacan ubica al significante no solo como lo que le permite al sujeto constituirse por medio de la división y le concede la entrada a lo simbólico, sino que, además, logra ubicar al goce como marca corporal: “Diré que el significante se sitúa a nivel de la sustancia gozante”.²²⁸ Ubica algo sustancial en el goce, si se quiere material; hay un significante particular que conmociona al cuerpo y, aunque este significante, como dije, marca la entrada en lo simbólico, señala también un goce en el cuerpo que es testimonio de que existe dicho goce en el ser que habla, un goce que por ser en la sede de un cuerpo biológico, real, también es un goce que encuentra algo irreductible a su significación, es decir, fuera del lenguaje del cual el significante es fundador.

Para seguir con detenimiento este viraje, basta recordar que Lacan plantea en el esquema de la división del seminario *La angustia*, que el sujeto produce un resto por medio de la división significante, ese resto es el objeto *a*, el cual dejará al sujeto siempre en menos, en falta. Esto trae como consecuencia que cuando el objeto se presentifica en el lugar de la falta del sujeto, lo que se produce es la angustia, es decir, la angustia definida como la falta de la falta.²²⁹ Lo que se produce en el sueño de Tabucchi es la presencia de ese objeto voz que ya no es el objeto perdido, sino presentificado, positivizado, que sale de aquel hueco a nivel de la laringe del padre. La voz, además de ser motivo de angustia, produce un plus de goce, un goce que, como se ha mencionado,

²²⁷ Jacques Lacan, “El seminario. Libro 10. *La angustia*”, óp. cit., 99.

²²⁸ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 20. Aun*, óp. cit., 33.

²²⁹ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 10. La angustia*, óp. cit., 52.

es sin referentes simbólicos. En aquella angustia de la pesadilla se está frente a eso inasimilable que evidencia un goce en su estatuto real. Podría plantearse que desde este seminario, que gira en torno a la formulación del objeto *a*, empieza Lacan a intentar articular aquello que resta, aquello que falla en la constitución simbólica del sujeto, lo que no puede simbolizarse. En otras palabras, lo que no puede significarse es el goce. He planteado que el significante marca la entrada al mundo simbólico, la formación de la cadena significante, y produce una manera de percibir el mundo para cada sujeto que ha sido marcado de forma particular por un significante particular; pero Lacan plantea que el mundo simbólico falla en su intento de representar al sujeto, y esta experiencia fallida es ejemplificada con la angustia, consecuencia de la presentificación de ese objeto *a*.

Será necesario preguntarse ¿qué giro implica el seminario *Aun* respecto al seminario sobre *La angustia*?

Para empezar, puede decirse que Lacan, en *Aun*, enfatiza al cuerpo como sede de goce; goce que implica, ya desde el seminario *La angustia*, el choque entre lenguaje y cuerpo, un encuentro que supone un cuerpo afectado por el lenguaje, pero un lenguaje que aparece ahora contemplado desde una perspectiva distinta. Para Lacan, se trata de rastrear la palabra antes de su organización gramatical, es decir, el lenguaje como algo más primitivo que llama *lalengua*,²³⁰ que es la palabra en disyunción con el lenguaje estructurado, la palabra en cuanto no es comunicativa, sino en cuanto produce goce. *Lalengua* es una forma degradada de la palabra, cuestión que antes he señalado con Tabucchi en relación a su sílaba *pá*, la cual, más allá de su homofonía con la sílaba *pa´* y del lazo que produce con su padre, es una sílaba que parece remitir a un querer gozar por medio de ella, es una sílaba que se fuga en su sentido y produce goce. Sin embargo, aunque esta sílaba hace posible pensar algo de la dimensión de *lalengua* en su forma de remitir a esta palabra vacía, no puede olvidarse que también tiene un lado de significación, en cuanto ella resuena simultáneamente en dos asociaciones: joven y padre, cuestión que hace posible aquel juego homofónico que se convierte en el saludo del autor con su padre, cambio de roles que también se hace presente en la pesadilla:

Pero los papeles no se habían invertido del todo, las cosas no eran tan sencillas: yo tenía la certeza de que él era mi padre, y al mismo tiempo tenía la sensación de que él era también mi hijo; y por supuesto él sabía que yo era su hijo, pero al mismo tiempo yo tenía la sensación de ser su padre.²³¹

De todos modos, tampoco puede omitirse, luego de varias asociaciones que el autor pudiera realizar en su artículo en torno a esta sílaba y a esta lengua surgida en su pesadilla, el hecho de que esta sílaba queda finalmente reducida a una simple sílaba, que le pertenece solo a él, tal como Tabucchi explícitamente dice. Pese a ser una sílaba tan ajena a él, en un idioma ajeno al suyo, es igualmente una sílaba que puede pertenecerle. Esta sílaba ubica un lado de misterio y cuestionamiento para el autor que se pregunta por una lengua ajena que le concierne; además, es una sílaba a la cual queda reducida toda una travesía por una pesadilla y una obra; por lo tanto, he de inclinarme más por ubicar la dimensión de *lalengua* en torno a esta sílaba, al modo en que esta parece producir puro goce, esta sílaba en relación con la *lalengua* como soporte material de lo que más tarde será el lenguaje. Esta sílaba, tal parece, se escribe para el

²³⁰ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 20. Aun*, óp. cit, 173.

