

# La vida en las palabras. Escritura y subjetividad

Antonio J. Colom Pons

Tesis doctoral UPF. Barcelona, 2015

Bajo la dirección de Iris M. Zavala y Sonia Arribas

Departamento de Humanidades



Dedicado a Iris M. Zavala

Mis agradecimientos a las siguientes personas que han colaborado en este trabajo:

Antoine Brunel  
Rithée Cevasco  
Marie H. Badoux  
José Ramón Caubet  
Rosa Capllonch  
Magdalena Esteve  
Miquela Forteza  
Francisca Lladó  
Luis Magrinyà  
Geneviève Morel  
Marina Quetglas  
Menchu Solís  
Rubén Verdú  
Nacho Villaro

## RESUMEN

Partiendo de una pregunta sobre la escritura y de un interrogante sobre lo que Jacques Lacan denomina *savoir faire* del artista, en su seminario sobre Joyce, hemos abordado la función de la escritura, inseparable de un cuestionamiento sobre la lectura y el lenguaje, tanto desde el psicoanálisis, como desde otros ámbitos del saber. ¿Qué podría aportar el medio artístico a este concepto con el que Lacan nos introduce su teoría del *sinthome*? Siguiendo esa lógica, hemos indagado en la esencia misma de la experiencia psíquica del acto creativo. Y también hemos escuchado aquello que algunos autores exponen sobre su experiencia creativa.

Starting with a question about writing and about what Lacan, in his seminar on Joyce, describes as the *savoir faire* of the artist, we have addressed the function of writing, which is inseparable from challenging the concept of reading and language, both from a psychoanalytical perspective as well as from other areas of knowledge. What could the artistic context add to that concept, which is what Lacan uses to introduce us to his theory of the *sinthome*? In line with that logic, we have explored the essence of the psychic experience: the creative act itself. And, meanwhile, we have also listened to what some authors had to say about their creative experiences.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
LA FUNCIÓN DE LA ESCRITURA.....	7
I.1. Historia y etimología de la escritura.....	8
A.- Clasificación de las etapas de la escritura según Gelb.....	10
1- Etapa <i>semasiográfica</i> .....	10
2- Etapa <i>fonográfica</i> .....	12
B.- La escritura como técnica.....	14
I.2.- La pregunta por el lenguaje.....	17
A.- El lenguaje en Jacques Lacan: <i>lalangue</i> .....	19
I.3.- La lectura y el significado.....	30
A.- Historia de la lectura.....	30
B.- Ver/Mirar.....	35
I.4.- Lo escrito en Psicoanálisis.....	46
I.5.- Relectura y conclusiones.....	53
EL LENGUAJE COMO MATERIALIDAD Y LA CREACIÓN ARTÍSTICA.....	56
II.1. El autor como agente del acto creativo.....	58
II.2. El <i>hacer</i> creativo como acontecimiento.....	75
A.- <i>Poiesis</i> y <i>téchne</i> .....	75
B.- El “acontecimiento artístico” y el Círculo de Bajtin.....	78
C.- El sujeto lacaniano y el <i>gaudium</i> .....	82
D.- Momentos de encuentro entre arte y psicoanálisis en la obra de Lacan.....	88
Primer momento. La estética del vacío.....	88

Segundo momento. La anamorfosis.....	89
Tercer momento. El <i>saber-hacer</i> .....	90
II.3. El artificio artístico.....	98
II.4. Relectura y conclusiones .....	108
<b>LOS ARTISTAS Y EL SABER HACER.....</b>	<b>112</b>
III.1. Bacon, Sylvester y Gilles Deleuze.....	117
III.2. José Ángel Valente .....	123
III.3. O. Pamuk y P. Auster.....	126
III.4. Ígor Stravinski.....	132
III.5. Relectura y conclusiones .....	135
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>137</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>144</b>

## INTRODUCCIÓN

La vida en las palabras. Escritura y subjetividad surge de dos preguntas que se fueron sedimentando como efecto de estudios anteriores, presentados tanto dentro del ámbito psicoanalítico como del académico. Por un lado, ¿qué es escribir? Y por otro lado nuestro intento de desmenuzar el término que Jacques Lacan en su Seminario 23 *El sinthome*<sup>1</sup>, emplea para definir el acto artístico, saber hacer. ¿En qué consiste ese saber hacer que nos introduce Lacan con claras reminiscencias heideggerianas,<sup>2</sup> Añadiremos que ambas preguntas se nos anudaron a una cita a Lacan hallada hace años en un trabajo del psicoanalista Serge André, “Sería necesario que el análisis, por una suposición, llegue a deshacer por la palabra lo que ha sido hecho en la palabra (15 de noviembre de 1977)”<sup>2</sup> y que seguía conservando para nosotros su carácter enigmático. Así pues, ese es el punto de partida que ha dado lugar a nuestro recorrido y de ahí la primera parte de nuestro título, *La vida en las palabras*.

Adentrarnos en qué es la escritura, ya de entrada nos ha generado un problema, el de resultar impensable abordarla sin tener en cuenta al mismo tiempo, una teoría del lenguaje y una teoría de la lectura. En ese sentido nos ha sido imprescindible desvincular el término “escribir” de su reducción a mero sistema representativo del lenguaje fonético, pues más bien hay “escrituras”, como es el caso de la música o de las matemáticas, por ejemplo. En lo relativo al término “lenguaje”, nos ha pasado exactamente lo mismo, inicialmente nos hemos visto obligados a descartar el reduccionismo de “lenguaje” a “idioma”, atendiendo a otros lenguajes como es la música o las matemáticas; y obviamente también hemos tenido que desechar la concepción lingüística de ambos términos, escritura y lenguaje, porque más que ayudarnos, nos confundía y nos entorpecía el adentrarnos por los vericuetos de la *Escritura y subjetividad*, tema que nos convoca. Por esa vertiente, poco aportaban al campo del psicoanálisis que también expone sus particularidades sobre ambos términos. Y con la lectura lo mismo, no es lo mismo leer un texto literario

1. Lacan, J. *El Seminario 23 El sinthome*. Traducción de Nora González. Paidós. Buenos Aires, 2006

2. André, S. *Flac*. Traducción de T. Francés y Néstor A. Braunstein. Siglo XXI. México, 2000. Pag. 188

que una fórmula matemática o una partitura musical, o la concepción de la lectura y la interpretación fundamentalmente en la última década de la enseñanza de Jacques Lacan. Partamos siempre de la base que en la construcción de los diferentes discursos en psicoanálisis, el discurso analítico es definido como el único que no genera significación, clínicamente hablando, y que la interpretación del analista apunta al sinsentido a partir de la introducción del equívoco. Lejos se halla de realizar una lectura “literaria” del sufrimiento de los analizantes.

También podemos interrogarnos sobre el porqué desde el campo del psicoanálisis dirigirnos al Arte y suponer que podemos hallar respuestas a tales preguntas. Nuestra idea, basada tanto en la enseñanza de Freud como en la de Lacan, es que es el Arte el que enseña al Psicoanálisis y junto con de los artistas y su trabajo, podemos extraer un saber productivo para nuestro campo de investigación. Tesis que conjuntamente con las preguntas formuladas, sostendrán la argumentación a construir. Basta echar un vistazo al “Índice de obras de arte y literarias” que hallamos en las *Obras Completas* de Freud, para constatar la existencia de 20 páginas dedicadas a tal recopilación<sup>3</sup>. Y optemos también por detenernos en la “Visita a Freud” que Giovanni Papini realizó con motivo del 70 cumpleaños de Freud, el 8 de mayo de 1926, en Viena. En cuya transcripción del encuentro hallamos:

“Literato por instinto y médico a la fuerza, concebí la idea de transformar una rama de la medicina -la psiquiatría- en literatura. Fui y soy poeta y novelista bajo la figura de hombre de ciencia. El Psicoanálisis no es otra cosa que la transformación de una vocación literaria en términos de psicología y de patología[...]

El primer impulso para el descubrimiento de mi método nace, como era natural, de mi amado Goethe. Usted sabe que escribió Werther para librarse del íncubo morboso de un dolor: la literatura era, para él, «catarsis»[...]

Me di cuenta bien pronto de que las confesiones de mis enfermos constituían un precioso repertorio de ‘documentos humanos’. Yo hacía, por tanto, un trabajo idéntico al de Zola. Él sacaba, de aquellos documentos, novelas; yo me veía obligado a guardarlos para mí[...]

El Romanticismo, que, recogiendo las tradiciones de la poesía medieval, había proclamado la primacía de la pasión y reducido toda pasión al amor, me sugirió el concepto del sensualismo como centro de la vida humana. Bajo la influencia de los novelistas naturalistas, yo di del amor una interpretación menos sentimental y mística, pero el principio era aquél[...]

El Naturalismo, y sobre todo Zola, me acostumbró a ver los lados más repug-

3. Freud, S. *Sigmund Freud Obras Completas. Tomo XXIV*. Traducción de José L. Etcheverry. Amorrortu. Buenos Aires 1976. Pag. 305-25

nantes, pero más comunes y generales, de la vida humana; la sensualidad y la avidez bajo la hipocresía de las bellas maneras: en suma, la bestia en el hombre[...]

El Simbolismo, finalmente, me enseñó dos cosas: el valor de los sueños, asimilados a la obra poética, y el lugar que ocupan el símbolo y la alusión en el arte, esto es, en el sueño manifestado[...]

De todos modos he sabido vencer, soslayadamente, mi destino, y he logrado mi sueño: continuar siendo un literato aun haciendo, en apariencia, de médico. En todos los grandes hombres de ciencia existe el soplo de la fantasía, madre de las intuiciones geniales, pero ninguno se ha propuesto, como yo, traducir en teorías científicas las inspiraciones ofrecidas por las corrientes de la literatura moderna. En el Psicoanálisis se encuentran y se compendian, expresadas en la jerga científica, las tres mayores Escuelas literarias del siglo XIX: Heine, Zola y Mallarmé se unen en mí, bajo el patronato de mi viejo Goethe[...].”

Pues bien, resulta que esta “Visita a Freud” es un capítulo de la novela *Gog*<sup>4</sup> de Giovanni Papini. Pero nos permite introducir anticipadamente el juego que los literatos establecen tanto en el campo de la significación, como en el del sentido, así como con el referente que todo empleo del lenguaje, en cualquiera de sus vertientes, pone sobre el tapete y que sin duda centrará nuestra atención. Fundamentalmente nuestro interés inicial ha residido en dirigirnos hacia aquellos profesionales que son maestros en el empleo del lenguaje como material de trabajo, pues desde Freud, es absolutamente impensable el psicoanálisis, si no es a partir del determinismo del lenguaje en sus concepciones clínicas. Recordemos por un instante el término con el que Berta Pappenheim (Anna O.) bautizó su encuentro con el psicoanálisis: “talking cure”.

Por su lado Lacan, en su posición hacia determinados artistas, resulta claro al respecto, algo fácilmente ubicable en su trabajo sobre *El arrebato de Lol V. Stein* de M. Duras: “Esto es lo que reconozco en el arrebato de Lol V. Stein, en que Marguerite Duras revela saber sin mí lo que yo enseño, [...] que la práctica de la letra converja con el uso del inconsciente, es lo único de lo que daré testimonio al rendirle homenaje”<sup>5</sup>. Destacaremos también la posición ética de este psicoanalista ante la obra de arte a partir de la cita que hemos hallado en el texto de Jean-Michel Rabaté *Lacan literario*: “Se debe a que el inconsciente necesita de la insistencia de escribir que los críticos se equivocan cuando tratan una obra escrita de la misma forma en que es tratado el Inconsciente. En todo momento, cualquier obra escrita, no puede sino presentarse a la interpretación en un sentido psicoanalítico. Pero suscribir esto, incluso con tanta ligereza, implica que uno supone que la

4. Papini, G. *Gog*. Traducción de Mario Verdaguer. Ediciones G.P. Barcelona, 1965, pags. 117-122.

5. Lacan, J. *Otros Escritos*. Traducción de Graciela Esperanza y Guy Trobas. Paidós. Buenos Aires, 2012. Pag. 211

obra de arte es una falsificación, puesto que, en la medida en que está escrita, no imita los efectos del inconsciente. La obra posee el equivalente del Inconsciente, un equivalente no menos real que él, puesto que falsifica al Inconsciente en su curvatura”<sup>6</sup>. Ahora bien, ¿cómo es posible que a algunos artistas Lacan les suponga el mismo saber que él y a partir del legado freudiano fue construyendo a lo largo de los años? ¿De dónde surge y cómo se construye y manifiesta? ¿Cómo es posible que algunas obras artísticas sirvan desde Freud, para ejemplificar “constructos” de ese ámbito del saber que se llama psicoanálisis? ¿Qué vinculaciones existirían entre el inconsciente y el producto artístico? ¿Puede contribuir el medio artístico con alguna novedosa aportación a la terapéutica del psicoanálisis?

A partir de lo expuesto, es innegable el interés que pueden suscitar desde el campo del psicoanálisis aquellos artistas que trabajan con el mismo material que funda la experiencia y la clínica en psicoanálisis, el lenguaje. Pero no hemos excluido el extraer una enseñanza sobre el *saber hacer* independientemente del material empleado en su ejecución, al escuchar, por ejemplo, a Francis Bacon en aquello expuesto sobre su proceso artístico. De ahí que también hayamos dirigido nuestros pasos hacia lo que los artistas nos enseñan a partir de su acto artístico, desde su *saber hacer* no sólo con el lenguaje como material de trabajo, pero enfatizando siempre el *saber hacer*.

Es en esa vía que nuestros desarrollos se han centrado especialmente en las vinculaciones de la escritura y la subjetividad, a partir del lenguaje que de entrada, y respetando la posición de los lingüistas de un abordaje del lenguaje al margen del habla, planteamos como lleno de vida, con sus palabras llenas de sorpresas y atracciones y en donde cada uno hallará sus propias satisfacciones e incluso sus propios sufrimientos, sean cuales fueren.

También nos resulta imprescindible añadir que fruto de las lecturas previas a la realización de esta investigación, se nos fue imponiendo una concepción de la escritura poco presente en el campo del pensamiento contemporáneo, e incluso dentro del ámbito del psicoanálisis. Se trata de concebir la escritura como técnica, como una *téchne* en el sentido griego de la palabra y tal como la expone Martin Heidegger en su trabajo “La pregunta por la técnica”<sup>7</sup>, donde hallamos una expeditiva diferenciación entre la *téchne* concebida como *poiesis* y la *téchne* concebida como *praxis*. En esa vía también nos han resultado de gran ayuda las aportaciones de Giorgio Agamben quien también opta y aconseja el abordar la obra artística a partir del acto que la funda, la *poiesis*<sup>8</sup>. Si a estas dos posiciones, sumamos el *saber hacer* con que Lacan define a los artistas, poco a poco se nos ha ido imponiendo la relevancia de concebir la escritura como *téchne* con el fin de

6. Rabaté, J.-M. *Lacan literario*. Traducción de Ariel Dilon. Siglo XXI. México, 2006. Pag. 16. La cita es extraída del prefacio que Lacan aportó a Georgan, R. *Lacan, L'Âge d'Homme-Cistre*. Lausana, 1977, pag 15

7. Heidegger, M. “La pregunta por la técnica”. <http://213.0.8.18/portal/educantabria/contenidoseducativosdigitales/bachillerato/citexfi/citex/cit/Heidegger/heideggertexto.pdf>

8. Agamben, G. *El hombre sin contenido*. Traducción de Eduardo Margareto Kohrman. Altera. Barcelona, 2005

adentrarnos en las vericuetos de la escritura con la subjetividad y rescatando su especial vinculación con la *poiesis*.

Mención especial deseamos realizar al concepto de Lacan de *lalangue*, por aportarnos una dimensión muy enriquecedora a la hora del estudio sobre la escritura, sobre la lectura y sobre el lenguaje, prácticamente desconocida por fuera del psicoanálisis. En nuestra opinión, lo que expondremos sobre este término, nos ofrece una nueva perspectiva sobre la complicada evolución de la escritura y la lectura, en sus vertientes históricas, tal como las iremos elaborando. Y tampoco podemos dejar de mencionar el magnífico trabajo de Jacques Derrida *El monolingüismo del otro*<sup>9</sup>, por habernos permitido ubicar la tensión entre lo particular y lo colectivo que todo empleo del lenguaje conlleva y por el hecho de que todo aquel que habla, pertenece a una comunidad idiomática. Al tiempo que nos permite ubicar y valorar el trabajo lingüístico de homogenización del lenguaje, situando así los límites de sus competencias. Pero también nos hemos visto inducidos a demostrar tales limitaciones al tener en cuenta el panorama contemporáneo, en donde el imperio de la lingüística como ciencia del lenguaje, se extiende por diferentes ámbitos e influye de manera más que cuestionable, incluso en la Psicología como es el caso del cognitivismo. Evidentemente, por lógica, nos hemos detenido en la investigación del acto creativo centrándonos en la tríada que, según nuestra opinión, lo estructura: el autor, el *hacer* como acontecimiento y el artificio creativo. Y evidentemente, nos hemos propuesto escuchar aquello que autores con reconocimiento social, aportan al establecimiento argumental del presente estudio. Se trata pues de centrarnos en la actividad artística, no a partir de una valoración del material empleado, sino a partir del fenómeno psíquico que la genera y en donde sostenemos la responsabilidad de un sujeto responsable de tal acto.