²³¹ Antonio Tabucchi, "Un universo en una sílaba", óp. cit.

autor, produce escritura, contiene una fijación a modo de significante, lo que remite, como dije anteriormente, a lo escrito; cuestión que más adelante me dispongo a tratar de elucidar, pero para eso deberé distinguir, en primer lugar, a qué significante se alude cuando hablo de esta fijeza, lo que permitirá este recorrido en Lacan por el concepto del significante en el seminario *Aun*.

Este salto, del seminario *La angustia* al seminario *Aun*, me permite no solo hacer referencia al goce en tanto hay un cuerpo, sino que permite ubicar el giro que Lacan realiza con respecto al significante y al lenguaje. No es sino hasta el seminario *Aun* que Lacan da al significante un lugar distinto a este momento mítico donde el sujeto se constituye en función del Otro, ese Otro de donde “toma un significante”²³² que luego se articula y da origen a la cadena significativa. En estas últimas elaboraciones, Lacan denomina al significante como significante del goce, un significante que marca al cuerpo, significante irreductible, que no es el significante articulado que da origen a la cadena:

Pienso que recordarán el rumor que logré inducir la última vez designando a este significante S1 como el significante del goce, aun el más idiota, en ambos sentidos del término, goce del idiota, que ciertamente tiene una función de referencia, goce también singularísimo.²³³

El goce, como lo expresa Lacan, es singularísimo, es un goce idiota o del idiota, en ambas referencias; goce idiota puesto que: “El goce es lo que no sirve para nada”.²³⁴ Y por otra parte, también goce del idiota, en cuanto es goce solitario. En otra parte de este seminario Lacan habla de que esto solitario, goce solitario que hace referencia también a ese S1 solitario, es lo que en últimas se alcanza a escribir en un sujeto:

Lo que habla, solo tiene que ver con la soledad, sobre el punto de la relación que no puedo definir sino diciendo, como hice, que no puede escribirse. Ella, la soledad, en ruptura del saber, no solo puede escribirse, sino que además es lo que se escribe por excelencia, pues es lo que de una ruptura del ser deja huella.²³⁵

Entonces, aparece en este seminario lo Uno, aunque Lacan ya lo había mencionado en seminarios anteriores, acá lo enfatiza para decir que hay goce, que “Hay Uno”²³⁶ y que este goce es Uno. De manera que el significante marca de forma particular a un sujeto y lo representa, pero además, en este momento, Lacan destaca aquello del significante que no se articula con otro significante, el significante Uno, el que marca de forma única al cuerpo, que produce un goce corporal que se escapa en su articulación y da cuenta de algo que falla en su significación; para precisar, que el goce queda sin representarse por el significante, y para ir rápidamente, que aquello que resta del significante es lo que a su vez Lacan relaciona con la letra, con lo escrito.

²³² Esto, para decirlo a modo explicativo que me permita avanzar, puesto que esta afirmación tendría otras implicaciones, como, por ejemplo, que también la escogencia de este significante es un forzamiento, pero son cuestiones teóricas en las que no profundizaré en el presente trabajo.

²³³ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 20. Aun*, óp. cit., 114.

²³⁴ *Ibíd.*, 11.

²³⁵ *Ibíd.*, 145.

²³⁶ *Ibíd.*, 29.

En este momento retomo dos preguntas antes formuladas: si la pesadilla hace manifiesto un goce que invade, excede y perturba, ¿qué logra entonces lo escrito?, ¿qué función cumple lo escrito para el sujeto? Podemos empezar a decir con Lacan que: “Lo que se escribe, en suma, ¿qué podrá ser? Las condiciones del goce. Y lo que se cuenta, ¿qué podrá ser? Los residuos del goce”.²³⁷ En esta dirección, el goce que se instaura con el lenguaje, deja una marca, una huella de algo más irreductible, a forma de escrito en el sujeto, de este modo no es lo mismo el lenguaje estructurado que la huella que el lenguaje deja en cada sujeto: “La escritura es una huella donde se lee un efecto de lenguaje”.²³⁸

Sin embargo, tampoco será lo mismo lo escrito en un sujeto como marca corporal que la escritura como ejercicio, como literatura. Es aquí donde nuevamente puede plantearse la pregunta investigativa en una doble dimensión: la función de lo escrito como marca de un sujeto, la letra haciendo borde de aquello que resta del significante, es decir, el goce producido: “pues bien, lo que se evoca de goce cuando se rompe un semblante es lo que en lo real [...] se presenta como erosión”.²³⁹ “De aquí que la escritura pueda considerarse en lo real la erosión del significado, es decir, lo que llovió del semblante”.²⁴⁰ Por otro lado, se encuentra la función de la escritura como modo de hacer frente al goce de una pesadilla, como también un modo de hacerle borde ante aquella inconsistencia.