Durante el tiempo de lectura previo a la redacción que este tipo de elaboración exige, hemos constatado el cómo muchos teóricos ocupados en el texto literario o poético, basaban sus elaboraciones a partir de la concepción lingüística de la escritura, al igual que sus intentos de definir el término "autor". De ahí que nuestra opción haya residido en abordar al autor por la vía de la subjetividad y a su acto, darle estatuto de fenómeno psíquico, sin eludir la pregunta sobre qué tipo de objeto es el producto artístico. A lo largo de ese largo periodo, referentes clásicos en ese ámbito, también fueron descartados retomando gracias a los trabajos de Iris Zavala, al Círculo de Bajtín. Si nos detenemos en enfatizar este periodo previo de lectura que nos ha durado años, es debido a nuestro afán de subrayar la importancia de selección de los textos de referencia por habernos permitido la realización del mismo, aspecto no reflejado en el tejido argumental. También añadir que nuestra elección ha consistido en un abordaje pluridisciplinar de los temas

9. Derrida, J. *El monolingüismo del otro*. Traducción de Horacio Pons. Manantial. Buenos Aires, 1997

que nos convocan, respetando los puntos de encuentro, sin duda fructíferos, por encima de los enfrentamientos entre diferentes campos del saber. Ahora bien y sin duda alguna, nuestras bases residen en la teoría psicoanalítica.

# I

## LA FUNCIÓN DE LA ESCRITURA

Empezar planteando la escritura como función supone enfatizar ya desde el inicio su concepción técnica, su uso y su utilidad, tal como ya hemos explicado en la Introducción. Tal elección no es aleatoria ya que consideramos que de entrada, es imprescindible desvincularla de la concepción occidental y reduccionista de limitarla a un mero sistema representativo del lenguaje y de su subordinación a lo oral como efecto de la lingüística, tal como lo expone Calvet en su libro *Historia de la escritura*<sup>10</sup>. Podemos añadir con rotundidad que la concepción de la escritura como *téchne* elude un posible reduccionismo al lenguaje oral. No hay Una escritura, hay escrituras tal como iremos exponiendo. Incluso conviene desligar el concepto de lenguaje de un posible reduccionismo al término “idioma”. Así pues, optamos por abordar la escritura a través de su función y de su carácter eminentemente técnico. ¿Qué tipo de técnica sería la escritura y qué entendemos por técnica? Incluso, ¿cuál es su función o funciones? Sin embargo, para el desarrollo de estas preguntas se nos ha impuesto un recorrido, ya que un cuestionamiento de la escritura no es ajeno a una determinada concepción del lenguaje, así como a una teoría de la lectura. Escritura, lenguaje y lectura serán una tríada ineludible que vamos a rastrear desde su aparición histórica y su evolución hacia la escritura fonética, y evidentemente también revisaremos esta tríada dentro del campo del psicoanálisis.

10. Calvet, L.-J. *Historia de la escritura*. Traducción de Javier Palacio. Bolsillo Paidós. Barcelona, 2007

## I.1. Historia y etimología de la escritura

Comenzaremos por la vertiente etimológica pues tanto Calvet en el libro acabado de mencionar, como Gelb en su libro de idéntico nombre, *Historia de la escritura*<sup>11</sup>, coinciden en que la escritura por la vía etimológica, nos demuestra que en sus orígenes nada tenía que ver con los sonidos propios de la lengua. En ambos libros, los autores coinciden que el verbo “escribir” en las actuales lenguas europeas, así como en las indoeuropeas, nos remite a la idea de grabar, arañar, rayar, rasgar, pero también dibujar. En lo relativo a las lenguas semíticas, nuevamente encontramos la etimología de “escribir” vinculada a arañar, hacer incisiones, cortar, cavar, vaciar, pero también reunir (caballos, piedras) y punzón o cuchillo largo. Calvet sin embargo, también añade la particularidad de las runas pues nos remitirían a otro campo semántico, el de lo misterioso y lo secreto<sup>12</sup>. Pero tanto en las lenguas europeas, como en las indoeuropeas, como en las semíticas, el término “escribir” es evidente que etimológicamente hallan su raíz en la acción ejecutada o en los útiles empleados. Por otro lado Gelb, enfatizará la estrecha vinculación entre la escritura y la pintura al considerar la pintura como el antecedente de la escritura dada su función en los pueblos primitivos. Textualmente: “A través del tiempo, la pintura se desarrolla en dos direcciones: 1) el arte pictórico, en el que las pinturas continúan reproduciendo con fidelidad mayor o menor, objetos y sucesos del mundo circundante en una forma independiente del lenguaje; 2) la escritura, en la que los signos, retengan su forma pictórica o no, se convierten finalmente en símbolos secundarios para nociones de valor lingüístico.”<sup>13</sup>

Pero es especialmente Louis-Jean Calvet quien en su libro realiza un esfuerzo mayor en desmontar la idea occidental de la escritura subordinada al lenguaje. Su punto de partida, es el de separar la escritura de los dos grandes modelos de expresión presentes desde los orígenes del ser humano. Se trataría de lo pictórico y lo gestual. El modelo pictórico estaría compuesto por aquellos sistemas con cierta capacidad de perduración, de resistencia al tiempo o capaces de salvar el espacio. La función de lo pictórico sería la de asegurar la conservación o la perennidad del mensaje, pues lo pictórico dejaría alguna huella. Por su parte el modelo de la gestualidad se hallaría determinado por la fugacidad tal como es el caso de los gestos, el maquillaje, las formas de vestir, etc. Quizás lo relevante de esta aportación estriba en ser productos de la cultura, de la sociedad y en el que no mantienen

11. Gelb, I.J. *Historia de la escritura*. Traducción de Alberto Adell. Alianza Editorial. Madrid, 1982

12. Calvet. H. de E., pags. 31-32. Gelb, H de E., pag. 25

13. Gelb, H. de E, pag. 25

ninguna relación con la necesidad<sup>14</sup>. No obstante, nos vemos obligados a aludir que también Gelb parte de la idea de “expresión” con el fin de abordar la escritura, pues su libro surge de una pregunta inicial “¿Cuál es la relación entre expresión y comunicación?”<sup>15</sup>

No es intención de este trabajo realizar un estudio comparativo de ambos trabajos. Si bien es cierto que en general coinciden en los desarrollos establecidos; fundamentalmente el trabajo de Calvet, por ser posterior, realiza algunas críticas al trabajo de Gelb. De cualquier forma y antes de continuar, consideramos oportuno el detenernos en el argumento que vamos construyendo, en el concepto de “representación”, que si bien no es elegido por estos autores como un concepto determinante en sus desarrollos, si está presente y de forma continuada en ambos libros. Es nuestra opinión que para ahondar en la función de la escritura y en la escritura como técnica, resulta necesario revisar el concepto de “representación”.

Nelly Schnaith sostiene que el primer significado de “representar” privilegia la idea de figurar en tanto copia o imitación de algo. No obstante para esta autora, es de interés deducir de los empleos del término que en todos los casos se expresa la idea de una sustitución al ser la representación la sustitución directa de algo ausente, lo que lo reemplaza<sup>16</sup>. Por su parte Corinne Enaudeau, define “representar” como la sustitución de un ausente, un dar presencia al tiempo que confirma la ausencia<sup>17</sup>. Quizás convenga ahondar en el título de ambos libros *Paradojas de la representación*, por coincidir ambas autoras en vincular y resaltar el carácter paradójico del término “representar”. Entendamos por paradoja y siguiendo el diccionario de María Moliner<sup>18</sup>, “[...] como una expresión en la que hay una incompatibilidad aparente que está resuelta en un pensamiento más profundo del que enuncia y constituyente de una figura del pensamiento. Coexistencia ilógica de cosas”. Ahora bien, ¿en dónde residiría la paradoja o las paradojas de la representación? Evidentemente en un primer momento localizamos tal característica en la “presencia-ausencia”, pero tengamos en cuenta que para ambas el peligro reside en confundir la representación con lo representado o en el hacer equivalente lo representado con lo percibido. Añadiremos también que por la vertiente lógica, la paradoja nos remite a lo “indecidible”<sup>19</sup>. Y es que la representación conlleva siempre y de manera problemática la

14. Calvet, H de E, pags. 23-24

15. Gelb, H de E, pag. 17

16. Schnaith, N. *Paradojas de la representación*. Café Central. Barcelona, 1999. Pags. 70-71

17. Enaudeau, C. *La paradoja de la representación*. Traducción Jorge Piatigorsky. Paidós, Buenos Aires, 1999. Pag. 27

18. Moliner, M. *Diccionario del uso del español*. Gredos. Madrid, 2001

19. Nelly Schnaith, pag 22: *Las paradojas se presentaron a los antiguos como un tropiezo de la razón en tanto forma que valida la verdad o falsedad del discurso: un dilema sin solución en el plano de la lógica. “Ahora miento”: Si miento, no digo la verdad. Pero si digo la verdad, miento. ¿Verdadero o falso? Ni uno ni otro. “Ahora miento” es una proposición indecidible.*

cuestión del referente. Enaudeau es sumamente explícita al respecto: “El nombre (ónoma), la definición (lógos), la imagen (eídôlon) y finalmente la ciencia (epistêmê) son cuatro maneras de aprehender un mismo objeto, de representárselo: todas imperfectas, imputables de oscuridad.”<sup>20</sup>

## A.- Clasificación de las etapas de la escritura según Gelb

Detengámonos ahora en el nacimiento histórico de la escritura en Occidente y optemos por seguir la clasificación establecida por Gelb en sus fases más primitivas y previas al descubrimiento de que las palabras pueden ser expresadas por símbolos escritos y que se engloban bajo el nombre de etapa *semasiográfica*.

### 1- Etapa *semasiográfica*

Este término ideado por el propio Gelb, define la figura dibujada como una forma de expresar directamente un significado sin que intervenga una forma lingüística.<sup>21</sup> Y engloba a los precedentes de la escritura en los que se incluyen los recursos mnemónico-identificador y descriptivo-representativo, con el fin de alcanzar la comunicación por medio de signos visibles que expresan un sentido, pero no necesariamente elementos lingüísticos<sup>22</sup>. Es nítida la relevancia de la imagen independientemente del lenguaje como primera forma de escritura, pero observemos que para que una imagen o grupo de imágenes puedan ser consideradas como escritura, deben ser vehículo de algún significado. Inmediatamente después aparece asociada a la significación, la figura del lector como aquel o aquellos que tendrían acceso al desciframiento del significado. Podemos entonces decir que desde sus etapas más primitivas, la escritura asocia una representación la imagen-significado con un lector. Es más, la escritura enseña que la imagen necesita de un lector que tenga acceso a la significación de la imagen, a la cosa representada, al mensaje asociado a la imagen. En este sentido, Calvet se muestra contundente: “[...] lo pictórico está vinculado a una función particular, incorporando a la función de expresión o de comunicación (y pudiendo en ocasiones elevarse por encima de ellas): asegurar la conservación y perennidad del mensaje”<sup>23</sup>. Tenemos pues definida la función de la escritura en sus inicios: la fijación

20. Ibidem, pag. 32

21. Ibidem, pag. 248

22. Ibidem, pag. 322

23. Ibidem, pag 24

del mensaje; incluso y a raíz de lo expuesto, podemos añadir la fijación del significado y ese sería su objetivo. En la historia de la humanidad, la escritura surge como una técnica que “permite asegurar la conservación y perennidad del mensaje” al articular la imagen con el significado y la introducción de la figura del lector. Consideramos la necesidad de exponer que ya desde sus inicios, la escritura se vale de útiles y soportes en los que hay una continua evolución en su objetivo de conservar los mensajes. Es obligado incidir en el hecho de que la función de la escritura en su trabajo de conservación de mensajes residiría en articular la imagen con un significado.

Siguiendo en esta etapa definida por Gelb como *semasiográfica*, y sin descartar los aportes de Calvet, ambos coinciden en destacar que las primeras grafías se hallan determinadas por una imagen semejante a la cosa representada. En esa vía, resulta muy aleccionadora la lectura de los trabajos de Champollion realizada por Calvet en su libro y de los que rescata su clasificación de las formas de representar mediante las diferentes grafías que constituyen la escritura:

- por sinécdoque, es decir, tomando la parte por el todo no dejando de ser abreviaturas de carácter figurativo. Valga de ejemplo el dibujo de la cabeza de un buey, representando al buey o las pupilas de los ojos, representando los ojos.
- por metonimia, cuando se representa la causa por el efecto, el efecto por la causa o el instrumento por lo que este produce como por ejemplo expresar un mes por medio del creciente de la luna o el día por el carácter figurativo del sol.
- por metáfora, tomando un objeto que guarda algún tipo de similitud real o generalmente supuesta con el objeto de la idea a expresar. Tal es el caso de la figura del halcón representando lo sublime o el de la madre, representada por la figura de un buitre al que se le atribuía una gran capacidad de ternura.
- por enigmas, valga el hecho de representar una idea mediante un objeto físico con el que mantiene una relación oscura, casi alejada. Como ejemplo pensemos en la pluma del avestruz para significar la justicia (según las creencia de ese momento, todas las plumas del avestruz eran iguales)<sup>24</sup>.

Si bien en esta etapa es evidente que la escritura no guarda ningún carácter representativo del lenguaje, quizás se les escapa a ambos autores es que cuando hablamos de significado, cuando hablamos de la relación entre lo representado y su referente, es evidente la existencia de algún paralelismo o alusión al. Cabe pues en este momento citar a Lacan: “Resulta muy importante en nuestra época, y a partir de ciertos enunciados que se hicieron y que atienden a establecer muy lamentablemente confusiones que lo escrito

24. Ibidem, pags. 81-82

no es primero sino segundo respecto de toda función del lenguaje y que sin lo escrito no es en modo alguno posible volver a cuestionar el resultado más importante del efecto del lenguaje como tal, dicho de otro modo, del orden simbólico.”<sup>25</sup>

Desde el momento en que la imagen conlleva significado, nos hallamos frente a una representación eminentemente simbólica. Escuchemos a Cardona en su trabajo sobre los orígenes de la escritura: “[...] la relación entre pensamiento e imagen es eminentemente simbólica: la imagen está cargada de una significación que restituirá en cualquier momento a penas se la consulte”<sup>26</sup>.

Antes de pasar a la siguiente etapa de Gelb denominada *fonográfica*, realizaremos una matización. Esta vinculación en esencia entre la imagen y significado o significados es algo que sigue estando presente y desde siempre en la escritura china, por ejemplo, pues nunca ha sido fonética y siendo uno de los rasgos característicos de este tipo de escritura, tal como explica Calvet, el de plasmar la significación de ideas<sup>27</sup>, y no el sonido de las palabras. Tampoco y gracias a la vinculación oriental entre la escritura y la pintura, podemos descartar, tal vez, alguna vinculación entre el arte pictórico occidental y la escritura por ser evidente la posibilidad de representar mediante la escritura, sin que lo representado sean los sonidos de la lengua. Y también incidir en que la escritura fonética es imagen, a parte de recordar que la caligrafía también fue considerada un arte. En la historia del Arte, según las épocas, encontramos las conceptualizaciones entre las figuras representadas y su referente. Por otro lado y con el claro interés de no reducir la función de la escritura a la fonética, recordemos también la música como una escritura, al igual que las matemáticas. Añadiremos también, que hasta el momento no hemos podido encontrar ningún tratado que aborde la escritura a través de un estudio comparativo de la evolución de las diferentes manifestaciones circulantes en la cotidianidad.

## 2- Etapa *fonográfica*

Esta etapa es definida por Gelb como aquella en que la escritura expresa la lengua. Dos serían los caracteres que incidirían en el contexto en el que aparece esta forma de escritura: la organización del Estado y la economía. Cito: “Con el aumento de la productividad del país, como resultado de los sistemas de canalización y de irrigación inspirados por el Estado, el exceso de la producción agrícola acumulada tuvo que conservarse en de-

25. Lacan, J. *El seminario 18. De un discurso que no fuera del semblante*. Traducción de Nora González. Paidós. Buenos Aires, 2009. Pag. 59

26. Cardona, G. R. *Antropología de la escritura*. Traducción de Alberto Bixio. Gedisa. Barcelona 1991. Pag. 61

27. Ibidem, pags. 95-111. Capítulo “La escritura china”

pósitos y silos de las ciudades, lo que exigió llevar una contabilidad de los productos que ingresaban en la ciudad, así como los manufacturados que salían para el campo”<sup>28</sup>, “La organización del Estado y la economía sumerias hizo imprescindible el llevar el registro de las mercancías transportada del campo a las ciudades y viceversa.”<sup>29</sup> También Calvet coincide en esta apreciación. Para él, el nacimiento de la escritura también se halla ligado a dos factores, el urbano y las necesidades económicas<sup>30</sup>. Tales son las condiciones que se dieron en la ciudad de Uruk, Mesopotamia, aproximadamente 3.100 años antes de Cristo. Ambos estudiosos no enseñan que a través de los pictogramas, poco a poco se logran representar valores fonéticos mediante signos con independencia del significado que este signo posee como palabra, evolucionando posteriormente hacia una escritura silábica y por acrofonía<sup>31</sup>, hacia el alfabeto. Resulta pues evidente, como la fonetización de la escritura supone el descartar la representación de significado, de su fijación a través de una imagen y optar por la representación de la palabra, del sonido del lenguaje o incluso de la voz, tal como introduciremos posteriormente a partir de la historia de la lectura. Vayamos a Lacan pues nos aclara lo recién expuesto: “Si algo puede introducirnos en la dimensión de lo escrito como tal, es el percatarnos de que el significado no tiene nada que ver con los oídos, [...]. Lo que se escucha es el significante”<sup>32</sup>

No es objetivo de este trabajo el realizar un estudio exhaustivo de la evolución histórica de la escritura, pero sí nos resulta imprescindible resaltar este corte en la evolución de la escritura como representación para destacar que la escritura fonética supone un intento de captar el sonido de la palabra a través de su representación gráfica y su articulación con el significado a fines de perpetuar el mensaje. En esa línea, podemos añadir que la escritura tal como la conocemos en nuestros días, como expresión de los sonidos de un idioma, nace con el alfabeto griego.

Citamos ahora a Giorgio Cardona: “Se tendrá escritura cuando se esté frente al uso de un sistema de signos gráficos.”<sup>33</sup> Nos ha parecido de interés tal definición al enfatizar el término *uso* pues nos remite a la función resultante del acto de escribir, pero también y al introducir el “sistema de signos gráficos”, nos confronta a la variante técnica de la escritura.