En el despertar de un sujeto que tiene una pesadilla, en su reconstitución luego de la misma, podría ponerse de relieve alguna interpretación que el sujeto intente realizar en el campo de lo simbólico, para tratar de darle un sentido a lo acontecido con el sueño de angustia; sin embargo, para el artista, en este caso para el escritor literario, esta búsqueda de sentido queda al margen, lo que se produce, en cambio, es una obra, un objeto de arte. Aunque también es cierto que el sujeto, por pertenecer al lenguaje, hace uso de sus recursos simbólicos, los que tiene para tramitar de alguna manera lo real, en este caso hace uso de los significantes que posee para producir una obra escrita, en tanto la organización significante permita dejar insinuado aquel real mismo que la experiencia de goce en la pesadilla evidencia. No es para dar sentido que el escritor produce obra, lo hace, en todo caso, para bordear una inconsistencia que de todos modos no puede dejar de manifestarse. La escritura, entonces, delimita ese real que en la pesadilla se muestra abierto, la obra circunscribe, permite al sujeto abordar ese real agobiante en la pesadilla.

Así, la creación de la obra, podría decirse, se sitúa como producto de aquella contingencia en la que se efectúa un choque con lo imposible más allá de la lógica de la repetición. Si por un lado la pesadilla muestra aquella válvula del inconsciente que deja salir en evidencia al ser hablante en su goce del lado de lo real, la escritura, por su parte, da cuenta, en la producción de una obra, de un modo de hacer con ese goce insistente y real que se experimenta.

²³⁷ *Ibíd.*, 157.

²³⁸ *Ibíd.*, 147.

²³⁹ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 18. De un discurso que no fuera de semblante*, óp. cit., 113.

²⁴⁰ *Ibíd.*, 114.

1.11 Goce y escritura

En el seminario *Aun*, Lacan intenta precisar la función de lo escrito, de preguntarse por lo escrito y esto supone revisar la dimensión del significante, puesto que lo escrito puede constituirse por medio de significantes, sin embargo, lo primero que precisará Lacan es que, de todos modos, “no es lo mismo leer una letra que leer”.²⁴¹

Por otra parte, desde el psicoanálisis es bien sabido que para un sujeto lo que se oye no necesariamente tiene relación con lo que significa; es decir, cada quien escucha desde un lugar particular que está referido a un significante en particular que lo ha marcado como sujeto. Lo que podrá leerse en un sujeto será su significante, lo que insiste y se repite como significante en ese sujeto, ese S1 que se repite. En palabras de Lacan: “El significado no es lo que se escucha. Lo que se escucha es el significante. El significado es el efecto del significante”.²⁴²

Lacan desplaza la cuestión del significante a la letra, en este caso, no del significante articulado a una cadena, como dije, ni el que se relaciona con otro significante para dar significado, sino de aquello irreductible del significante que no hace cadena con otros, del significante aislado. Lacan introduce aquello imposible para el hablante ser, aquello real irreductible donde el significante encuentra su límite, y es allí, en ese lugar, donde ubicará lo escrito: “lo escrito no es para ser comprendido”.²⁴³

Lo escrito no será anterior al significante, dirá Lacan: “la escritura es representación de la palabra”.²⁴⁴ Es decir que para Lacan, el lenguaje, o aquello primitivo del lenguaje como significantes productos de la *lalengua* en su encuentro con el cuerpo, existe antes de que se represente de forma escrita; sin embargo, es importante destacar, nuevamente, que para el momento del seminario *De Un discurso que no fuera de semblante*, seminario en el que el tema de la letra toma su mayor relevancia, Lacan aún se encuentra elaborando estas precisiones. Decir que lo escrito no es anterior al significante es decir que no es anterior a este significante en cuanto efecto de significación que posibilita la cadena, por consiguiente es preciso diferenciarlo del S1, significante Uno, que más adelante empezará a desarrollar, en especial, en el seminario *Aun*. Por esta razón tampoco lo escrito podrá ubicarse como pura representación, y por no ser solo representación devuelve a ese punto irreductible que cuestiona y en el que, según Lacan, puede interrogarse al lenguaje:

²⁴¹ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 20. Aun*, óp. cit., 38.

²⁴² *Ibíd.*, 45.

²⁴³ *Ibíd.*, 46.

²⁴⁴ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 18. De un discurso que no fuera de semblante*, óp. cit., 79.

Dado que es representación de la palabra, sobre la cual, como ven, no insistí, resulta que la escritura no es simple representación. Representación significa también repercusión, porque no es de ningún modo seguro que sin la escritura habría palabras.²⁴⁵

En este punto, para Lacan, ese producto del lenguaje que es la letra va a contaminar, si se quiere, al lenguaje estructurado del sujeto, es decir, la palabra va a estar contaminada por el equívoco de la letra, lo irreductible de ella misma.

De todos modos no queda del todo clara la distinción de significante Uno y letra, el desplazamiento de uno hacia el otro y la forma en que Lacan deja de hablar de letra para más tarde hablar solamente de S1, significante Uno. Sin embargo, en este momento parecen encontrarse ambos al mismo nivel, ubicando lo irreductible en ambos, aquello donde la ilación significante se reduce y deja en evidencia al goce. Esta cuestión teórica, que me ha presentado inconvenientes, es un tema que debería ser abordado con más rigor, sin embargo, traigo esta noción de Lacan para intentar ubicar qué queda para Tabucchi —después de haber agotado muchas de las interpretaciones de su pesadilla y la proveniencia de su obra—, qué queda, incluso, de aquella sílaba que fue lo que se extrajo de la pesadilla para pasar a la novela escrita y que despliega toda una obra, dado que llega un punto en que no remite a nada más. Si se tomara la sílaba *pá* como un S1, ¿podría entonces decirse que la escritura de la obra se produce como efecto de ese significante, y que en ese significante existe algo irreductible para decir?, o, ¿se podría decir que esta sílaba es un primer intento de lo escrito para el sujeto?, ¿de escrito como letra irreductible? Por un lado la sílaba, y por otro un universo que se desprende de ella. Tomo los comentarios de Tabucchi para autorizarme a decir que podría pensarse que la sílaba *pá* también opera como S1 aislado de la cadena, que no logra asociarse a otro significante y que, de algún modo, intenta bordear algo de lo real, algo de ese goce producto de una voz, que en la pesadilla se manifiesta. Podría decirse que hay Uno que se escribe en el cuerpo, que produce escritura.

En este sentido, podría pensarse también que esta sílaba tiene un estatuto de letra, y que algo de la letra parece circular en todo momento, en primer lugar, en las dos preguntas que se hacen manifiestas en la pesadilla: “*Quantas letras tem o alfabeto latino? ¿Porque é que me estás a falar em português, pai?*”.²⁴⁶ Ambas preguntas aparecen en portugués, lengua en la que parte la primera pregunta desde donde se desarrolla toda la pesadilla, ambas, también, contienen una dimensión de letra, en la primera pregunta aparece incluso literal “letras”, pero podemos decir que, más que contener la letra misma, contiene la pregunta por ella: “¿Cuántas letras [...]?” y en la segunda parte de la pregunta “¿[...] tiene el alfabeto latino?”, aparece la dimensión de una pregunta por una lengua: el latín, que dio origen a las lenguas romanas. Luego está la otra pregunta con la que Tabucchi responde: “¿Por qué me hablas en portugués [...]?”, en definitiva, ambas se preguntan por una lengua, la portuguesa, que permite pensar en lo irreductible que queda en la pregunta misma, aquello que pregunta por la letra, pero que aún no aparece la letra misma haciendo borde para esa voz. Por otro lado, se encuentra la sílaba de la que destacué que puede ubicarse como letra, puesto que esta sílaba es la reducción o lo que queda de ambas preguntas que cuestionan al autor, queda a modo reducido como algo que se escribe e intenta bordear la voz de la pesadilla. La letra también indica el lugar del goce mismo, pero en este punto es un goce

²⁴⁵ *Ibíd.*, 84.

²⁴⁶ Antonio, Tabucchi, “Un universo en una sílaba”, *El Malpensante* óp. cit.

que queda circunscrito, bordeado, aunque manifiesto, también contenido o delimitado por la letra. Y aunque esta sílaba, como se ha dicho, mantiene un lado de ilación significativa en el lazo que permite con el padre, en el juego homofónico y en su resonancia, también es una sílaba que se reduce en su significación, una sílaba donde el autor se detiene para solo decir que puede contener un universo, un universo simbólico que, me atrevo a interpretar, se separa del padre, en el que se intenta atrapar un sujeto separado del Otro de la identificación, y donde, por otra parte, hará más énfasis al cuerpo del sujeto, es decir, que el Otro, lo que parece se vuelve Otro, es entonces el cuerpo y su goce.

Es preciso, llegados a este punto, volver a ubicar lo escrito en dos dimensiones: lo escrito del sujeto como marca en una sílaba muy íntima que proviene de una lengua ajena al autor, y no entra en el mundo simbólico que viene del Otro; y lo escrito como obra, como lugar de la obra que intenta poner borde a aquella inconsistencia que se presenta.

La sílaba *pá* proviene de otra lengua de la cual el padre no es partícipe, tan solo conocía en ese idioma a esta sílaba y su homofonía con la sílaba *pa'*. Dicha sílaba le sirve para separarse del padre, tiene un punto de reducción significativa que no conduce a más nada, no conduce a otra significación, y que además, dice el autor: es una minúscula sílaba que tan solo le pertenece a él. Luego se tiene la escritura de la obra, en la que también queda algo irreductible para decir, la cual queda, como toda obra, abierta a cualquier interpretación que el lector pueda darle; en este caso, se puede pensar que algo de la letra también circula, no propiamente en la sílaba *pá*, pero sí transportada a modo de preguntas que intentan bordear el objeto voz, puesto que las preguntas de la pesadilla son las que pasan de modo literal a la obra escrita. A propósito de esto, podemos señalar que no es precisamente el hueco de la garganta a nivel de la faringe lo que pasa a la obra, tampoco lo terrorífico de esa voz, son, más bien, aquellas preguntas las que pasan a la obra escrita. De Este modo, ambas dimensiones escriben lo no representado del sujeto en esa sílaba.