28. Ibidem, pag. 94

29. Ibidem, pag. 251

30. Ibidem, pag. 49

31. Geld, H. de E., pag. 320. Principio de acrofonía: Principio por el cual se supone que los signos silábicos y alfabéticos se originaron utilizando la primer parte de una palabra más extensa y eliminando el resto.

32. Lacan, J. *El seminario XX. Aún*. Traducción de Diana Rabinovich, Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Paidós. Buenos Aires, 1989. Pag. 45

33. Cardona, G. R. *Antropología de la escritura*. Traducción de Alberto Bixio. Gedisa. Barcelona 1991. Pag. 25

## B.- La escritura como técnica

Utilizaremos inicialmente el término “técnica” como un hacer del hombre que se sirve de instrumentos para alcanzar unos fines. La técnica como *instrumentum*, tal como comienza presentándola Heidegger en su trabajo “La pregunta por la técnica”<sup>34</sup>. En este sentido nos detendremos en la definición que aporta Cardona de “escritura”: “Por escritura se entenderá el conjunto de operaciones, materiales, productos vinculados con la producción y uso de los sistemas gráficos.”<sup>35</sup>

Es indudable que la técnica de la escritura está directamente relacionada con el trazo de las grafías. Veamos pues la evolución de éstas según este autor, sin evitar aludir a inventos posteriores como el nacimiento del libro, la imprenta, la mecanización y la digitalización a fin de demostrar la importancia y relevancia de la vertiente técnica de la escritura. Vayamos a Cardona:

- a) una fase llamada a menudo “previa” de la escritura, en la cual aparecen medios mnemotécnicos como cordeles o nudos, fajas de conchas, muescas hechas en palos y tablillas, en suma, sistemas para transcribir, así se dice, informaciones limitadas.
- b) una fase pictográfica en la que los dibujos más o menos realistas evocan un objeto, una idea, una situación.
- c) una fase ideográfica en la que los dibujos se fijan, se estandarizan y se refieren a un equivalente bien preciso de la lengua.
- d) la fase fonética, la última posible, en la cual los elementos gráficos siguen la efectiva secuencia de la lengua oral.”<sup>36</sup>

No obstante a la hora de abordar el concepto de técnica, resulta ineludible el remitirse a la conferencia de Heidegger “La pregunta por la técnica”. Su interés reside en la búsqueda de la esencia de la *técnica* alejándonos de la concepción contemporánea que la considera una mera aplicación de las ciencias exactas modernas asociada a una voluntad de dominio. Este filósofo opta por volver a la raíz etimológica griega del término, a la *téchne*, con el fin de rescatar el significado inicial de este concepto y su esencia. “La representación corriente de la técnica, según la cual ella es un medio y un hacer del hombre, puede llamarse,

34. Heidegger, M. “La pregunta por la técnica Heidegger, M. “La pregunta por la técnica”. <http://213.0.8.18/portal/educantabria/contenidoseducativosdigitales/bachillerato/citexfi/citex/cit/Heidegger/heideggertexto.pdf> Consultada enero 2015.

35. Ibidem, pag. 33

36. Ibidem, pag. 34

por tanto la definición instrumental y antropológica de la técnica”, anota Heidegger<sup>37</sup>. Y siguiendo a Platón se va a detener en la idea de tratarse de una acción que desde lo no presente, avanzaría hacia la presencia, hacia el traer-ahí-delante. En este sentido, la esencia de la *téchne* griega era la de desocultar, de traer-ahí-delante, dando paso al conocimiento. El conocimiento mismo era un conocer en el cual algo se hacía patente, algo se desocultaba. El otro aspecto rescatado de los griegos es el de la *téchne* entendida como una hacer o un saber hacer, perteneciendo tanto al campo del obrero manual como al campo de las Bellas Artes en donde este desocultar pertenecería a lo *poiético*.

El siguiente paso realizado por Heidegger es el de actualizar esta “esencia” sita en la *téchne* en la técnica moderna. Nos dirá que este desocultar desoculta también las propias rutas imbricadas en su hacer. Las desoculta pero también las orienta, pues la dirección y el aseguramiento son también los rasgos fundamentales de ese salir a la luz. Lo desocultado cobra existencia, sólo que esa existencia se manifiesta como una imposición (*das Ge-stell*). Al seguir este trabajo, nos damos cuenta de que lo que pretende el autor no es incidir sobre los aspectos instrumentales de la acción, sino en el rescatar la esencia misma de la acción-producción, de ese desocultamiento al que se refiere continuamente en su trabajo.

*Das Ge-stell*, término traducido al castellano como “imposición”, induce a detenernos en las precisiones sobre esta palabra establecidas por el traductor del texto al castellano. *Ge* tiene el valor de conjunto, reunión, colectividad; y el verbo *stellen* significa en alemán poner, situar, colocar disponer, emplazar, imponer, componer... Y relacionados con este verbo también hallamos producir, fabricar, representar, ordenar, perseguir. “Gestell vendría a significar la estructura inherente al conjunto de dispositivos, emplazamientos, ajustes, engranajes, imposiciones..., en que consiste la técnica moderna”, matiza el traductor J. R. García<sup>38</sup>

Dicho esto, convenimos en la importancia de plantear la escritura como una técnica, como una *téchne* que en una de sus vertientes, la fonética, consigue dar *existencia* a la lengua sin olvidar que la escritura también puede plasmar otros sonidos como es el caso de la música o dar cuenta de procesos o construcciones mentales como es el caso de las matemáticas, tal como nos lo expone Anastasio Alemán en su libro *Lógica, matemáticas y realidad*<sup>39</sup>. Pero como lo que nos interpela en este capítulo es la función de la escritura, podemos decir que como técnica, consigue perennizar aquello expresado a partir de sus grafías (imágenes) y consigue en ese sentido, materializar<sup>40</sup> en imágenes los sonidos in-

37. Ibidem, pag. 2

38. Ibidem, pag. 35

39. Alemán Pardo, A. *Lógica, matemáticas y realidad*. Tecnos. Madrid 2011

40. Nos interesa en especial, enfatizar la idea de la escritura como material, como materialización del lenguaje ya que más adelante desarrollaremos esta idea de la mano de la literatura y de sus autores, al considerarlos maestros en el trabajo con este material.

tegrados en un lenguaje. También y siguiendo a Cardona, la historia de la escritura nos muestra que a partir de los signos y de sus relaciones simbólicas, resulta posible operar sobre aquella realidad que a través de esta técnica, adviene a la existencia<sup>41</sup>. Pero cabe aún preguntarnos por la definición de *técnica* hoy en día. En el *Diccionario* de María Moliner, hallamos la siguiente definición: “1. Conjunto de las actividades relacionadas con la explotación de la naturaleza, la construcción, o la fabricación de cualquier clase de cosas; como las distintas ingenierías, la agricultura o la minería. Conjunto de ciencias aplicadas a estas actividades. 2. Procedimiento aplicado a la ejecución de cualquier cosa. A veces se utiliza con el significado de habilidad o táctica”<sup>42</sup>. ‘Explotación’, ‘construcción’, ‘fabricación’, ‘ciencias’... ¿Es posible pensar estas actividades al margen de la escritura? ¿Sería posible pensar la escritura como el primer gran descubrimiento técnico sobre el que posteriormente se asentará el conocimiento y la producción de artificios tecnológicos en cualquier cultura? Pensamos que la Historia de la escritura indirectamente nos conduce a la posibilidad de este postulado. La escritura es el primer gran invento técnico que ha dado paso a sus posteriores evoluciones hasta llegar a nuestros días si nos remontamos a su concepción como *téchne*, tal como establece Heidegger. La tecnología actual nos resulta impensable sin la previa invención de la escritura como técnica.

Ahora bien, por lógica se nos aparece una nueva pregunta: ¿qué es el lenguaje? Ya que muchas veces es factible confundir el lenguaje, con su escritura, aún siendo evidente que la escritura es para la mirada y el lenguaje para la escucha. Recordemos una vez más a Lacan: “Si algo puede introducirnos en la dimensión de lo escrito como tal, es el percatarnos de que el significado no tiene nada que ver con los oídos, [...]. Lo que se escucha es el significante.”<sup>43</sup>

41. Ibidem, pags. 61 y 147

42. Moliner, M. *Diccionario del uso del español*. Gredos. Madrid, 2001

43. Lacan, J. *El seminario XX. Aún*. Traducción de Diana Rabinovich, Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Paidós. Buenos Aires, 1989. Pag. 45

## I.2.- La pregunta por el lenguaje

¿Qué entendemos por lenguaje? Responder a esta pregunta no es sencillo pues de alguna manera y atendiendo a los componentes del título del presente trabajo *Escritura y subjetividad*, nuestro interés se centra en abordar el lenguaje no sólo según la concepción de la lingüística entendida como ciencia del lenguaje. Nos interesa una concepción del lenguaje no restringida al correcto uso de un sistema de signos sonoros y/o su representación gráfica e ir introduciendo también, como el psicoanálisis puede considerarse también una teoría del lenguaje. Pero iremos por partes.

Comencemos por la definición de este término que aporta la lingüística. Escribe Michel Arrivé: “Evitando definiciones estériles de términos, hemos distinguido primeramente, dentro del fenómeno total que representa el ‘lenguaje’, dos factores: la ‘lengua’ y el ‘habla’. La lengua es para nosotros el lenguaje menos el habla. Es el conjunto de hábitos lingüísticos que permiten a un sujeto comprender y hacerse comprender.”<sup>44</sup> Nos surge inmediatamente una pregunta, ¿cómo es posible a un sujeto comprender y hacerse comprender? Si hablamos del sujeto del enunciado, ¿quién organiza los enunciados? Digamos que en esta oposición entre lengua y habla, el lugar del “sujeto” se nos hace complicado. “El término habla designa el acto del individuo que realiza su facultad por medio de la convención social que es la lengua.”<sup>45</sup> Digamos que esta idea de un lenguaje como algo deshabitado, no es acorde para nuestra línea de trabajo que estaría más centrada tal vez, en la idea de lenguaje tal como aparece también en lingüística en su concepto *Idiolecto*. “Idiolecto, del griego *idios*, propio y de *leksis*, lenguaje. Es la forma de hablar característica de cada persona (cuando la expresión es por escrito se denomina estilo). Se manifiesta en una selección particular del léxico, de la gramática y también en palabras, frases y giros peculiares, así como en variantes de la entonación y la pronunciación [...]. Cada ser humano posee un idiolecto o varios, si es bilingüe, trilingüe, etc. Un idiolecto siempre tiene, como mínimo, zonas de contacto con un ecolecto y un dialecto o idioma.”<sup>46</sup> Una vez más, optaremos por romper el reduccionismo de la pregunta por el lenguaje a las concepciones lingüísticas, pues consideramos que tanto la teoría literaria como la música, algo podrían aportar al respecto. Y por supuesto, escucharemos sus propuestas. Esto no implica desdeñar aquello que la lingüística constituye como objeto de trabajo y el hacer

44. Arrivé, M. *Lenguaje y psicoanálisis, lingüística e inconsciente*. Traducción de Sara Vasallo. Siglo XXI. México, 2004

45. *Ibidem*, pag. 45

46. [es.wikipedia.org/wiki/Idiolecto](http://es.wikipedia.org/wiki/Idiolecto) Consultada 9- 8- 2014

oídos sordos a indicaciones como las realizadas por Arrivé cuando argumenta que Saussure desplazó la “arbitrariedad” entre el significante y el significado, a la arbitrariedad entre signo y referente. Pues nos induce a reflexionar sobre la relación tanto del significante, como del significado con el referente<sup>47</sup>. A modo de ejemplo, detengámonos en el capítulo de Luis Magrinyà “El coito, ¿se practica o se ejecuta?”, en el cual tras revisar diversas modalidades del uso de la terminología sexual en varios textos, concluye: “Lo cual nos recuerda esa inmensa falacia de ‘llamar a las cosas por su nombre’, compartida con despotismo tanto por rectos científicos como por recios ‘malsonantes’. Ninguna cosa tiene realmente su nombre: tiene el nombre que funciona, es válido o le conviene en cada ocasión, y a veces ni siquiera eso”<sup>48</sup>, en donde claramente queda expuesta la complejidad de la palabra y su referente al afirmar: “ninguna cosa tiene su nombre”. No obstante, tengamos en cuenta que el trabajo de Magrinyà, filólogo, editor y escritor, se ocupa del empleo y circulación de “palabras” y “enunciados” en el texto escrito, algo por supuesto necesario y loable.

No nos extrañemos de que la concepción de lenguaje de la lingüística, pueda entrar en oposición o no alcance para dar cuenta de aquellos fenómenos, que desde el psicoanálisis, se adscriben a la concepción del individuo como ser hablante. También los componentes del Círculo de Bajtin, décadas antes de los postulados de Jacques Lacan, detectaron que la concepción del lenguaje de los lingüistas resultaba insuficiente e inapropiada para abordar el texto literario. En *El marxismo y la teoría del lenguaje*, Volóshinov se manifiesta sumamente taxativo “Entonces la definición auténtica de la lengua dentro del pensamiento lingüístico es la siguiente: la lengua muerta, escrita y ajena.”<sup>49</sup> Para este autor, toda palabra pronunciada en la vida real posee un tema y un significado en el sentido referencial o de contenido, y también un acento valorativo. Digamos que no hay palabra sin acento valorativo<sup>50</sup>. Mijail Bajtín por su lado, nos expone su interés en la vida y en las facetas de la vida de las palabras, algo excluido en el campo de la lingüística, al sostener que sus análisis no son lingüísticos sino más bien translingüísticos; entendiendo por translingüística, el estudio de la vida de las palabras<sup>51</sup>. “La lingüística estudia sólo las relaciones entre los elementos dentro del sistema de la lengua, pero no las relaciones entre los enunciados y la realidad y entre los enunciados y el sujeto hablante (el autor).”<sup>52</sup> Tam-

47. Ibidem, pag. 52

48. Magrinyà, L. *Estilo rico, estilo pobre*. Debate. Barcelona 2015. Pag. 243

49. Volóshinov, V. N. *El marxismo y la teoría del lenguaje*. Traducción de Tatiana Bubnova. Ediciones Godoy. Buenos Aires, 2009. Pag. 117

50. Ibidem, pag. 165

51. Bajtín, M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Traducción de Tatiana Bubnova. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1986. Pag. 264

52. Bajtín, M. *Estética de la creación verbal*. Traducción de Tatiana Bubnova. Siglo XXI editores. Buenos Aires, 2002. Pag. 310

bién Iris Zavala rescata de la concepción del lenguaje de Bajtín, la idea de que el lenguaje no conserva ni forma palabras neutras, sin pertenecer a nadie. El lenguaje para Bajtín está lleno de intenciones y conlleva una opinión multilingüe del mundo<sup>53</sup>.

### A.- El lenguaje en Jacques Lacan: *lalangue*

Deseamos introducir la idea de que el psicoanálisis puede ser pensado también como una teoría del lenguaje en la medida que Lacan construye una lógica del significante, rompe con el signo lingüístico saussuriano, introduce el Nombre del Padre como articulador entre sentido y significación, trabaja las modalidades discursivas del habla y añade posteriormente el concepto de *lalangue*<sup>54</sup>, aportando una nueva perspectiva. Ahondar en el psicoanálisis como una teoría del lenguaje y en concreto en el concepto de *lalangue*, es fundamental para el desarrollo del presente estudio. *Lalangue* es un concepto en construcción en la enseñanza de Lacan y por tanto, inconcluso en sus trabajos. No obstante conviene detenerse en que esta concepción de lenguaje, no sólo se basa en la construcción de enunciados, sino que nos introduce también y desde sus primeros seminarios, en la cuestión de la enunciación. Y tanto del lado del enunciado, como de la enunciación nos resulta fundamental el destacar la idea de la existencia de una satisfacción o un goce inherente a la significación, deslizándose por los enunciados.

Y por supuesto, la idea de una satisfacción o un goce inherente al sentido, deslizándose por la enunciación. Es más, Lacan establece una diferencia fundamental en relación a la lingüística y a la filología al diferenciar el yo del enunciado, del sujeto de la enunciación. El sujeto lacaniano representado con el matema \$ y evidentemente vinculado a su concepción de la “subjetividad”, es situado del lado de la enunciación.

*Lalangue* no sólo va a devenir como uno de los conceptos fundamentales para abordar la particularidad del psicoanálisis sobre el lenguaje, sino que también va a determinar su concepción de la escritura y su vinculación con la subjetividad.

Es a partir de los años 70 cuando Lacan realiza un vuelco hacia “lo escrito”, hecho situable en su *Seminario 18 De un discurso que no fuera del semblante*, cuando él mismo subraya la aparición en su enseñanza de una “promoción de lo escrito como eslogan”<sup>55</sup>.

53. Zavala, I. *La (di)famación de la palabra*. Anthropos. Barcelona, 2009. Pag. 22

54. Optamos por el empleo de este neologismo *lalangue* y no traducirlo por “lalengua” ya que así es como está circulando dentro del psicoanálisis hispano e incluso en algunas traducciones al catalán. Únicamente optaremos por su traducción, cuando así aparezca en alguno de los textos citados en adelante.

55. Lacan, J. *El Seminario 18. De un discurso que no fuera del semblante*. Traducción de Nora A. González. Paidós. Buenos Aires, 2009. Pag. 106

¿A qué atiende este vuelco? Dice Lacan, “Lo escrito mismo, en cuanto se distingue del lenguaje, nos muestra que el lenguaje se interroga desde lo escrito justamente en la medida en que lo escrito no lo es, pero que no se construye, no se fabrica más que por su referencia al lenguaje.”<sup>56</sup> Entendemos que siguiendo esa lógica, no le queda más remedio que construir una teoría no sólo de lo escrito, sino también del lenguaje. Sin embargo y a pesar del empleo del término “escrito”, la pregunta por la escritura, es decir, cómo se escribe lo escrito, la arrastra a lo largo de sus últimos seminarios. Es así como cobra protagonismo en su enseñanza el concepto de *lalangue* el cual se fue desarrollando en su trabajo de transmisión e investigación del psicoanálisis en los años posteriores a su *Seminario 18*. Insistiremos en que no es un concepto cerrado al ser un término que va evolucionando en sus trabajos, sin llegar realmente a concluirlo. De esta forma, y con la finalidad de poder dar cuenta de este *constructo* partamos de la idea de que “Al principio era el ruido” y alejémonos de la idea bíblica de que “Al principio era el verbo”. Y es que esto nos enseña la música si tenemos en consideración a aquellos analistas dedicados a trabajar las vinculaciones y vericuetos entre música y psicoanálisis. Atengámonos a lo que John Cage nos ha enseñado a los seguidores de su proceso de investigación sobre sonido y recordemos como en su trabajo de deconstrucción del sonido, llega finalmente al ruido; el mismo parte de una sencilla definición de la música: “Si esta palabra, ‘música’, es sagrada y se reserva para instrumentos de los siglos XVIII y XIX, podemos sustituirla por un término más significativo: organización del sonido.”<sup>57</sup> Aceptemos pues la premisa de que los músicos son expertos en sonido, y no olvidemos que el lenguaje es sonido; *saben hacer* con el sonido, pero también con el escuchar, y si en algo podemos situar de entrada a *lalangue*, es en el campo del sonido, en el sonido como material. Por otro lado, y aún sosteniendo que al principio era el verbo, eso no excluye el interrogarnos sobre esos pasos previos y lógicos, hallados en la conversión del ruido en sonido y del sonido en palabra, para abordar la definición del lenguaje en el campo del psicoanálisis. Son los pasos que exige *lalangue*.

Añadamos que en este camino, nos han resultado de gran utilidad los trabajos recopilados por Pablo Fridman en el libro *Esto lo estoy tocando mañana*<sup>58</sup>, libro en el que nos detendremos seguidamente. Fridman nos aporta dos cuestiones fundamentales, al introducirnos en la lógica de cómo el cuerpo es tomado por lo simbólico, en su trabajo que abre la compilación, “Psicoanálisis y música”: “[...] la sonorización de las palabras, los acentos, los tonos, las inflexiones musicales, configuran un goce necesario para la instauración de lo simbólico. [...] El llamado preverbal de la música envía a ese Otro tiempo

56. Ibidem, pag. 60

57. Cage, J. *Silencio*. Traducción de Marina Pedraza. Árdora Ediciones: Madrid, 2012, pag. 3

58. Fridman, P. (compilador). *Esto lo estoy tocando mañana*. Gramma Ediciones. Buenos Aires, 2011

(tiempo lógico) anterior de la palabra, podríamos decir de la palabra en su dimensión puramente sonora. Es el pasaje del ruido a la armonía.”<sup>59</sup>

Entonces, al principio era el ruido. Pero, ¿qué es el ruido? Podemos hallar la respuesta en el trabajo de Guido Idiart “La música como discurso sin palabras y sus consecuencias en la clínica de la psicosis” compilado en el libro citado. “El sonido es lo que se recorta, lo que se extrae del ruido. Y ¿qué es el ruido?. No existe una definición inequívoca de ruido. De forma amplia, podemos definir como ruido cualquier sonido no deseado que puede interferir la recepción de un sonido. Así el ruido acústico es aquel ruido (entendido como sonido molesto] producido por la mezcla de ondas sonoras de distintas frecuencias y distintas amplitudes [...] La representación gráfica de este ruido es el de una onda sin forma [...] El sonido, así como el tono musical, será una diferencia, una extracción realizada a esa masa de superposiciones caótica.”<sup>60</sup>

Tenemos pues un primera extracción, del ruido al sonido, pero conservemos la idea de no hallarnos ante una operación perfecta. De esa extracción algo pasa al sonido, pero algo resta como ruido. Digamos que esa extracción del campo del ruido al goce sonoro, sería algo que tanto la música, como el habla comparten. Pero también cabe el detenernos en la necesidad de diferenciar entre oír y escuchar. Diferenciar ruido de sonido, implica introducir la acción de escuchar como uno de los primeros mecanismos subjetivos. Pero hay más, la música también nos enseña cómo el silencio forma parte del sonido, no se opone a él, forma parte del mismo. “El silencio da lugar al ritmo, a la serie, al movimiento, al introducir la diferencia producto de un corte en lo que de lo contrario sería un continuo indiferenciado”<sup>61</sup>, dice Idiart. Así pues, el sonido no es un continuo indiferenciado gracias al silencio, lo que nos permite introducir la idea de un goce vinculado a la sonoridad armónica y rítmica del habla, en contraposición al ruido entendido como una masa sonora de superposiciones caóticas. Y una cosa más. La escucha vinculada a la sonoridad del habla, también implica como contrapartida otra extracción del campo del ruido, la voz. Y nuevamente nos hallamos frente a una operación que deja un resto: no todo sonido se convierte a la voz. “La voz supone una entonación, un modo de ser dicha que presupone una cadencia [...] La entonación, la acentuación, el énfasis en el habla, suponen un modo de presentación del sujeto al Otro, que si bien está connotado por los grupos culturales, geográficos, étnicos, etc., siempre es un sello particular del sujeto en el Otro”, aporta Fridman<sup>62</sup>. Convendremos en situar justamente aquí, donde debemos empezar a pensar en la “lengua materna”, pero mediante otro sesgo. No se trata de pensar la lengua

59. Ibidem, pag. 26

60. Ibidem, pag. 104

61. Ibidem, pag. 106

62. Ibidem, pag. 15

materna como en la transmisión de UN idioma. Sino de cómo las inflexiones, las acentuaciones, las entonaciones vinculadas a la voz y cargadas de afectos, resultan determinantes para el advenimiento de un sujeto en el campo del lenguaje. Volóshinov también coincidiría en la relevancia de adentrarnos en la “lengua materna”, pues es de la opinión de que la lengua materna no es algo que se recibe de la gente, más bien sucede al revés, la gente despierta por primera vez dentro de la lengua materna<sup>63</sup>. Y también Fubini en su libro *Estética de la música*, acentuaría ese rasgo vinculado a la “lengua materna”: “[...] la música vendría a ser sólo un placer para nuestros sentidos, para el oído, acariciado por el juego de sonidos y por las dulces melodías.”<sup>64</sup> La caricia del sonido sobre el oído, capta la atención e introduce la escucha de la voz entendida como efecto sonoro.

El filósofo esloveno Mladen Dolar en su conferencia “¿Qué es una voz?”<sup>65</sup> introduce de forma nítida el cómo de la voz se extrae el significante, momento en el que podemos situar el advenimiento y transmisión del lenguaje como efecto de la voz. Textualmente,

“La voz se distingue entre los innumerables sonidos y ruidos por ser un medio de ‘expresión’, externaliza el interior y por consiguiente transmite, quiere decir algo [...] Y esto, otra vez desde el primer momento en adelante, desde el primer grito, el supuesto y mítico primer grito que inmediatamente se convierte en grito para, un ‘pun’ francés que Lacan utilizó muchas veces. El primer alarido puro se convierte en un llamado a alguien, una forma de dirigirse al Otro, el Otro que lo recibe y lo interpreta. El llamado y la voz del Otro, están inmediatamente atrapados en un proceso mínimo de significación. Por lo tanto la voz es la primera y más prominente portadora de significación, su vehículo, pero que al mismo tiempo que transmite y significa algo, en el mismo proceso, también se expresa a sí misma en su singularidad y materialidad. Esto puede ser descrito como una dicotomía o antinomia de la voz y el significante, en la que el significante es la parte de la voz que contribuye a la significación, y la voz propiamente dicha, el objeto voz, es esa parte que no toma parte en el proceso de significación, pero que mantiene una relación intensa y paradójica como la otra parte de nuestra alternativa. Por lo tanto en sí misma es la encarnación primordial de esta alternativa ‘sentido o presencia’, hay un drama íntimo de la presencia que se pone en escena en cada uso de la voz.”<sup>66</sup>

63. Ibidem, pag. 130

64. Fubini, E. *Estética de la música*. Traducción de Francisco Campillo. Antonio Machado Libros. Madrid, 2008. Pag. 110

65. Dolar, Mladen. “¿Qué es una voz?”. Conferencia dictada el 6-02-2014 en Centro de Investigación Psicoanálisis y Sociedad. Inédita.

66. Ibidem, pag. 3-4

Apreciamos los pasos que se nos van presentando: del ruido al sonido, del sonido a la voz y de la voz al significante, insistiendo en que en cada una de esas operaciones siempre queda un resto. El propio Mladen, en su conferencia, nos aporta una definición de significante bajo el prisma de ese hilo conductor. “El significante [...] es aquello que en el lenguaje puede ser replicado; su replicación, repetición, iteratividad, permite el habla. El significante es aquello que en el lenguaje puede ser lingüísticamente clasificado, localizado y diseccionado en una red de diferencias [...]. Pero la voz que sostiene el habla, la voz que es el vehículo y el medio a través del cual podemos hablar, no puede ser descrita lingüísticamente, aunque se localice en el núcleo mismo del habla. Lo que puede ser localizado es el fonema, un sonido discreto particular, la voz moldeada por el significante, cortada a un tamaño de modo que pueda producir significado”<sup>67</sup> La voz es única, nos dice este autor, dándole un estatuto semejante al de la huella dactilar al situarla como la “personificación del sí mismo” y en este sentido se detiene en la etimología de la palabra “persona” para recordarnos que proviene de “per-sonare”, cuyo significado es el de “sonar a través (de una máscara)”. Es por eso que sitúa a la voz como aquello que en la máscara invoca a una persona.

El otro aspecto de la música que puede ser sin duda de nuestro interés, va referido a la definición misma del término “música” aparejado al mundo afectivo. La música a partir del s. XVII es definida como “el lenguaje de los afectos” frente la proliferación de la llamada música “absoluta” (música sin texto)<sup>68</sup>. Siguiendo a Andrew Bowie en su libro *Estética y subjetividad*, podemos apreciar el cómo la irrupción masiva en el panorama musical de la llamada “música absoluta”, (insistimos, música sin texto), cuestiona las concepciones que hasta entonces se tenía de la música tanto en el campo de la filosofía, como en el de la musicología, como para los propios músicos. Si hasta ese siglo las bases de la música se asentaban en el ritmo, la armonía y el logos. Del momento que ritmo y armonía se separan del logos, aparece un fuerte interrogante sobre qué es la música en el ámbito de la filosofía germana, así como un debate comparativo entre el “lenguaje musical” y el “lenguaje”; reapareciendo incluso el término místico de lo “inefable”, aludiendo a aquel afecto, a aquel sentir, que no adviene al campo de la notación musical. “Por Harmonia se entendían las relaciones reguladas y racionales de las notas inscritas en un sistema, por Rhythmos el orden temporal de la música y por Logos el lenguaje como expresión de la razón humana”<sup>69</sup>, nos aclara Bowie

Es en ese momento en donde surge el concebir la música como lenguaje de los afectos desvinculada del texto poético que anteriormente la acompañaba. Ahora bien, ¿qué

67. Ibidem, pag. 2

68. Bowie, A. *Estética y subjetividad*. Traducción de Eleanor Leonetti. Visor. Madrid, 1999. Pag. 14

69. Ibidem, pag. 194-95

tipo de lenguaje es la música una vez desvinculada del logos?, ¿qué significa la música? La música no significa nada, es ajena a los efectos de significación del lenguaje, del uso del lenguaje; pero no es ajena al sentido. Lo que la música nos permite aprehender es la idea de un lenguaje únicamente habitado por un sentido gozoso ajeno a la significación, pues conlleva un ordenamiento y una combinación del sonido que supone un “orden simbólico”. Un cifrado para su posible reproducción y deleite. Recordemos que el arte para Lacan, es siempre un modo de organización del vacío, pero sin el rechazo absoluto de la dimensión de ese vacío como tal, tesis sostenida en el seminario de la Ética<sup>70</sup>. Fubini añade al respecto, “[...] la música es asemántica, en el sentido de que es intraducible al lenguaje ordinario [...] aunque en las venas del cuerpo musical proporcionalmente bello, las ideas y los sentimientos corren como la sangre”<sup>71</sup>. Y también Bowie se percató que la música se opone al lenguaje convencional, a su uso, que siempre genera un exceso de significación<sup>72</sup>.

Regresemos a Idiart, “La singularidad de las inflexiones en la voz de la madre y el afecto asociado a ellas será parte de lo que llamamos Lalangue, es esa musicalidad de esas palabras maternas las que determinan su juego de entonaciones, homofonías, onomatopeyas, equívocos posibles, estableciendo una determinación que corre por fuera de la lógica del significado, pero establecen ya un sentido, una dirección, una especie de rima que bordea lo real<sup>73</sup>.” Es decir, la primera relación del *infans* humano, previa a su nacimiento en el campo del lenguaje, es su encuentro con la tonalidad del sonido de la lengua materna, de las voces que le rodean, de la que se extraerá una significación articulada a esa sonoridad efecto del significante, tal como hemos aprendido de Mlader Dólar.

En otro de los trabajos de la compilación que estamos siguiendo, “Ritornelo Exterioridad” de Mario Antmann, hallamos una referencia al *Seminario 21, Les non-dupes errent* de Lacan (inédito) que incide en lo que acabamos de exponer, “[...] lalangue como ritornelo, ella se presta a esta función: que en ella el sentido fluye copiosamente [...] un fluir que por último es detenido por copelas. Porque lalangue, es eso. Y ese es el sentido que habrá de darse a lo que deja de escribirse. Sería el sentido mismo de las palabras lo que en este caso se suspende [...]”<sup>74</sup>. Antmann emplea el término “ritornelo” para la traducción del término empleado por Lacan en francés “ritournelle”, y nos dice que en su origen

70. Lacan, J. *El Seminario 7. La Ética en Psicoanálisis*. Traducción de Diana Rabinovich. Paidós. Buenos Aires, 1988

71. *Ibidem*, pag. 130

72. *Ibidem*, pag. 201

73. *Ibidem*, pag. 122. Aclaremos para no caer en confusiones que en Psicoanálisis lo real no es equivalente a lo que comúnmente se concibe como realidad. Para Lacan, lo real es lo que escapa a la representación tanto en el campo de la imagen como en el campo del lenguaje. Es concebido como una falla estructural inherente al lenguaje mismo.

74. *Ibidem*, pag. 58

esta palabra cuyo significado es el de “repetición pequeña”, era un término de la música barroca que designaba la parte que se toca repetidamente en algunas de las composiciones típicas de la época. Si nos detenemos en esta palabra, es para enfatizar justamente el efecto de repetición sonora ajena a la significación, pero no al sentido, que el término “ritornelo” aporta desde el campo musical.

La psicoanalista Patricia Dahan, en varios artículos consultados<sup>75</sup>, nos advierte como Lacan insiste en su enseñanza, en que *lalangue* no solamente está hecha de equívocos, sino también de goce, de satisfacción. Entonces y al formar parte *lalangue* del registro sonoro, consideramos que este gozo sonoro, podemos pensarlo como esa caricia al oído mencionada antes y que conecta con un cuerpo gozante (aquí habría que ver que podría aportar el campo de la danza al respecto<sup>76</sup>). Pero no ajena a ese fluir del sentido en dirección hacia lo que desde el psicoanálisis sostenemos como lo imposible de escribir en el inconsciente y que Lacan le da el nombre de *real*<sup>77</sup>. Un goce vinculado al sentido, goce del sentido o sentido gozado apuntando a un *real* puro sinsentido, ajeno al sentido, pero que hallamos inicialmente articulado en la sonoridad de las voces que envuelven y apelan al oído del infans, con el fin de despertar una escucha.

En lo relativo al equívoco como una de las características de *lalangue*, convendría introducir algunas precisiones más. ¿Qué entendemos por equívoco? Según el diccionario de María Moliner “equívoco” se aplica a la palabra o expresión que tiene dos significados o se puede interpretar de dos maneras. Es evidente que el mundo de los equívocos pertenece al campo de la significación de la palabra por lo que nos hallamos frente a una nueva operación. Ahora se trata de la palabra extraída del sonido como algo que significa algo. Pero siguiendo a Lacan en su *Seminario 20 Aún* esto supone “[...] el percatarnos de que el significado no tiene nada que ver con los oídos, sino con la lectura, la lectura de lo que uno escucha del significante. El significado no es lo que se escucha. Lo que se escucha es el significante. El significado es el efecto del significante”<sup>78</sup>. Empecemos pues a concebir la aparición del lenguaje a partir de hallar repeticiones sonoras, iteraciones que dejan de ser puro sonido y advienen significantes en tanto significan algo. Se trata del par significante-sonido y significado-lectura. No obstante para Lacan, el significado cae del lado del lector o más bien podemos añadir, que el significante adviene palabra como efec-

75. Dahan, P. Revista Wunsch, 9, 10 y 11. (Consultadas 24-4-2014)

<http://www.champlacanian.net/public/docu/3/wunsch9.pdf>

<http://www.champlacanian.net/public/docu/3/wunsch10.pdf>

<http://www.champlacanian.net/public/docu/3/wunsch11.pdf> (Consultadas 24-4-2014)

76. Aquí cabría interrogar el campo de la danza al respecto, pero por cuestiones de acotación temática, optamos por no adentrarnos en este campo, pero sí el abrir una vía posible de trabajo futuro.

77. Más adelante ahondaremos sobre esta cuestión

78. Ibidem, pag. 45

to de la adjudicación de significado por parte del lector. Y nos hallamos también frente a lo que todo uso del lenguaje supone y muy bien destacado por Bowie en su libro: el uso del lenguaje implica un “exceso” de significación, algo que hemos aludido anteriormente. También Lacan destaca esta característica. En su seminario *De un discurso que no fuera del semblante*, en los capítulos dedicados a su crítica a los lingüistas, dice: “Con todo, resulta curioso que siendo lingüistas no vean que todo uso del lenguaje, sea cual fuere, se desplaza hacia la metáfora, que no hay lenguaje más que metafórico”.<sup>79</sup> Entendamos aquí que la metáfora introduce un plus de significación.