Esta escritura que hace borde, como mencioné anteriormente, es planteada por Lacan antes del seminario *Aun*, en la *Clase sobre Lituraterra* del seminario *De un discurso que no fuera de semblante*, allí se habla de la letra como lo que hace *litoral*, lo que también permite distinguirla de lo simbólico y ubicarla en su dimensión real: “¿La letra no es propiamente litoral? El borde del agujero en el saber, que el psicoanálisis designa justamente cuando lo aborda, con la letra, ¿no es lo que ella, justamente, traza?”²⁴⁷

Para Lacan, el litoral no se confunde nunca con una frontera, puesto que el litoral separa dos territorios completamente heterogéneos, agua y tierra, simbólico y real, saber y goce. Es así como podría pensarse que Tabucchi logra escribir en ese real particular que se abre a través de la sílaba *pá*, que se elabora como respuesta ante el horror de la pesadilla, sílaba que se escribe y que no solo es muestra de una marca, sino también de algo escrito que queda como efecto de esa marca, a saber, la obra misma.

La letra opera entonces en dos aspectos, como agujero que perfora y como objeto *a*. La letra, como causante de efectos en tanto objeto, es mencionada en un texto de Daniel Gerber, quien rastrea y organiza en Lacan los primeros esbozos en relación con la letra, mucho antes de la década de los setenta cuando adquiere relevancia. Para Gerber, es

²⁴⁷ *Ibíd.*, 109.

preciso apuntar al *Seminario sobre La carta robada*, del cual no se puede olvidar el esfuerzo de Lacan por mostrar los efectos que causa esta carta como objeto, más allá del mensaje significante que ella vehiculiza. Precisa los efectos de la letra en sí misma, que circula entre los personajes, que evidencia además la forma en la que finalmente se presenta esta carta: “como un resto, semidesgarrado por efecto de su recorrido”.²⁴⁸ Separa el mensaje de su materialidad; separa, entonces, efecto de significación y letra: “En toda carta/letra hay otra cosa que el significante; hay algo más que el mensaje, un plus asociado con el destino de la carta, un destino que no se confunde con su destinatario”.²⁴⁹ En palabras del propio Lacan, quien resalta esta sutileza en la *Clase sobre Lituraterra*, la letra circula dentro de la carta: “Pero sostengo que no hago allí de la palabra *carta* un uso metafórico, ya que justamente el cuento consiste en que ella hace pasar, como por arte de magia, el mensaje, cuya única peripecia es lo escrito, o sea, la letra”.²⁵⁰

Por otro lado, la letra es agujero, agujero que separa goce y saber, centro y ausencia,²⁵¹ simbólico y real, aparece como punto límite para decir algo sobre el goce, se inscribe para hacer borde y, por tanto, deja marca e implica desgarramiento del significante que posibilita oportunidades donde el goce puede venir. La letra es reducción:

nada es más distinto del vacío cavado por la escritura que el semblante, debido, en primer lugar, a que es el primero de mis vasos en estar siempre listo para recibir el goce, o por lo menos, para invocarlo con su artificio.²⁵²

La sílaba *pá* no se encuentra articulada en la pesadilla, antes, se encuentra la absurda pregunta que el padre hace a Tabucchi, esta pregunta, que luego es puesta literalmente en su obra, logra trasladarse de forma literal de la pesadilla a la obra escrita, sin embargo, no por ello se afirma que la pregunta sea la letra, pues esta pregunta dentro de la pesadilla, que intenta contornear una voz, la pone en evidencia; lo que deja intuir la pregunta en la pesadilla es que no alcanza a tapar la voz como objeto y horroriza al sujeto, aunque intenta hacer borde, evidencia en forma cruda al objeto. En la escritura esta pregunta es incluida, es borde que es puesto a circular como escrito; si se quiere, puede decirse que intenta delimitar la voz pasando a lo escrito, circula como un resto de objeto que queda de la pesadilla, como un resto de objeto que se deja caer para producir obra. Lo mismo sucede con la pregunta de Tabucchi en respuesta a la pregunta del padre en la pesadilla, es otra pregunta literalmente puesta en la obra y de la cual el propio Tabucchi se percata y que deja intencionalmente en la obra, una pregunta que, dice el autor, se hace él mismo, una pregunta que se formula en relación con esa lengua ajena que tanto lo extraña:

Quería no obstante insertar en la conversación escrita en portugués que había tenido con mi padre una frase que luego dejé en la versión definitiva del texto impreso: <¿Porque é que me estás a falar em português, pai?>, es decir, <¿Por qué me hablas en portugués,

²⁴⁸ Daniel Gerber, “Del significante a la letra: un destino de escritura.”, óp. cit., 16.

²⁴⁹ *Ibíd.*, 17.

²⁵⁰ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 18. De un discurso que no fuera de semblante*, óp. cit., 107.

²⁵¹ “Entre centro y ausencia, entre saber y goce, hay litoral que no vira a lo literal más que si pueden hacer este mismo viraje en todo momento”. *Ibíd.*, 113.