Pero regresemos a nuestra pregunta ¿qué entendemos por lenguaje? En el Diccionario de María Moliner hallamos: “Facultad de emplear sonidos articulados para expresarse, propia del hombre” y detengámonos también en la definición de “lengua”: “Conjunto de formas de expresión que emplea para hablar cada nación.” Resultan francamente interesantes ambas definiciones al enfatizar el aspecto sonoro y también resaltar el aspecto colectivizante y grupal.

Deslicémonos ahora en el artículo de Patricia Dahan “Unidad del lenguaje, singularidad de *lalangue*”<sup>80</sup>. El título mismo ahonda e incide en la idea de que *lalangue* es particular a cada ente parlante y que el lenguaje, en contraposición, supone un proceso de unificación inherente a todo colectivo humano, para permitir a los individuos que lo componen, el comunicarse entre sí. Entonces, ¿cómo entender el término “unificación”?, ¿cómo se produce? Siguiendo la lógica expositiva de este artículo, la autora aborda esa “unificación” de la mano de Derrida en su libro *El monolingüismo del otro*, el cual nos aportará su grano de arena con el fin de desentrañar este aspecto que excede a lo estrictamente subjetivo, e introduce lo colectivo-grupal. Derrida parte de dos proposiciones aparentemente contradictorias entre sí y en sí mismas, a las que denomina “contradicción performativa” :

1. Nunca se habla más que una sola lengua, o más bien un solo idioma.
2. Nunca se habla una sola lengua, o más bien no hay idioma puro<sup>81</sup>.

Su libro resulta un excelente trabajo sobre el aspecto contradictorio resultante de poner en serie ambos enunciados, e incluso de estos enunciado en sí mismos. Evidentemente no vamos a exponer el trabajo de Derrida en su conjunto, optaremos más bien por extraer los elementos argumentales que enlazan en nuestra exposición. Así pues, partiendo de esta contradicción, Derrida realiza la siguiente afirmación “[...] no tengo más que una

79. Ibidem, pag. 42

80. <http://www.champlacanien.net/public/docu/3/wunsch11.pdf>

81. Derrida, J. *El monolingüismo del otro*. Traducción de Horacio Pons. Manantial. Buenos Aires, 1997, pag. 19

lengua y no es la mía, mi lengua ‘propia’ es una lengua inasimilable para mi. Mi lengua, la única que me escucho hablar y me las arreglo para hablar es la lengua del otro<sup>82</sup>. Pero, ¿a qué otro se refiere? Sigámoslo en su exposición: El monolingüismo impuesto por el otro opera fundándose en ese fondo, aquí por su soberanía de esencia siempre colonial y que tiende, reprimible e irreprimiblemente, a reducir las lenguas al Uno, es decir, a la hegemonía de lo homogéneo<sup>83</sup>. Encontramos aquí esa dicotomía contrapuesta entre lo particular y lo homogéneo inherente al acto de hablar, al uso del lenguaje. Y dice más. Al establecer que la lengua es del otro, se detiene en explicar como ese “del”, no significa tanto propiedad como procedencia. Derrida es claro al respecto, “[...]la lengua está en el otro, viene del otro, es la venida del otro”<sup>84</sup>.

Bien, si nos hemos detenido en Derrida es porque siguiendo a Dahan hace referencia a tal libro en su artículo, y por otro lado, porque nos parece sumamente esclarecedor de aquello que Dahan plantea al afirmar que el proceso de unificación, tiene una función grupal, al permitir que los componentes del grupo puedan comunicarse a través de un lenguaje común. Sólo que este proceso de socialización supone una desmaternalización de la lengua al entrañar una confrontación entre la lengua materna, entendida como esa primera vinculación a *lalangue* y la homogenización del lenguaje que el ingreso en un nuevo colectivo grupal conlleva. Sin dejar de lado que esa procedencia “altera” de la lengua ayuda, en parte, a desmitificar los poderes del cerebro tal como se está sosteniendo actualmente por doquier. El lenguaje en tanto idioma, ni está en el código genético, ni es una propiedad inherente al complejo sistema neuronal de esta víscera situada en el cráneo.

Vayamos ahora a la segunda parte del título de su artículo, “singularidad de *lalangue*”. Anteriormente<sup>85</sup>, ya hemos ahondado en la sonoridad gozosa del lenguaje, como el primer contacto con ese afuera que representa la voz de la madre o de aquellas personas que atienden los cuidados de un bebé. Una lengua habitada por afectos y por ese gozo sonoro que tan bien aprendemos de la música como lenguaje. La psicoanalista Colette Soler se pregunta porqué Lacan al construir una teoría del lenguaje para el psicoanálisis, produce el término *lalangue*, todo junto y en una sola palabra. La razón que encuentra, a raíz de su lectura de múltiples referencias en la obra de Lacan, es la homofonía hallada en francés entre *lalangue* y el término latino *lallare*. El laleo (en castellano) sería un término que por un lado nos remitiría al canto con el que se intenta dormir a los niños (un la, la...) y por otro lado, al balbuceo del niño que no habla, pero que imita sonidos, sonidos

82. Ibidem, pag. 39

83. Ibidem, pag. 58

84. Ibidem, pag. 109

85. Cita a Idiart, pag. 16-17.

que “acarician” sus oídos. El laleo para esta autora es un sonido asociado a un estado de alborozo del niño<sup>86</sup>. Se trataría de la lengua previa al lenguaje estructurado sintácticamente, una lengua que poco tiene que ver con el diccionario y en donde las palabras aún no habrían adquirido su sentido convencional<sup>87</sup>. Dahan también añade que el lenguaje que impregna al niño previo a la lectura y la escritura, es un lenguaje hecho de goce y de equívocos (homofonías, onomatopeyas, diversas entonaciones...)<sup>88</sup>.

Añadiremos que esta psicoanalista consigue establecer un puente entre la “unidad del lenguaje” y la “singularidad de *lalangue*” gracias a una cita a Lacan en la cual éste afirma contundentemente, que el lenguaje no es más que una elucubración de saber sobre *lalangue*. Esta lengua que nos habita, que es Otra por venir de ese *lugar* altero, al socializarse pasará de un sinsentido radical vinculado a la materialidad sonora del lenguaje, a un sentido introducido por la voz “materna”, hacia ese monolingüismo del otro tendente a homogenizar el sentido y las significaciones del lenguaje, para permitir a cualquier sujeto formar parte de una comunidad de hablantes, de una comunidad idiomática. El problema reside en que el sentido y la significación, en esa tensión entre lo particular y lo colectivo, nunca van a poder coincidir totalmente al constatar Lacan la inexistencia de un metalenguaje. No existe UNA lengua que pueda homogenizar la multiplicidad de singularidades de *lalangue*<sup>89</sup>. *Lalangue* no es una, hay tantas como seres parlantes existen<sup>90</sup>. Jacques-Alain Miller es de la opinión que originariamente *lalangue* es traumática en la medida que cualquier ser que la habita no va a poder reparar su desarmonía originaria. Por tanto todo ser hablante sería un ser enfermo, un discapacitado<sup>91</sup>. Atendamos aquí, a lo expuesto sobre los restos de esas sucesivas extracciones que van del ruido a la palabra y que nunca, nunca, serán reducidos a cero.

A modo de ejemplificar lo acabado de exponer, ¿por qué no irnos al prólogo de la novela *Léxico familiar* de Natalia Ginzburg? En este trabajo de Flavia Company, leemos: “La familia: el otro gran tema de la novela. La visión de la familia como lugar en que se preserva un modo de ver y de mirar el mundo y, en última instancia, de nombrarlo, particular y distinto en cada caso. A fin de cuantas una familia está hecha, quizás principalmente, de voces que se cruzan, de repeticiones que se reconocen, de expresiones que sólo en ese ámbito se entienden, de consignas que se utilizan siempre en determinadas

86. Soler, C. *Lacan, lo inconsciente reinventado*. Traducción de Irene Agoff. Amorrortu editores. Buenos Aires, 2013

87. *Ibidem*, pags. 44-45

88. Dahan, P. “El sinsentido de la interpretación”. Revista Wunsch 10. <http://www.champlacanien.net/public/docu/3/wunsch10.pdf>

89. Dahan, P. “Unidad del lenguaje, singularidad de *lalangue*”. Wunsch 11, pag 31

90. Recordemos en este punto el término de la lingüística *Idiolecto*, mencionado anteriormente.

91. Miller, J.-A. *Piezas sueltas*. Traducción Gerardo Arenas. Paidós. Buenos Aires, 2013. Pag. 47

ocasiones.”<sup>92</sup> El libro nos ha parecido un magnífico ejemplo, por permitirnos incidir en la idea del lenguaje como un sonido habitado de tonos, acentos, temas de conversación, afirmaciones, negaciones, costumbres, entonaciones y pronunciaciones, desilusiones, miedos, calificativos, equívocos, homofonías, onamotopéyas, enfados, coexistencias de diferentes lenguas al mismo tiempo, nombres, apellidos, relatos, historias, órdenes, horrores, intenciones, diminutivos, peyorativos, acertijos, valoraciones, puntos de vista contrapuestos, odios, suspiros, detenciones, gruñidos, exhalaciones, enigmas, interrogantes, problemas, silencios, abruptos, exclamaciones, enfados, cariño, cosas, alusiones, interrupciones, vuelcos, laberintos, engranajes, expresiones, razones, certezas, creencias, convicciones, verbos, adjetivos, pronombres, preposiciones, etc., etc., etc. Aparece así una amalgama de sonidos y significaciones posibles habitados por diversos sentires que nos aproximan a la noción de lenguaje habitado por palabras vivas desde el momento en que alguien las articula. Y en donde hallamos atracciones y sobresaltos, risas y lágrimas, juegos y habilidades, músicas y ruidos, voces y gritos... y en donde, al entrar en su recinto y transitar por sus instalaciones, no restamos ajenos a todas las impresiones que alteran nuestros sentidos.

También nos ha parecido altamente gratificante este párrafo introductorio, por hilvanar las posiciones aludidas en lo relativo al lenguaje, tanto de los formalistas rusos, como de Lacan y aquellos trabajos que acabamos de exponer. Y también nos permite detenernos en la complejidad del significado, de las significaciones. Retomemos en este instante, una de las citas de Lacan, “Si algo puede introducirnos en la dimensión de lo escrito como tal, es el percatarnos de que el significado no tiene nada que ver con los oídos, sino con la lectura, la lectura de lo que uno escucha de significante. El significado no es lo que se escucha. Lo que se escucha es el significante. El significado es el efecto del significante.”<sup>93</sup> Es evidente que esta cita nos introduce en una lógica. Previo al adentrarnos en qué se entiende en psicoanálisis por “lo escrito”, debemos percatarnos que el significado no es ubicable en el registro sonoro. No es un sonido. Lacan lo sitúa en el campo de la lectura. Si hasta el momento hemos situado el sentido como algo vinculado a la sonoridad de la lengua, es menester abordar ahora el campo de la significación desde la vertiente de la lectura. Así pues, adentrémonos en la lectura.

92. Ginzburg, N. *Léxico familiar*. Traducción de Mercedes Corral. Lumen. Barcelona 2001. Pag. 10

93. Lacan. *Seminario Aún*. Pag. 45

### I.3.- La lectura y el significado

Que el significado es algo que no está ligado a la palabra y aparece ligado al efecto de la interacción entre el hablante y el oyente, con base a un material fónico determinado, es algo ya planteado anteriormente por el Círculo de Bajtín y en concreto por Volóshinov: “El significado no se encuentra en la palabra, ni en el alma del hablante o del oyente. La significación es el efecto de interacción del hablante con el oyente con base en el material de un complejo fónico determinado.”<sup>94</sup> Pero para avanzar sobre este aspecto, ¿qué puede aportarnos la Historia de la lectura?

Si la tradición de la transmisión oral se basaba en la memorización de los mensajes que circulaban de generación en generación, la escritura permitió fijar aquello que anteriormente era competencia de la memoria, siempre y cuando hubiera lector o lectores con acceso a descifrar lo representado mediante grafías. Pero la relación entre el texto escrito y su lectura, no siempre ha sido igual a la de la contemporaneidad. Ha ido cambiando a través de los siglos. También hallamos aquí otra de las funciones de la escritura: fijar la memoria. Por cierto, la memoria también es una de las principales problemáticas freudianas al percatarse que entre percepción y conciencia, pasaban cosas, algo desarrollado en su trabajo “Proyecto de una psicología para neurólogos”<sup>95</sup>. Freud en este trabajo editado posteriormente a su muerte, esboza por primera vez una primera concepción del aparato psíquico ubicado precisamente entre percepción y conciencia.

#### A.- Historia de la lectura

Empezaremos por los griegos por ser los primeros en producir un alfabeto y en donde la función de la escritura era no sólo la de conservación del texto, sino también un registro sonoro de la voz. Recordemos que al revisar la historia de la lectura, nos hemos detenido en ese paso anterior en donde la imagen aparecía asociada a un significado y en que fue la escritura fonética la introductora de la representación del significante entendido como sonido, articulado a grafías. Escribir, reproducir la voz y leer, eran cosas distintas en ese momento histórico y requerían personas distintas para cada una de estas facetas. En la antigua Grecia la lectura estaba ligada a la escucha de la voz. “[...] la escritura no tenía interés más que en la

94. Ibidem, pag. 164

95. Freud, S. “Proyecto de una psicología para neurólogos”. *Obras completas I*. Traducción de López-Ballesteros. Biblioteca Nueva. Madrid, 1972

medida en que apuntaba a una lectura oralizada”<sup>96</sup>. En ese sentido, nos asombramos de que los esclavos eran tomados como instrumentos dotados de voz y que en ese entonces, la tarea de leer fuese una tarea pasiva al requerir la recepción de la voz. Es decir, la pareja “texto escrito –esclavo” podrían ser considerados como uno de los antecedentes de los reproductores de cedés, de lectores de cedés, por ejemplo. “La lectura o comprensión del texto pertenecía al que escuchaba la voz del esclavo mero reproductor del texto escrito. Todo objeto inscrito era forzosamente un ‘objeto parlante’, independientemente de su estructura de enunciación, a condición, desde luego, de que hallase a un lector.”<sup>97</sup> Ahora bien, es a finales del siglo V a. C. cuando comienza a surgir la “lectura silenciosa” o interiorización de la voz, tanto en el ámbito de la ley, como en el de la justicia. Lo interiorizado es la voz del lector, la de aquél que “lee en su cabeza”. Paralelamente a la emergencia de estos primeros esbozos de lectura silenciosa, que no cuajarán hasta la Edad Media, comienza una transformación del texto escrito gracias a la aparición de intervalos entre las palabras. También Svenbro, adjudica a los griegos el establecimiento de una analogía entre el espacio teatral y el espacio escrito, pues la escritura “[...] tomaba prestada su lógica al espectáculo teatral, atribuyendo al lector el papel del espectador”<sup>98</sup>. De cualquier forma y pese al surgimiento en Grecia de la lectura silenciosa, no dejó de ser una pauta marginal en un contexto en donde seguía siendo prioritaria la concepción de la escritura como registro de voz, entendida como un eco registrado en las graffias. Resulta evidente cómo en sus inicios, la función de la escritura fonética se hallaba vinculada al registro de la voz, a su fijación a través de la imagen de las graffias.

Con el advenimiento del Imperio Romano, emerge una primera “socialización” de la lectura y la aparición de bibliotecas privadas como signo de distinción y poder; y en donde la enseñanza de la escritura y la lectura estaban separadas, dándose el caso de la existencia de personas que sabían escribir, pero no leer. Por primera vez hay una deslocalización de la lectura de aquellas profesiones donde la lectura formaba parte de sus funciones, como eran los funcionarios civiles, los maestros, los escritores, etc. Incluso podemos añadir al hilo de nuestra exposición, la aparición de una satisfacción asociada a la significación. “[...] ahora es ya un lector ‘libre’, que lee por el placer de leer, el hábito o el prestigio de la lectura. Se trata en definitiva, de cuántos se dedican a la lectura más allá de cualquier necesidad de orden práctico o instrumental, o de individuos alfabetizados e instruidos que leen aunque no tengan nada que ver con profesionales relacionados con el libro o la escritura escrita”<sup>99</sup>.

96. Svenbro, J. “La Grecia arcaica y clásica. La invención de la lectura silenciosa”. *Historia de la Lectura*. Traducción María Barberán. Taurus. Madrid 2011.

97. *Ibidem*, pag. 80

98. *Ibidem*, pag. 92

99. Cavallo, G. “Entre el volumen y el codex. La lectura en el mundo romano”. Traducción de Mari Pepa Carbone-ro. *Historia de la Lectura*. Taurus. Madrid 2011. Pag. 113

Pero no va a ser hasta la Edad Media cuando surge la escritura como “lenguaje visible”, y en donde lo escrito alcanza el estatuto de imagen, aunque la lectura oral sobrevivió en la Liturgia. “[...] en el siglo VII san Isidoro consideraba las lecturas como símbolos sin sonidos que tienen la capacidad de transmitirnos en silencio los pensamientos de quienes están ausentes. Las propias letras son símbolos de las cosas. La escritura es un lenguaje visible que puede enviar señales directamente al cerebro por medio de la vista”<sup>100</sup>. Conviendremos que es precisamente en el siglo VII, cuando la lectura del texto escrito deja de dar protagonismo a la oralidad y a la escucha, operando un desplazamiento hacia la mirada. Es la mirada la que devendrá encargada de acceder al significado de lo escrito gracias al surgimiento de la lectura silenciosa. Podemos definir este fenómeno como “escuchar con la mirada”, incluso añadir que si no hay acceso al significado del texto escrito, éste es simplemente algo visual, pero no mirado. Para ejemplificar este proceso en donde la lectura se desprende de la voz y deviene silenciosa, nos detendremos en la anécdota que sobre San Agustín, Agamben expone en uno de sus trabajos: “Es conocido que a partir del siglo IV se difunde la práctica silenciosa, que Agustín observa con estupor en su maestro Ambrosio de Milán. ‘Mientras leía, escribe Agustín, los ojos recorrían las páginas y el corazón escrutaba el intelecto, pero la voz y la lengua callaban.’”<sup>101</sup>

No obstante ese cambio de receptor, tiene su contrapartida en un cambio en la escritura, al determinar una nueva forma de confeccionar un texto. Si hasta el momento, los autores dictaban un texto en voz alta y era plasmado mediante una escritura continua, y sólo posteriormente era el encargado de poner la voz, el introductor de puntuaciones e intervalos entre las palabras; con la aparición de la mirada como receptora, el texto mismo se ajustó a los movimientos oculares, apareciendo los intervalos entre las palabras cuyo producto fue al texto discontinuo, tal como muy bien nos demuestra Paul Saenger<sup>102</sup>: “La combinación del nuevo carácter analítico del latín escolástico con la nueva presentación textual en escritura separada facilitó la extracción del significado del texto y redujo la dependencia de la memoria auditiva como elemento de lectura [...] En tanto que el lector antiguo confiaba en la memoria auditiva para retener una serie ambigua de sonidos como paso previo para extraer el significado, el lector escolástico convertía de inmediato los signos en palabras y los grupos de palabras en unidades de significado, para luego olvidar rápidamente las palabras concretas y su orden de sucesión. La memoria se utilizaba fundamentalmente para recordar el sentido general de la frase, la oración y el párrafo.”<sup>103</sup>

100. Parkes, M. “La Alta Edad Media”. Traducción de Fernando Borrajo. *Historia de la Lectura*. Taurus, Madrid 2011. Pag 133

101. Agamben, G. *Altísima pobreza*. Traducción de F. Costa y M<sup>a</sup> T. D’Meza. Pretextos. Valencia, 2014. Pag. 47

102. Saenger, P. La lectura en los últimos tiempos de la Edad Media. Traducción de Fernando Borrajo. *Historia de la Lectura*.

103. Ibidem, pags. 174-75

En resumen, la Edad Media aporta cambios relevantes a la historia de la lectura desde el momento en que ésta deja de convocar a la voz. Aparece la lectura silenciosa transformadora del texto escrito, con la finalidad de captar la mirada, facilitando el acceso al significado del texto. Asistimos por primera vez a la separación entre la memoria y el aparato auditivo, quedando finalmente plasmada en el texto escrito: del oído al ojo, de la escucha a la mirada. Y al tiempo asistimos a la socialización de la lectura que introducirá también cambios en la lengua vehicular de los escritos. El latín, lengua culta por excelencia, dará paso a la representación escrita también de las lenguas vulgares, por lo que el acceso al texto-memoria no necesitará del conocimiento del latín, sino que bastará con el conocimiento de la representación escrita de la lengua usual del lector, facilitando así la alfabetización paulatina de la población<sup>104</sup>. Pero es evidente que la socialización de la escritura y de la lectura dependen fundamentalmente de la invención de la imprenta, pues permitió las copias y multiplicación de obras escritas, así como el abaratamiento del libro. Todo esto nos lleva una vez más a sostener conjuntamente con Roger Chartier que “Sin lector, el texto no es más que un texto virtual, sin verdadera existencia.”<sup>105</sup> El otro aspecto que conviene retener siguiendo a este autor es que en este proceso de apropiación de los textos, el mundo del lector se hallará constituido por una comunidad de interpretación, definida como un mismo conjunto de competencias, usos, códigos e intereses en la que hay que prestar atención a la materialidad de los objetos escritos y a los gestos de los sujetos lectores<sup>106</sup>.

Otro de los grandes momentos históricos de suma importancia vinculados a la lectura, será el acontecido a finales del XVIII con la aparición de “[...]un cambio estructural de lo público”<sup>107</sup>. En este siglo aumentó considerablemente la demografía europea, pues el empuje de la Ilustración incidió en la constitución de comunidades de ilustrados. Nuevos valores, nuevos ideales, nuevas mentalidades y nueva aparición de integrantes en la comunidad de lectores, las mujeres. En este contexto, la escritura cobrará una nueva función, la de erigirse como vehículo de la comunicación de la “subjectividad”. Las nuevas clases burguesas manifiestan sus ansias identitarias en donde la escritura y la lectura formarán parte de uno de sus símbolos. Por primera vez hace su aparición la posibilidad de que la lectura puede transformar la subjectividad del lector, desde el momento en que el texto escrito penetra en

104. Ya hemos mencionado que no vamos a detenernos en la evolución y transformaciones de los soportes y los útiles de la escritura, así como la evolución de la caligrafía. No obstante es nuestro deseo destacar también la importancia de este proceso que se da en paralelo a las modificaciones vinculadas a la escritura y la lectura surgidas en la Edad Media.

105. Chartier, R. “Lecturas y lectores populares desde el Renacimiento hasta la Época Clásica”. Traducción de María Barberán. *Historia de la lectura*

106. *Ibidem*, pag. 343

107. Término de J. Haberlas aludido en Wittmann, R. “¿Hubo una revolución de la lectura a finales del siglo XVI-II?”. Traducción de Cristina García. *Historia de la lectura*

la vida interior del lector. La lectura entra en la vida doméstica burguesa conjuntamente con la creación de mobiliario para albergar tal acto, encontrando de este modo una especial ubicación. Pero va a ser la escritura literaria la que irrumpió con fuerza y en la que Wittman va a detectar una de las manifestaciones de la subjetividad por excelencia como son las *cartas* en novelas tales como *Pamela or Virtude Rewarded*, produciendo una epidemia lectora de la que surgirá también la patologización de la lectura, la lectura como enfermedad. Sus síntomas, la imposibilidad de separarse del objeto libro y el ansia recurrente tras la finalización de la última palabra de cada libro y la búsqueda inmediata de uno nuevo. Es decir, un claro fenómeno de dependencia<sup>108</sup>. “A las mujeres ávidas de novelas se les reprochaba que, precisamente en el momento en que la familia burguesa asignaba a su sexo una nueva serie de importantes tareas, se refugiaron en un placer pasivo y sentimental.”<sup>109</sup> Incluso la Iglesia tomará cartas en el asunto ante el temor a una descristianización de la población por efecto de la lectura. No obstante y con el fin de hacernos una idea del alcance de este fenómeno, aludiremos la oleada de suicidios entre los lectores del *Werther* que el propio Wittman achaca a una mala lectura del texto literario por parte de algunos lectores al entender el contenido literario como una invitación a la imitación<sup>110 111</sup>

Parece claro que la Historia de la Lectura nos enseña y nos demuestra cómo la captación de la significación cae del lado del lector y que la significación puede convertirse en una extraña satisfacción mórbida desde el momento en que el texto escrito convoca la particular mirada del lector. Incluso hallamos como efecto de la alfabetización de la sociedad y la concomitante socialización de la escritura y de la lectura, la emergencia de las cartas en tanto soporte de la subjetividad por excelencia. Pero lo que nos convoca y queremos resaltar, es el de detectar un gozo inherente a la significación, sito en la historia de la lectura.

¿Podemos pensar ahora que en la contemporaneidad se han producido cambios en lo relativo a la lectura a resultas de la aparición de nuevos formatos y soportes de escritura? En ese sentido nos ha resultado de gran ayuda, al incidir en la actualidad del el lenguaje, el artículo de Kenneth Goldsmith “La vanguardia vive en Internet”: “La nueva escritura consiste en no escribir y la nueva lectura consiste en no leer. Aunque no hay que tomarlo literalmente, esencialmente ahí se encierra una gran verdad. Nuestra relación con el lenguaje ha cambiado y como consecuencia de ello, ha cambiado nuestra relación con la lectura y la escritura. Con el bombardeo de información al que estamos sometidos, nadie es capaz de

108. Ibidem, pag 354-57

109. Ibidem, pag. 377

110. Ibidem, pag. 368

111. A los interesados por este aspecto los remitiremos a otro trabajo posterior que supone un vuelco de tuerca más sobre el vicio de la lectura y que hallamos un siglo después en Wharton, E. “El vicio de la lectura.” *El arte de la ficción*. Traducción de Abel Vidal. El Barquero. Capellades, 2012

mantener la atención fija durante mucho tiempo. El déficit de atención es una nueva forma de vanguardia. En un contexto de hiperabundancia cultural, carece por completo sentido infligir nuevos textos al mundo. Lo que considerábamos que era nuestra propia producción es algo tan minúsculo e irrelevante en el contexto de la textualidad digital que ¿qué nos podemos proponer? [...] Antes el lenguaje escrito estaba atrapado en la página impresa y no se podía hacer nada con él, pero con el lenguaje digital podemos hacer lo que nos de la gana. Lo podemos recortar, arrojarlo al mundo como spam, enviarlo por correo electrónico. [...] Las palabras se han convertido hoy en un material plástico.”<sup>112</sup> Destacaremos que en este artículo lo relevante, es la idea de que la escritura ayudada por las nuevas tecnologías, incide en el lenguaje como material. Este escritor hace hincapié en los efectos de la digitalización del lenguaje sobre la escritura y demuestra perfectamente como la nueva modalidad de escritura e incluso de apropiación de textos ajenos, es el collage o el pastiche<sup>113</sup>. Aunque también denuncia los efectos de la virtualización de la escritura digital y por supuesto, remite al concepto de autoría. No obstante, el no leer y no escribir nos ha parecido un tanto contundente al ser él mismo quien expone y sostiene, que se escribe y se lee más que nunca, gracias al teléfono móvil, por ejemplo. Otra cosa es la lectura del significado vinculado a la fugacidad de la escritura en nuestros días y el hecho de haberse transformado nuestra relación con el lenguaje en la contemporaneidad. Pero este sin duda, es otro tema.

Llegados hasta aquí y debido a la vinculación de la mirada a la escritura como efecto de la lectura silenciosa, nos proponemos abordar qué es la mirada.

## **B.- Ver/Mirar**

Interrogarnos sobre qué es la mirada nos lleva irremediamente a recordar que si esto es posible es porque en el Renacimiento apareció la Perspectiva y en el siglo XVII comenzaron a virar esa mirada hacia el interior de la persona, sin dejar de lado el poder captar la particularidad de ese escuchar con la mirada. Según la profesora de Historia del Arte, Rosalind Krauss, fue el modelo de la cámara oscura el que permitió a la epistemología concebir un modelo de sujeto cognoscente en donde la mente humana deviene un espacio interior, en el que los dolores y las ideas claras y distintas, discurrirán ante un Ojo interior. Pero este modelo es desechado en el siguiente siglo debido a los avances en los estudios anatómicos y fisiológicos <sup>114</sup>. Krauss evocará la conferencia de Helmholtz “Los últimos avances de la

112. Goldsmith, K. “La vanguardia está en Internet”. El País Digital. [http://cultura.elpais.com/cultura/2014/02/12/actualidad/1392223183\\_765280.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/02/12/actualidad/1392223183_765280.html). Consultada 16-2-2014

113. Goldsmith apunta a las nuevas tecnologías aplicadas a la escritura que permiten copiar y pegar párrafos, copiar frases de textos, etc., etc.

114. Krauss, R. *El inconsciente óptico*. Traducción de J. Miguel Esteban. Tecnos. Madrid, 1997. Pag. 142

Teoría de la Visión”: “Lo que el estereoscopio nos muestra, es que cada ojo transmite una sensación distinta a la conciencia, dos sensaciones que llegan a ésta simultánea y separadamente; consecuentemente, la combinación de estas dos sensaciones en esta imagen única del mundo externo de la que tenemos conciencia en condiciones de visión normales no es obra de un mecanismo sensitivo anatómico, sino de un acto mental.”<sup>115</sup>

Establecer una diferencia entre el ver y el mirar implica necesariamente no restringirnos a los mecanismos anatómo-fisiológicos del ojo como órgano de la visión. Al igual que nos ha sucedido con el concepto de “lenguaje” producto de la lingüística, aquí nos vemos impulsados a adentrarnos en el *acto mental*, muy bien expuesto por Krauss en su libro. Escuchemos a Didi-Huberman: “El acto de ver no es el acto de dar evidencias visibles a unos pares de ojos que se apoderan unilateralmente del “don visual” para satisfacerse unilateralmente con él. Dar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, en su sujeto. Ver es siempre una operación de sujeto, por lo tanto una operación hendida, inquieta, agitada, abierta. [...] No hay que elegir entre lo que vemos y lo que nos mira. Hay que inquietarse por el entre y sólo por él”<sup>116</sup>

Será precisamente Freud en el siglo siguiente quien va a producir una teoría de la mirada que, aunque se asienta en un proceso orgánico, está determinada por un proceso psíquico. Desde el momento en que la necesidad fisiológica es dependiente de las representaciones psíquicas, desaparece el instinto dando lugar al campo de lo pulsional de donde Freud extraerá la “pulsión escópica”. Vayamos a su artículo “Pulsiones y destinos de pulsión” de 1915<sup>117</sup> en el que traza cuatro características de la pulsión<sup>118</sup>:

- El esfuerzo, factor motor de la pulsión, ya que toda pulsión es inicialmente activa.
- La meta, o la cancelación del estado de estimulación, fuente del impulso; la satisfacción.
- El objeto, aquello por o en lo cual alcanzaría su meta. No necesariamente se trata de objetos ajenos, pueden ser objetos del propio cuerpo.
- La fuente, esto es, el proceso somático cuyo estímulo es representado en la vida anímica por la pulsión<sup>119</sup>.

115. Ibidem, pag. 143

116. Didi- Huberman, G. *Lo que nos ve, lo que nos mira*. Traducción de Horacio Pons. Manantial. Buenos Aires, 2010. Pag. 47

117. Freud, S. “Pulsiones y destinos de pulsión”. *Sigmund Freud Obras Completas*, volumen 14. Traducción de José Etcheverry. Amorrortu editores. Buenos Aires, 2001

118. Conviene una vez más recordar que para autor, la pulsión no es el instinto. No hay que confundir ambos términos, aunque en la traducción de López-Ballesteros hallamos algunos pasajes en que *pulsión* se tradujo al castellano como *instinto*

119. Ibidem, pags. 117-18

La pulsión escópica será un tipo especial de pulsión asentado en un par contrapuesto, ver- mostrarse. Freud le adjudicará tres matices: “a) El ver como actividad dirigida a un objeto ajeno; b) la resignación del objeto, la vuelta de la pulsión de ver hacia una parte del cuerpo propio, y por tanto el trastorno en pasividad, así como el establecimiento de la nueva meta: ser mirado; c) la inserción de un nuevo sujeto (un nuevo agente), al que mostrarse a fin de ser mirado por él.”<sup>120</sup> Añadirá que las acciones pulsionales son tomadas como la base del mecanismo de la satisfacción concebida por el inventor del Psicoanálisis por la vía metafórica: “erupciones sucesivas de lava”<sup>121</sup> Sin embargo, no va a ser hasta décadas posteriores cuando Lacan va a avanzar más sobre esta concepción del objeto pulsional ligada a la satisfacción, gracias a su concepción del objeto *a*. Rosalind Krauss se detendrá en este detalle, a partir de la concepción del trauma en Lacan: “Para ser exactos, lo que el trauma provoca es la excitación de la pérdida, de la automutilación, de la desmembración de una parte del cuerpo. El trauma dispara un mecanismo de repetición automática que, desde ese momento, se dispondrá a restaurar el consabido objeto, ese objeto desconocido e incognoscible, intentando hallarlo al otro lado de la cesura<sup>122</sup> que el trauma ha abierto en el lugar donde no se produjo el encuentro esperado. De ahí que la estructura del trauma no dependa de la compulsión repetitiva que activa, sino del sentido que adscribe a la cesura –la ocasión perdida, el encuentro frustrado- que el propio trauma origina: la apertura a un espacio fuera de los límites de ese otro espacio donde pensamos que reside lo que determina la visión. Porque es al otro lado de la divisoria visual donde aparecerá el significante, el objeto susceptible de ser representar lo que el sujeto ha perdido.”<sup>123</sup> Y no sólo Rosalind Krauss, también Hall Foster tendrá en cuenta el trabajo de Lacan para poder pensar el lugar de la mirada frente a una obra de arte, incluso como formando parte del objeto artístico<sup>124</sup>. De la misma manera que hemos sostenido que no hay texto sin lector, podemos decir que no hay cuadro sin mirada. Dirijámonos a las fuentes, pero antes añadiremos que este es uno de los aspectos fundamentales con el que el psicoanálisis puede contribuir a la teoría artística contemporánea, el introducir la mirada como parte constituyente del objeto artístico. Pero también tengamos en cuenta que es la lectura realizada por Lacan del arte pictórico, lo que le permite construir y avanzar en su concepción de la mirada. Lacan aprende de los maestros en captar miradas, tal como iremos desarrollando.

120. Ibidem, pag. 125

121. Ibidem, pag. 126

122. En el María Moliner, cesura: 1. En la poesía griega y latina, pausa rítmica, obligatoria o esperable, en el interior del verso. 2. En la poesía románica, pausa introducida en muchos versos de arte mayor, que quedan de este modo divididos en dos partes, iguales o no, llamadas hemistiquios. 3. En la poesía moderna, pausa que se hace en el recitado del verso después de cada acento de los que regulan su armonía.