²⁵² *Ibíd.*, 117.

papá?>. Mi personaje planteaba esta cuestión al fantasma de su padre en la novela, pero en realidad yo me la estaba planteando a mí mismo.²⁵³

Ambas preguntas cuestionan al autor en relación con una lengua ajena a él, la sílaba *pá*, que es resultante de su pesadilla, parece inscribirse para Tabucchi como letra que ubica de algún modo al autor en relación con esa voz, y al modo de gozar por medio de la voz misma. Por medio de aquella homofonía de palabra encuentra Tabucchi aquella escritura que también puede dar cuenta de un goce sin-sentido, irreductible, pero además *sentido* en el cuerpo, índice de un punto que insiste, persiste y que, de todos modos, da cuenta de algo excesivo, insoportable; la voz en aquella sílaba constituye el goce del cual aún no queda del todo planteado su particularidad. La sílaba *pá* aparece como primer borde frente al vacío de lo real que se abre en Tabucchi con su pesadilla, y permite convocar una vez más lo escrito por medio de la creación literaria.

Lo gracioso es constatar cómo el psicoanálisis se obliga, de alguna manera por su movimiento mismo, a reconocer el sentido de lo que sin embargo la letra dice *al pie de la letra*, conviene decirlo, cuando todas sus interpretaciones se reducen al goce.²⁵⁴

²⁵³ *Ibíd.*

²⁵⁴ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 18. De un discurso que no fuera de semblante*, óp. cit., 109.

2. Conclusiones

A partir de un cuento escrito, surgido de una pesadilla, empieza una pregunta por la letra. La letra, aunque no fue el camino que en un inicio quise tomar, resultó ser una posibilidad para reducir una pregunta que me permitió una reflexión sobre la función que puede tener lo escrito a la luz del horror surgido de una pesadilla, horror manifiesto como un goce excesivo que se hace presente para el sujeto, goce que no puede responder al *sin-sentido* que lo invade. El recorrido que seguí, entonces, se planteó en relación con el goce que, en lo escrito —me daba cuenta más tarde—, la letra intenta decir, lo que trasladó mi pregunta al lado de la función de lo escrito para un escritor que de una pesadilla *hace un paso* a la escritura.

El recorrido investigativo giró alrededor de dos autores con sus pesadillas que se instauran como posibilitadoras de la escritura: “Casa Tomada” de Julio Cortázar, y *Réquiem* de Antonio Tabucchi, dos escritos (uno cuento y el otro novela) sobre los que sus autores manifiestan una escritura que fue consecuencia de una pesadilla, situando así a la pesadilla como fuente de su escritura. Por un lado, Cortázar nos indica que fue el *paso directo* del sueño a la escritura, a la obra, sin embargo, en el capítulo dedicado a Cortázar, interrogo este *paso directo*, aunque sin dejar de validar el decir del autor, pues encontramos que el cuento, al menos en parte, posee algunos detalles que lo distinguen de la pesadilla. Existe una forma distinta de narrar el cuento, de escribirlo, e incluso una forma distinta de narrar la pesadilla, lo que se aprecia en dos entrevistas concedidas por el autor que tomé como referencia y en las que Cortázar consigue desplazar, bordear también su experiencia.

Por otro lado se encuentra la pesadilla de Tabucchi con su padre. Aunque este autor no sugiere que sea un *paso directo* de la pesadilla a la obra, apunta, en cambio, hacia lo que *pasa* de forma *literal*, esto es, la pregunta con la que responde, a su vez, a la primera pregunta que su padre le hace dentro de la pesadilla, así responde el hijo: “*Porque é que me estás a falar em português, pai?*”.²⁵⁵ Es lo que dice Tabucchi que *pasa* definitivamente a su escrito, y podemos agregar que no solo *pasa* la pregunta, sino que *pasa* una lengua ajena a él, pero que finalmente lo concierne en lo más íntimo. Además, aunque Tabucchi refiera que es esta la pregunta que se le escapa a los críticos de su novela, notamos el hecho de que no es solo esta pregunta “fundamental”,²⁵⁶ a la que Tabucchi atribuye su interrogante respecto a una lengua, la que *pasa* a la obra, sino que también, antes se encuentra, de forma *literal* en su obra, aquella pregunta que primero le

²⁵⁵ Antonio Tabucchi, “Un universo en una sílaba”, óp. cit.

²⁵⁶ *Ibíd.*

hace el padre en la pesadilla: “¿*Quantas letras tem o alfabeto Latino?*”,²⁵⁷ ambas preguntas, como ya dije anteriormente, pasan a la obra escrita, y en una de ellas encontramos la asociación de la homofonía de las sílabas: *pa*’ y *pá*.

Esta sílaba fue aproximada con la *letra*, con aquello que se logra escribir de aquellas preguntas, además, se relacionó con ese S1 que no hace cadena, que no remite a nada, se pudo señalar, entonces, que es una sílaba que da cuenta de una invención para Tabucchi, la de su propio juego con *lalengua*, tal como lo formuló Lacan, además, remite también a lo que en esa sílaba se logra escribir para el autor, sílaba que se levanta como un S1 que lo marca, que produce escritura.