123. Ibidem, pag. 83

124. Foster, H. “Cap. 5, El retorno de lo real”. *El retorno de lo real*. Traducción de Alfredo Brotons. Akal. Madrid, 2001. Pags. 129- 74

En su seminario *Los cuatro conceptos fundamentales en psicoanálisis*, dedicó cuatro capítulos a abordar la pregunta de qué es una mirada<sup>125</sup>. Tal como avanzan Krauss y Foster, Lacan se halla interesado en investigar el fundamento de la pulsión escópica junto con el trauma y la repetición. Digamos que su lógica pasa por situar la repetición no como una representación de un accidente, sino como repetición de un fallo, de una esquizia, de la que la pulsión se hace cómplice. Ahí donde algo falla, la pulsión pone un objeto. “La mirada sólo se nos presenta bajo la forma de una extraña contingencia, simbólica de aquello que encontramos en el horizonte y como tope de nuestra experiencia, a saber, la falta constitutiva de la angustia de castración.”<sup>126</sup> Ahora bien, la mirada como objeto escópico no es sin satisfacción, pues permite eludir esa falta de la que la angustia hace eco. “En la medida en que la mirada, en tanto objeto *a*, puede llegar a simbolizar la falta central expresada en el fenómeno de la castración, y en que, por su índole propia, es un objeto a reducido a una función puntiforme, evanescente, deja al sujeto en la ignorancia de lo que está más allá de la apariencia.”<sup>127</sup> Pero, ¿cómo diferenciar el ojo de la mirada? Lacan irá de la mano de Sartre y su libro *El ser y la nada* de donde extraerá un ejemplo clarificador: “En tanto estoy ante la mirada, ya no veo el ojo que me mira; y si veo el ojo, entonces desaparece la mirada.”<sup>128</sup> La mirada no deja de ser una mirada imaginada por uno mismo, pero en el campo del Otro, un “verse verse”<sup>129</sup>. Un “verse verse” que introduce la ilusión de existencia ahí justamente donde hay una falta, una esquizia. El cuadro de *Los embajadores* de Holbein le permitirá a Lacan explicar su hilo argumental. Frente a este cuadro, inicialmente lo captado con inmediatez, es la ostentación ornamental de las vestiduras de los protagonistas, quedando fácilmente fascinados por sus apariencias. Sin embargo, algo raro nos induce a volver a mirar el cuadro, una vez apartada la mirada, y es en ese momento, en el que quedamos anonadados al descubrir una gran y misteriosa calavera ladeada. Holbein consigue perfectamente representar cómo la fascinación por las apariencias vela aquello que el anonadamiento denuncia: la aparición de un espectro. La mirada es dirigida inicialmente a la ornamentación y sólo en un segundo momento capta ese otro, pero importantísimo, aspecto del cuadro. Como si Holbein hubiera jugado con la mirada en el momento de su producción artística, al conseguir el cuadro hacernos partícipes en ambas direcciones. Es así como Lacan definirá todo cuadro como una trampa para cazar miradas, introduciendo la posibilidad de investigar la función de la mirada

125. Lacan, J. “De la mirada como objeto a minúscula”. *Seminario 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Traducción de J. L. Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Barcelona, 1987. Pags. 75- 128

126. *Ibidem*, pag. 81

127. *Ibidem*, pag. 84

128. *Ibidem*, pag. 91

129. *Ibidem*, pag. 91

en cada cuadro<sup>130</sup>. “Ahora bien, ¿qué deseo habitaría en el creativo de esta trampa caza miradas? ¿Cuál es el deseo que queda atrapado, que se fija, en el cuadro, pero que también lo motiva, pues impulsa al artista a poner en práctica algo? ¿y qué es ese algo?”<sup>131</sup> No resulta fácil seguir a Lacan en su trabajo en el donde va deslizándose del ojo a la mirada y de la mirada al ojo, a lo largo de los capítulos de su libro a los que nos referimos. Exige un continuo cuestionarse su exposición, pero pensamos que debemos tener bien claro que el ojo y la mirada no son lo mismo y que el arte pictórico juega con ambos.



Resulta evidente como un artista trabaja con la mirada a partir del empleo de las imágenes como material, pero en ese juego con la mirada, exhibe su particular saber sobre ella. La tesis de Lacan es la de que el norte, la moral y la investigación de un pintor, se hallan en la elección de un determinado modo de mirada que los empuja al trabajo. Podemos añadir que a partir de los años 70, podría definirse a un pintor, como aquel que *sabe hacer* con la mirada. La cuestión es qué es lo que sabe hacer. Dos son las modalidades que Lacan aísla: producir un objeto acorde con lo que la mirada pide produciéndose una satisfacción pulsional (sublimatoria); la otra, es más compleja y consiste en darle al ojo, repetamos, al ojo, a ese ojo que me mira, cierto alimento para que la mirada cese. “Se le da al ojo, no a la mirada, algo que entraña un abandono, un deponer la mirada.”<sup>132</sup> Es decir, operar una separación entre el ojo y la mirada a partir del tratamiento simbólico de la im-

130. Ibidem, pag.95-96. Añadiremos que el presente seminario aludido, fue impartido por Lacan en 1964. Dos años después, Foucault estuvo trabajando *La Meninas* de Velázquez desde la óptica de la mirada

131. Ibidem, pag. 100

132. Ibidem, pag. 108

agen. Lacan una y otra vez nos recuerda como el ojo, en tanto órgano, no se halla exento de la dialéctica fálica, entendida cómo aquella en donde la falta apunta a un real no simbolizable. “Nunca me miras desde donde yo te veo” y “[...] lo que miro no es lo que quiero ver”<sup>133</sup>, ejemplifican esa falla que la dialéctica entre el ojo y la mirada exhiben y en donde la mirada no consigue colmar aquello que el ojo quiere ver. En esta segunda modalidad, se trataría de engañar al ojo, pero volvamos a preguntarnos cómo. Su respuesta es mediante la producción de un velo, de una pantalla que en sí misma supone una articulación de las imágenes por lo simbólico. Una articulación simbólico-imaginaria, lugar estructural de la pintura artística y cuyos efectos son la separación entre el sujeto de la representación y el objeto perdido. Entre la mirada habitada y el ojo deshabitado, aparece el velo pictórico. Digamos que lo que sale a la luz gracias al tratamiento pictórico de la imagen, es el efecto de velo que el producto artístico da a mirar para velar el ojo deshabitado, puro real resto de la operación simbólica en donde el sujeto adviene al mundo por efecto del lenguaje.

No obstante Lacan, también incidirá en el valor simbólico del gesto pictórico, de los gestos involucrados en la producción de la superficie artística, en la medida en que estos no son ajenos en sí mismos al campo de la significación y del sentido. Aunque fundamentalmente lo que valorará, es el gesto detenido, los momentos donde el gesto se detiene y evidentemente, el gesto definitivo. Ese gesto finalmente detenido en un instante de ver articulador de imaginario y simbólico, frente a un real del que se separa vía el cuadro en su función de velo. De ahí que este autor califique a la obra pictórica de “doma-mirada”<sup>134</sup>.

Ahora bien y volviendo a nuestra tríada escritura-mirada-lectura, ¿cómo trasladar esta construcción de la mirada en Lacan a la lectura de lo escrito y en concreto de la escritura literaria de la que esperamos aprender? Es en el género literario en donde hallamos la producción de imágenes del lenguaje sobre una superficie o soporte que captan la mirada del lector. Resulta evidente que una vez más nos hallamos en un tratamiento simbólico-imaginario, ¿de qué? No nos queda más opción que volver a la distinción que establece Lacan, entre significante y significado. El significante se escucha, el significado se lee. Y observar que la lectura del significado puede producirse al escuchar el significante o al verlo en la imagen del mismo. Es decir, incidir en ese proceso consistente en “escuchar con la mirada”. Si queda articulado a la mirada, es debido a un efecto de la representación a través de la escritura del significante. Es más, si la mirada queda enganchada a la imagen textual, es responsabilidad de los efectos de significación y simplemente vemos una página con garabatos. Insistamos,

133. Ibidem, pag 109

134. Ibidem pags. 112-24. Sólo añadir que ese momento de detención del gesto, Lacan también lo encuentra en la danza y en la ópera china. Nosotros optaremos por incidir en el valor de articulación simbólico-imaginaria que hallamos en la proyección cinematográfica, en donde las imágenes con texto o sin texto como es el caso de *Código desconocido* de M. Haneke, vendrían a ocupar ese lugar separador de la pantalla entre el sujeto y lo real como objeto *a*.

“El significado es el efecto del significante.”<sup>135</sup> Nos atrevemos a añadir que aparezca donde aparezca, bien en el campo del discurso o en su representación en un texto, el significante produce significación. Pero escuchemos también a Lacan en lo atribuido a la significación. Ya en su primer seminario aborda la arbitrariedad entre el significante y el significado y no sólo gracias a Saussure, también San Agustín incidirá sobre la lógica que expone. “El fundamento mismo de la estructura del lenguaje es el significante, que siempre es material, al que hemos reconocido en el verbum de San Agustín, el significado. Considerados uno a uno, están en una relación que se presenta como estrictamente arbitraria. No hay mayor razón para llamar a la jirafa, ‘jirafa’, y al elefante, ‘elefante’, que para llamar a la jirafa, ‘elefante’, y al elefante, ‘jirafa’. Ninguna razón impide decir que la jirafa tiene una trompa y que el elefante tiene un cuello demasiado largo. Si dentro del sistema habitualmente utilizado, esto es un error, ese error no puede detectarse, como enseña San Agustín, mientras las definiciones no hayan sido planteadas, [...] No obstante, si ustedes continúan indefinidamente el discurso sobre jirafa con trompa y todo lo que dicen se aplica perfectamente al elefante, será evidente que con el nombre de jirafa, están hablando del elefante. Sólo hace falta acordar los términos que están utilizando con los que habitualmente son utilizados.”<sup>136</sup> Es decir, que ya de entrada, Lacan plantea el problema del referente y por otro lado, la necesidad de un acuerdo en una comunidad de hablantes, entre el significante y el significado, al considerar arbitraria la relación entre ambos. El uso de una lengua se instituye sobre un pacto colectivo que incide sobre la arbitrariedad entre significante y significado. Es más, podemos añadir que este hilvanar la imagen del significante con el significado se convierte en una de las funciones de la escritura fonética.

De cualquier forma y antes de adentrarnos en la enseñanza de Lacan, recordemos aquello que la lectura silenciosa nos ha revelado. Con la aparición de esta modalidad de lectura, el lector tuvo acceso al significado sin la necesidad de reproducir la vertiente sonora del significante, al desvincularlo de la voz. A través de la mirada depositada sobre las palabras escritas, fue posible el acceso al significado del texto escrito sin la mediación de la fonación. En ese paso de lo oral a lo escrito, observamos como claramente el significado cae del lado del lector y cómo se desvela la extraña relación entre el significante y el significado, al dejar de depender del efecto sonoro, siendo posible también acceder al significado a través de la imagen.

Dirijámonos ahora a Lacan y recalemos en su seminario *Aún* y en su escrito “L’*étourdit*”<sup>137</sup>, donde va a revisar ambos términos que habiendo estado presentes a lo largo de

135. Ibidem, Lacan. *Seminario Aún*. Pag. 45

136. Lacan, J. *El seminario 1 Los escritos técnicos de Freud*. Traducción Rithée Cevasco y Vicente Mira. Paidós. Barcelona, 1981. Pags. 383-84

137. Lacan, J. “El atolondradicho”. *Otros Escritos*. Traducción de Graciela Esperanza Paidós. Buenos Aires, 2012

toda su enseñanza, en ese viraje hacia la escritura producido a partir de los años 70, vuelven de nuevo a cobrar cierto protagonismo. En relación al significante, sigue definiéndolo como productor de significado, sólo que va a enfatizar la barrera situada entre ellos, pues los efectos de significado no van a ser puestos en causa con lo que los determina. Lacan producirá una lógica para la significación, basada en su relación al referente. “Lo que caracteriza, en el plano de la distinción significante/significado, la relación del significado con lo que está allí como tercero indispensable, a saber el referente, es propiamente que el significado yerra<sup>138</sup>. En lo relativo al significante se manifestará contundente, “El significante como tal no se refiere a nada que no sea un discurso, es decir, un modo de funcionamiento, una utilización del lenguaje como vínculo.”<sup>139</sup> Por vínculo, entenderemos aquello que el discurso establece entre los seres que hablan; pero podemos afinar un poco más y rescatar la definición que Fierens extrae de *L'etourdit*: “¿Qué es un discurso? Un discurso es una práctica de palabra constitutiva de un vínculo social entre dos partenaires.”<sup>140</sup> Recordemos aquí que Lacan construye una teoría de los discursos en la que define cuatro modalidades discursivas: la psicoanalítica, la del amo, la de la histeria y la universitaria; y en las que salvo en la psicoanalítica, las otras tres establecen una relación propia con la significación. No obstante, regresemos a la especial problemática de la significación con el referente, deteniéndonos en el excelente trabajo de Fierens sobre el críptico texto “El atolondradicho”.

Fierens nos permite organizar tres aspectos decisivos:

A) La significación y el referente. Fierens hace hincapié en el modo en que Lacan se separa de la lógica de Frege en lo que atañe al significado. No se trataría de pensar la significación como una referencia a la realidad, pues lo que demuestra Lacan en su construcción de los discursos, es que toda significación remite a otra significación sin que se pueda encontrar una referencia última. Para Lacan la significación es un efecto arbitrario del significante o más bien de la unidad significante, pues una frase puede operar como significante determinando las significaciones posteriores. No confundamos pues palabra con significante.

En este aspecto, se desmarca de los postulados kantianos en donde las relaciones entre las significaciones, apuntarían a reconstruir una primera significación, sólo que en esa dirección y según Lacan en su lectura de Kant, nos topáramos con la facultad de

138. Lacan. *Aún*. Pag. 29

139. *Ibidem*, pag. 41

140. Fierens, C. *Lectura de l'etourdit*. Traducción de Rithée Cevasco y Jorge Chapuis. Ediciones S&P. Barcelona, 2012. Pag. 40

ilusionarnos. De ahí que opte por desmarcarse de esta concatenación de significaciones por aportar únicamente ilusión y apueste por determinar la significación como un efecto del significante. Hablar, para Lacan, consiste en significar, cualidad con la que define sus discursos, salvo una excepción, el psicoanalítico; por ir justamente en contra de la producción infinita de significaciones<sup>141</sup>. No podemos confundir la posición del analista frente al discurso del analizante con la del lector, encargado de dar significación al texto que va leyendo: “No hay significación que sea simple referencia a la realidad. Toda significación remite a otra significación y los discursos se suceden y basculan de uno en otro sin jamás encontrar la referencia última [...] la significación de todo significante es que remite a otra cosa.”<sup>142</sup>

Llegados aquí, se nos impone una pregunta, ¿a qué remitirían la significaciones si no es a la realidad? El aporte de Lacan, según Fierens y tal como podemos sondear a lo largo de su enseñanza, es que el referente de todas las significaciones es la significación fálica. Entendamos por significación fálica, aquella que tiende al todo o a la nada, aquella que busca la completud, aquella que según palabras del propio Lacan, tiende a la universalización. En este sentido, la significación es la encargada de suplir aquello que por efectos del significante, aparece como una pérdida. Anteriormente ya hemos hecho mención al primer seminario de Lacan en donde acaba repartiendo dibujos de elefantes entre sus asistentes. Pues bien, si el significante sustituye a la cosa, la significación intentaría restituirla en su tendencia universalizante.

B) La significación y el universal. Partamos del libro de Derrida *El monolingüismo del otro*, en el que desarrolla la idea de que para pertenecer a una comunidad idiomática es imprescindible una homogenización del lenguaje frente al uso particular del lenguaje. Es decir, todo uso del lenguaje conlleva una vertiente subjetiva y otra colectiva, instituyéndose así una tensión entre lo particular y lo colectivo. También Lacan incidirá en este aspecto, pero antes introduciremos la idea del lenguaje como material de trabajo por formar parte de nuestro objeto de estudio. Partiremos de la premisa que aporta en el libro *Psicoanálisis, Radiofonía & Televisión*: “Esta materialización intransitiva del significante en significado, es lo que se llama el inconsciente, que no es anclaje, sino depósito, aluvión del lenguaje.”<sup>143</sup> Es decir, es esta materialización del significado como efecto del significante la que Lacan nos propone tener en cuenta frente a la significación, que remite a otra significación, etc. Ahora bien, acabamos de exponer que el referente de la significación es

141. Tengamos también en cuenta que Lacan también advierte este ir en contra de los efectos de significación, tanto en las vanguardias, como en las artísticas en su texto *Lituraterre*, sito en su *Sem. XVIII*.

142. *Ibidem*, pag. 152

143. Lacan, J. *Psicoanálisis, Radiofonía & Televisión*. Traducción de Oscar Masotta y O. Gimeno-Grendi. Anagrama. Barcelona, 1993. Pag. 32

la significación fálica, ¿pero por qué operaría como referente? Para este autor, la función de la significación fálica estriba en su carácter de suplencia de aquello que a partir del lenguaje no se puede inscribir o simbolizar, suplencia que a su vez instituye el campo lógico de lo posible. Pero añadamos que este campo de lo posible introduciría, aspiraría a lo universal y es ahí donde topamos con la tensión entre lo subjetivo y lo colectivo. Es más, podemos definir la subjetividad como aquella significación o aquel conjunto de significaciones que no entra en la homogenización del lenguaje, que se resiste a la unificación de la lengua, y que a pesar de aspirar a lo universal, no deja de toparse con una imposibilidad, con un fallo. La ilusión fálica fracasa en su misión universalizante.

¿Cómo pensar entonces en los efectos de homogenización del lenguaje en un colectivo? Es cierto que en cualquier idioma existe un diccionario “normalizador” de los vínculos entre el significante y su significado o significados, en función de un colectivo de hablantes, estando siempre en permanente revisión. Pero por otro lado, hallamos también lo definido por Lacan como “obscenidad de un grupo” que nada tiene que ver con la idea de inconsciente colectivo, tal como la hallamos circulando habitualmente en el campo de la cultura. Se trata de un fenómeno imaginario grupal constituyente de una significación colectiva de aquello que el lenguaje no puede inscribir. Es decir, un pacto colectivo imaginario que aspira a una significación universal<sup>144</sup>.