La pregunta que surge finalmente es: ¿qué es lo que *pasa* directamente o no directamente? Al parecer lo que pasa a la obra se encuentra en relación con el goce, goce que no solo no se consigue significar, sino que además resulta horroroso, excesivo, y que se torna como ajeno, extraño. Es la escritura la que permite tomar distancia frente a un goce que se presenta como invasor, se trata de una trasgresión que encuentra lugar en la escritura, el exceso parece no invadir a los autores, podría decirse, quizá, que lo que *pasa* es la forma en que se logra tramitar dicho goce, pero no en el sentido de que este goce pueda ser simbolizado, sino en la dirección de que este encuentra una forma de situarse y de circunscribirse. Cortázar nos lo advierte con su cuento al decir que es un hecho sorprendente la “posibilidad de una múltiple lectura de un texto”,²⁵⁸ haciendo palpable así que lo que pasa a la obra es eso que no logra decirse, y que eso que no se logra decir no es del orden de la interpretación ni mucho menos del delis significante en el cual se articula la cadena. Lo que pasa finalmente a la obra es también ese resto a lo que se reducen todas las interpretaciones, como en el caso de Tabucchi, a esas preguntas que llevan a la reducción de una sílaba, es ese resto insensato que insiste lo que logra pasar a la obra escrita sin modificación, persiste y permanece y apunta a aquello que se desarrolló en dicho capítulo en relación al objeto voz, son aquellos *laleos*, por decirlo de algún modo, que subyacen a *lalengua*.

Llegados a este punto, es posible pensar que el ser hablante se ve enfrentado, en gran medida, a tratar de hacer con aquello insoportable e imposible de decir, ubicando lo escrito, no solo como aquel ejercicio de escritura exaltado que posibilita un lazo en lo social, o como una posibilidad que puede mostrarnos lo virtuoso de un oficio, sino como aquella marca singular en cada uno, como aquello reducido que permite situar algo del goce, para poder arreglárselas con el mismo. En otras palabras, es el ser hablante, enfrentado al traumatismo, aquel que se introduce por la intrusión significante, el ser hablante es traumatizado por el mal entendido del significante, por un enjambre de S1 que articulé a la *lalengua*. Algunos de esos significantes producen resonancia y otros no, es el cuerpo enfrentado al *sin-sentido*, la insondable decisión a partir del goce, lo que no

²⁵⁷ *Ibíd.*

²⁵⁸ “Sí, es absolutamente cierto y fue para mí una sorpresa enterarme de que existía esa versión. Fue quizá la primera vez que descubrí una cosa que es muy bella en el fondo, y es la posibilidad de una múltiple lectura de un texto. O sea, descubrí que hay lectores que te siguen como escritor, que se interesan en lo que tú haces y que, al mismo tiempo están leyendo tus cuentos o tus novelas desde una perspectiva totalmente diferente de la mía al momento de escribirlas”. Julio Cortázar en una entrevista registrada en la web, *óp. cit.*,

solo produce extrañeza, horror en otros casos, sino que también produce satisfacción, experiencia de un cuerpo que *goza* por la palabra y solo porque habla. “Cuando lo dejan solo, sublima todo el tiempo”,²⁵⁹ nos dice Lacan, dejándonos relativizado al Otro social que valida y pone en el centro de la problemática de la sublimación al simple hecho de hablar por parte de un ser hablante.

Por último, he de señalar que *lalengua* como aquello que hace Uno, que se introduce como S1 en el ser que habla y hace escritura, letra, es una sutileza teórica que no queda para mí resuelta del todo. Entre S1 y letra existe una equivalencia para el momento teórico al que logré llegar de la mano de las elaboraciones de Lacan. Hasta el punto que alcancé en el seminario *Aun*, ambos son marca que agujerea el cuerpo y hace a un ser, hablante, misterio último que Lacan manifiesta en este seminario. Así lo expresa en la última clase en la que se afirma que el estatuto del cuerpo humano se separa del animal, puesto que para el humano se trata de la acción del significante que lo hace hablante.

Decir que hay un sujeto no es sino decir que hay hipótesis. La única prueba que tenemos de que el sujeto se confunde con esta hipótesis y que el individuo que habla es su soporte, es que el significante se convierta en signo.²⁶⁰

De este modo, Lacan nos aproxima al saber como un enigma y nos indica que su ejercicio solo puede representar un goce, nos dice: “El inconsciente es testimonio de un saber en tanto que en gran parte escapa al ser que habla. Este ser permite dar cuenta de hasta dónde llegan los efectos de *lalengua* por el hecho de que presenta toda suerte de afectos que permanecen enigmáticos”.²⁶¹ Es decir, el saber no es más que el que puede constatar por medio de una experiencia, la experiencia de los efectos de *lalengua* que resultan siempre enigmáticos y los cuales son presentificados por el inconsciente; razón por la cual el modo de acercarme a mi pregunta en este recorrido fue escoger algunas viñetas que dieran cuenta del fenómeno al cual me intentaba aproximar. Fue por medio de la experiencia de estos autores literarios, de sus comentarios respecto al motor que da origen a sus obras y de las circunstancias que las acompañaron, que me acerqué a un concepto que puede resultar difuso y complicado como es el del goce. En definitiva, no se puede más que intentar aproximarse a este goce reducido por Uno, hecho del Uno procedente de *lalengua*, para apuntar a lo que cada *Uno* logra hacer con él.

²⁵⁹ Jacques Lacan, *El Libro 20. Aun*, óp. cit., 146.

²⁶⁰ *Ibíd.*, 171.

²⁶¹ *Ibíd.*, 167.

Bibliografía

ANDRÉ, Serge. "Flac: Posfacio la escritura comienza donde el psicoanálisis termina" en Flac. México: Siglo XXI, 2000.

BRAUNSTEIN, Nestor. "El goce un concepto lacaniano" Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.

GERBER, Daniel. "Escritura y psicoanálisis". México: Siglo XXI, 1996.

FREUD, Sigmund. "La Interpretación de los sueños" Obras Completas, Vol. IV. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.

FREUD, Sigmund. "La Interpretación de los sueños" Obras Completas, Vol. V. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.

FREUD, Sigmund. "Proyecto de una psicología para neurólogos" Obras Completas Vol. I. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.

FREUD, Sigmund. "Tres ensayos sobre teoría sexual" Obras Completas, Vol. VII. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.

FREUD, Sigmund. "El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen, y otras obras" Obras Completas Vol. IX. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.

FREUD, Sigmund. "El creador literario y el fantaseo" Obras Completas Vol. IX. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.

FREUD, Sigmund. "Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci" Obras completas Vol. XI. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.

FREUD, Sigmund. "Introducción del narcisismo" Obras Completas Vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.

FREUD, Sigmund. "Pulsiones y destinos de pulsión" Obras Completas Vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.

FREUD, Sigmund. "Lo ominoso" Obras Completas, Vol. XVII. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.

FREUD Sigmund. "De la historia de una neurosis infantil (el hombre de los lobos) y otras obras" Obras Completas Vol. XVII. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.

FREUD, Sigmund. "Más allá del principio del placer" Obras Completas XVIII. Buenos

Aires: 2005.

FREUD, Sigmund. "Psicología de las masas y Análisis del Yo" Obras Completas Vol. XVIII. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.

FREUD, Sigmund. "El malestar en la cultura" Obras Completas Vol. XXI. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.

FREUD, Sigmund. "Inhibición, síntoma y angustia" Obras Completas Vol. XX. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.

FREUD, Sigmund. "Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis y otras obras" Obras Completas Vol. XXII. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.

LACAN, Jacques. "El estadio del espejo como formador de la función del yo ["je"] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica", en Escritos I, México: Siglo XXI, 2005.

LACAN, Jacques. "Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis", Escritos I, México: Siglo XXI, 2005.

LACAN, Jacques. La ética del psicoanálisis, Libro 7. Buenos Aires: Paidós, 2004.

LACAN, Jacques. La angustia, Libro 10. Buenos Aires: Paidós, 2004.

LACAN, Jacques. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, Libro 11. Buenos Aires: Paidós, 2005.

LACAN, Jacques. Seminario 15, El acto psicoanalítico (inédito).

LACAN, Jacques. De un otro al otro, Libro 16. Buenos Aires: Paidós, 2008.

LACAN, Jacques. De un discurso que no fuera de semblante, Libro 18. Buenos Aires: Paidós, 2004.

LACAN, Jacques. O Peor, Libro 19. Buenos Aires: Paidós, 2004.

LACAN, Jacques. Aún, Libro 20. Buenos Aires: Paidós, 2008.

LE GAUFEY, Guy. "El objeto a de Lacan" México: Psicoanalítica de la letra, 2013.

LOMBARDI, Gabriel. "La clínica del psicoanálisis 2". Buenos Aires: ATUEL, 1991.

MORENO, Belén Del Rocío. "Conferencia voz, inconsciente y función poética". Centro Ed. Facultad de Ciencias Humana, Unal, 2008.

MORENO, Belén del Rocío. "Goces al pie de la letra" Bogotá: Centro Ed. Facultad de Ciencias Humana, Unal, 2008. (Inédita).

MILLER, Jacques-Alain. "Monólogo de la palabra" La experiencia de lo real en la cura psicoanalítica. Buenos Aires: Paidós, 2005.

MILLER, Jacques-Alain. "Invariantes lacanianas" La experiencia de lo real en la cura psicoanalítica. Buenos Aires: Paidós, 2005.

POMMIER, Gerard. "Sublimación y acto creativo" El desenlace de un análisis. Buenos Aires: Nueva visión, 1989.

RECALCATTI, Massimo. "Las tres estéticas de Lacan" Buenos Aires: Ediciones del cifrado, 2006.

SOLER, Colette, Alomo Martín, Muraro Vannina, Castro Tolosa Silvana, Lombardi Gabriel. "Variantes de lo tíquico" Buenos Aires: Letra viva, Librería y Editorial, 2014.

WAJCMAN, Gérard "El objeto del siglo" Buenos Aires: Amorrortu 2001.

OTRAS REFERENCIAS

CORTÁZAR, Julio. "Casa Tomada" Cuentos Completos /1". Colombia: Penguin Random House 2008.

TABUCCHI, Antonio. RÉQUIEM. Barcelona: Anagrama S. A., 1996.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

CORTÁZAR, Julio, "Cortázar: opiniones novedosas en torno a Casa tomada", www.monografías.com , artículo en línea. Consultado por última vez en marzo 2013.

CORTÁZAR, Julio, YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=5PjoxnppeMQ> Enlace consultado por última vez en mayo de 2015.

TABUCCHI, Antonio, "Un universo en una sílaba" Revista El Malpensante http://www.elmalpensante.com/articulo/2378/un_universo_en_una_silaba artículo en línea. Consultado en mayo 2015.