Por otro lado y siendo lo que convoca este trabajo, la “Escritura y subjetividad”, ¿cómo entender la originalidad de la obra literaria? ¿cual sería la particularidad en el empleo de una lengua por parte de los escritores? Ciertamente es que en adelante abordaremos estas preguntas, pero en este momento conviene intentar establecer un paralelismo entre la escritura literaria y las artes visuales: al fin y al cabo, la escritura es imagen. Sabemos que los materiales empleados difieren en estas disciplinas, pero en ambas hallamos que el producto realizado convoca a la mirada. En lo que atañe al trabajo literario y en función de lo expuesto, podemos sostener que el escritor es especialista en materializar el significante en significado, en el entramado de significantes de los que se despliegan nuevas significaciones y nuevos sentidos. Ese es su material de trabajo, el de la significación y el sentido que todo uso del lenguaje conlleva y no sólo la representación mediante la escritura, del habla. Es más, nada nos impide suponer que esta producción de significados, que a través de la mirada llegarán al lector, producirá unos efectos diferentes a aquellos que Lacan adscribe al arte pictórico. El texto literario también puede concebirse como un doma miradas, pues lo que está en juego en la escritura entendida como imagen del lenguaje,

144. Resaltemos la importancia de este argumento que por una parte sostiene a una agrupación o colectivo, pero que por otro lado implica una exclusión del grupo de aquello o aquellos que no suscriben este fenómeno imaginario o que su propia subjetividad se lo impide. Los colectivos de psicoanalistas desde Freud a Lacan, tengámoslo en cuenta, no están exentos de tal fenómeno y en su historia se ejemplifica periódicamente.

también es un captar la mirada del lector, produciendo significación en el lector. Sólo que los escritores demostrarían que el significado no es un sonido y que lo que transformaría el ojo en mirada reside justamente en los efectos de significación que el significante produce. Una vez más nos hallamos ante una articulación simbólico imaginaria y un efecto de significación que vela, que separa al sujeto lector de aquello definido por Lacan como *real*. Como ejemplo, también podemos aludir a su trabajo realizado sobre *El arrebato de Lol V. Stein* de Marguerite Duras, en donde establece la lógica de la mirada sita en este texto literario<sup>145</sup>.

Pasemos ahora a trabajar y exponer la función de la escritura en psicoanálisis a la que dedicaremos un capítulo propio, pues para poder introducirnos en su complejidad, resulta absolutamente necesario adentrarnos inicialmente, en los pasos previos que hemos ido exponiendo. Además consideramos que la especificidad de lo escrito en psicoanálisis merece un tratamiento exclusivo. A sabiendas de que lo que vamos a exponer es meramente introductorio a este tema, pues en los últimos años de la enseñanza de Lacan, no sólo cobra protagonismo, sino que se torna enormemente complicado. En sí mismo, podría constituir un tema de tesis doctoral.

145. Lacan, J. “Homenaje a Marguerite Duras, del rapto de Lol V. Stein”. *Otros escritos*. Traducción de G. Esperanza, G. Trobas, S. Tendlarz, V. Palomera, M. Álvarez, J. L. Delmont –Mauri, J. Sucre y A. Vicens. Paidós. Buenos Aires, 2012

#### I.4.- Lo escrito en Psicoanálisis.

Partamos de una distinción fundamental, la de no confundir lo que habitualmente se entiende por escribir en cualquier diccionario, con lo que en psicoanálisis implica el término “lo escrito”. Se trata de entrada, de situar lo escrito vinculado a un espacio topológico. ¿Por qué? Partamos de la base de que el lenguaje viene de afuera y detengámonos en el momento en donde el lenguaje se encarna, se corporeiza. Ya en Freud, encontramos que entre percepción y conciencia, se abre un espacio en donde le es preciso introducir una concepción del aparato psíquico. Desde este “espacio” construido por Freud, al nudo borromeo lacaniano anudado por un cuarto nudo, el *sinthome*<sup>146</sup>, como representación del psiquismo en el ser hablante, el psicoanálisis siempre ha avanzado a través de una concepción topológica de la escritura.

Siguiendo este hilo argumental, vamos a detenernos en el trabajo de Derrida, “Freud y la escena de la escritura.”<sup>147</sup> Si bien es de sobra conocida la confrontación teórica entre Derrida y Lacan, no vamos a obviar que ambos son unos excelentes lectores de Freud y que cada uno desde su particularidad, nos permiten la actualización de la investigación freudiana, y el enfatizar el desarrollo de lo que Freud supo construir e instituir, es decir, una clínica del inconsciente. Bien es cierto que existen puntos de desencuentro entre ambos, pero también es cierto que poner a ambos pensadores en paralelo a la hora de abordar algún concepto que ambos elaboran casi a la vez, históricamente hablando, pueden producir trabajos tan exquisitos y tan sumamente alentadores como es *La carta robada. Freud, Lacan, Derrida* de Barbara Johnson.<sup>148</sup> Lo que resulta innegable, es que ambos estuvieron pendientes el uno del otro y son numerosas las indirectas alusivas a Derrida en la obra de Lacan.

El trabajo de Derrida se basa en la evolución del pensamiento freudiano sobre el aparato psíquico desde su “Proyecto de una Psicología para neurólogos”<sup>149</sup> de 1895, a “Nota sobre la pizarra mágica”<sup>150</sup> de 1925. Se trata de un trabajo exhaustivo sobre aquellos textos de Freud en donde se va configurando su “escena de la escritura”. Su apuesta

146. Lacan, J. Sem. 23, El *sinthome*

147. Derrida, J. Capítulo 7 “Freud y la escena de la escritura”. *La escritura y la diferencia*. Traducción de Patricio Peñalver. Anthropos. Barcelona, 1989

148. Johnson, B. *La carta robada. Freud, Lacan, Derrida*. Traducción de J. S. Perendnik. Tres Haches. Buenos Aires, 1996

149. Freud, S. “Proyecto de una psicología” en *Sigmund Freud Obras Completas, tomo I*. Traducción de José L. Etcheverry. Amorrortu. Buenos Aires, 1986

150. Freud, S. *O. C.*, tomo 19

es la de concebir el tránsito de el Freud neurólogo al Freud “psíquico” a partir de la concepción de la estructura del aparato psíquico freudiano, como una máquina de escribir. Todo el sistema de configuración freudiano sobre las huellas mnémicas y su organización psíquica, no pueden concebirse para este autor, sin la estructura y representación de una escritura en la que la base, la esencia del mismo, es la concepción de la “memoria”. Derrida situará en la Carta 52 a Fliess el tránsito de lo neurológico a lo psíquico en la obra de Freud y en concreto en el inicio mismo de la carta: “Tu sabes que trabajo con el supuesto de que nuestro mecanismo psíquico se ha generado por estratificación sucesiva, pues de tiempo en tiempo el material preexistente de huellas mnémicas experimenta un reordenamiento según nuevos nexos, una retranscripción (Umschrift). Lo esencialmente nuevo en mi teoría es, entonces, la tesis de que la memoria no preexiste de manera simple, sino múltiple, está registrada en diversas variedades de signos. [...]. Yo no sé cuántas de estas transcripciones existen. Por lo menos tres, probablemente más.”<sup>151</sup>

“De ahora en adelante, a partir de la *Traumdeutung* (1900),” escribe Derrida, “la metáfora de la escritura se va a apoderar a la vez del problema del aparato psíquico en su estructura y del problema del texto psíquico en su tejido”<sup>152</sup>. No vamos a detenernos en los entresijos de la represión y la dinámica de las transcripciones sobre las que avanza este autor en su lectura de la obra de Freud. Pero sí señalamos que este aparato psíquico como metáfora de una máquina de escribir, supone el determinismo del lenguaje en la aparición y desarrollo del mismo. No es posible pensar en una máquina de escribir, sin la existencia previa del lenguaje. Los mismos sueños son planteados por este autor como la creación de una gramática propia por parte del soñador, que no se dejaría leer a partir de códigos externos al mismo. Incluso y a partir de concebir el aparato psíquico freudiano como un texto escrito, en su entramado fundador del inconsciente como efecto de la represión, Derrida apela a la necesidad de una concepción del lenguaje, diferenciada del idioma. Es aquí donde nos parece de lo más pertinente, el remontarnos a lo expuesto con anterioridad sobre la concepción lacaniana de *lalangue*. No obstante, creemos conveniente añadir que la lógica misma de esta máquina de escribir como metáfora del aparato psíquico, se sostiene para Derrida, de la idea de que esta escritura originaria implica la producción de un espacio y el cuerpo de la hoja misma.<sup>153</sup> No nos resultará extraño pues, plantear el inconsciente como un texto “escrito”, al que Freud intentará llegar por el camino del desciframiento del síntoma en su insistencia repetitiva y de las demás formaciones del inconsciente (lapsus, chiste, acto fallido, olvidos...)

Vayamos ahora a Lacan y detengámonos en su construcción sobre “La función de lo escrito” a partir de su *Sem. 18*, y en donde ya hemos situado la aparición de un viraje

151. Freud, S. “Carta 52”. *O.C.*, tomo I, pag. 274

152. *Ibidem*, pag. 285

153. *Ibidem*, pag. 289

hacia la escritura, hacia la proliferación de lo escrito en su enseñanza. Tres son las premisas que platearemos como básicas para abordar tal función según la lógica propia de la enseñanza de Lacan:

- “El inconsciente está estructurado como un lenguaje”<sup>154</sup>.
- La función de lo escrito en psicoanálisis se deduce a partir de una experiencia discursiva que Lacan denomina y matematiza como “discurso del analista”. Y en el discurso analítico se trata de precisar cuál puede ser la función de lo escrito interrogando así el sentido del síntoma.<sup>155</sup>

a	\$
—	—
S2	S1

- Diferenciar el registro de lo escrito del registro del discurso, o más precisamente, tener en cuenta lo que el propio Lacan nos enuncia al principio de este capítulo: “Lo escrito no pertenece en absoluto al mismo registro, [...] que el significante.”<sup>156</sup>

Es decir, la función de lo escrito en psicoanálisis y a partir de los aportes de Lacan, pasa por , a partir del discurso del analista, que es lo que se produce en el discurso por efecto de lo escrito. No se trata de escuchar el decir de un sujeto articulado a lo que se construye como síntoma en un análisis, en función única y exclusivamente de los enunciados, sino de situar lo escrito en la vertiente de la enunciación. Ya no se trata de rescatar una significación escrita en el inconsciente por efecto de la represión, según los primeros cánones freudianos. Es por eso que opta por abordar lo escrito, no a partir de la lingüística o a partir de la concepción de diccionario de “escritura”, sino que abre un espacio, una topológica de lo escrito a partir de la lógica formal<sup>157</sup>, extraída del campo de las matemáticas. ¿Qué entendemos por “lógica formal”? “El apartado más elemental –en su doble sentido: el más simple y al propio tiempo, el apartado básico- de la lógica formal es la lógica de enunciados o proposiciones [...]. El cálculo base, el cálculo en el que se apoya y sobre el

154. Esta premisa la hallamos a lo largo de toda la enseñanza de Lacan, pero una vez más y en su Seminario XX la hallaremos en la pag. 24

155. La teoría de los discursos en Lacan la hallaremos en, Lacan, J. *El Seminario 17. El reverso del psicoanálisis*. Traducción de Enric Berenguer y Miquel Bassols. Paidós. Buenos Aires, 1992. Pag. 39

156. Lacan, Sem. 20, pag. 40

157. Este paso podemos hallarlo en los cuatro primeros capítulos de, Lacan, J. *El Seminario 19... o peor*. Traducción de Gerardo Arenas. Paidós. Buenos Aires, 2012

cual se construye el edificio de la lógica es el cálculo de enunciados<sup>158</sup>, tal como expone Alfredo Deaño. Sin embargo conviene especificar que para Lacan, no hay metalenguaje y que una vez más, Lacan aplica la lógica formal al nivel de la enunciación al optar por preguntarse sobre el sentido de la insistencia sintomática. Busca en la enunciación, la lógica de los enunciados articulados en tal insistencia, efecto del retorno de lo reprimido tal como fue teorizado por Freud, pero va más allá con la ayuda de la lógica formal. Es por esa vía, que nos introduce en su concepción del inconsciente estructurado como un lenguaje. Atengámonos aquí a lo expuesto anteriormente sobre la concepción lacaniana de lenguaje, distinta a la concepción de la lingüística, tal como hemos visto. La lógica formal, tal como es presentada por las matemáticas, se aplica como metalenguaje a la lingüística añadiendo a la concepción gramatical de la relación y composición de enunciados, la lógica formal de los mismos. Entendamos que se produce únicamente a nivel del enunciado.

“En el discurso analítico, se trata siempre de lo siguiente: a lo que se enuncia como significante se le da una lectura diferente de lo que significa.”<sup>159</sup> Jacques Alain Miller nos resulta de gran agudeza al apreciar en este enunciado de Lacan que “lectura” conlleva captar aquello que es del orden de lo escrito en el campo de la palabra y añade que por referencia a la escritura, en psicoanálisis, se le da a aquello que se escucha como significante una lectura diferente al efecto de significación correspondiente. Nos hallamos, por tanto, en una concepción distinta de la lectura a partir del tratamiento que se le da a la significación. Para Miller, cuando Lacan afirma que el inconsciente es lo que se lee, supone formular al mismo tiempo que es del orden de lo que se escribe y añade que mientras la palabra sólo capta de forma lateral el referente, la escritura nos ofrece un acceso directo a él<sup>160</sup>. Y es que eso que nos posibilita el abordar la escritura a partir de la lógica formal, tiene como referente la estructura de un goce particular y diferente en cada ser que habla<sup>161</sup>, un goce subjetivo. Importante esto último de cara a introducir qué entendemos en psicoanálisis por subjetividad, pues Lacan la vincula a partir de ese vuelco hacia lo escrito, como esa particular forma en donde se estructura y se inventa, una particular modalidad de goce, diferente al placer, en todo aquel ser que habla y que habita en el lenguaje. No confundamos la subjetividad con el yo o la primera persona de cualquier enunciado. La subjetividad es abordada a partir de la enunciación como una modalidad específica de goce, como una particular y original modalidad cifrada de gozar.

158. Deaño, A. *Introducción a la lógica formal*. Alianza Editorial. Madrid, 2002. Pag. 51

159. Lacan, Sem. 20, pag. 49

160. Recordemos que el referente para el psicoanálisis es el goce fálico.

161. Miller, J. A. *Los signos del goce*. Traducción de Nora A. González. Paidós. Buenos Aires, 2010. Pags. 280-81

“En el discurso analítico ustedes suponen que el sujeto del inconsciente sabe leer. Y no es otra cosa, todo ese asunto del inconsciente. No sólo suponen que sabe leer, suponen también que puede aprender a leer.”<sup>162</sup> La interpretación del analista no residirá en alimentar esa lectura, sino más bien en introducir el equívoco como forma de apuntar al sinsentido sobre el que el sujeto del inconsciente intenta colmar esa imposibilidad de escribir la relación entre dos seres que hablan.

Ahora bien, ¿cómo entender ese goce resultante y efecto del uso del lenguaje y que insiste en el corazón del síntoma obstaculizando el deseo? Lacan detecta un fallo en el campo del lenguaje consistente en que no se puede establecer una fórmula que garantice una relación estable entre dos hablantes, es lo que el denomina “la imposibilidad de escribir la relación sexual”. “Todo lo que está escrito parte del hecho de que será imposible escribir como tal la relación sexual. A eso se debe que haya cierto efecto de discurso que se llama escritura”<sup>163</sup>, anota Lacan y añade, “Es evidente que en todo lo que se aproxima a esta relación, el lenguaje sólo se manifiesta por su insuficiencia.”<sup>164</sup> Sostengamos pues que “lo escrito” adolece de esta falla estructural resultante del fracaso del lenguaje en su intento de escribir una fórmula algorítmica que asegure la relación entre dos seres hablantes. Pero añadamos: “En el discurso analítico ustedes suponen que el sujeto del inconsciente sabe leer. Y no es otra cosa, todo ese asunto del inconsciente. No sólo suponen que sabe leer, suponen también que puede aprender a leer.”<sup>165</sup> Así pues, la interpretación del analista no residirá en alimentar esa lectura, sino más bien en introducir el equívoco como forma de apuntar al sinsentido sobre el que el sujeto del inconsciente intenta colmar esa imposibilidad de escribir la relación entre dos seres que hablan. Sin embargo y a partir de su concepción del lenguaje como un aparato de goce, nos introducirá en la falla misma de ese cifrado de goce y en concreto, en dos modalidades. De la imposibilidad de inscribir tal relación a partir de el lenguaje como aparato de goce, resultan dos modalidades cifradas de goce fallido, que se sustentan de esta imposibilidad estructural y que insisten en el síntoma analítico:

- una modalidad “masculina” que fracasa en su aspiración universalizante a partir de la significación fálica.
- una modalidad “femenina” que fracasa por el hecho de que el lenguaje no alcanza para inscribir qué es Una Mujer y por otro lado, por la suposición de un sentir en el cuerpo, de un gozo corpóreo, que se hallaría condicionado por la existencia del

162. Ibidem, pag. 49

163. Lacan, Sem. 20, pag. 46

164. Ibidem, pag. 58

165. Ibidem, pag. 49

lenguaje, pero que quedaría por fuera del campo del lenguaje. Se trataría de un goce condicionado por el lenguaje pero más allá del lenguaje mismo, por lo que nada podría decirse ni inscribir de eso que está por fuera del mismo, pero instalado en el cuerpo. Es lo que Lacan denomina goce no-todo.

De lo que se trataría en un análisis, es de captar la escritura de esta particular modalidad de goce subjetivo con el que cada sujeto intenta suplir el déficit del lenguaje y que hallamos cifrado a partir del sentido de la insistencia sintomática, confrontándolo con el sin sentido del mismo en su intento fracasado de escribir, lo que es imposible estructuralmente. “Un análisis debe permitir localizar, aislar y volver legible la escritura del programa de goce que prevalece en un sujeto, abriéndole así la posibilidad de ganar cierto grado de libertad en relación a él”, dice J. A. Miller<sup>166</sup>. Es decir y siguiendo la cita a uno de los últimos de los Seminarios de Lacan en un texto de Serge André,” Sería necesario que el análisis, por una suposición, llegue a deshacer por la palabra lo que ha sido hecho en la palabra (15 de noviembre de 1977).<sup>167 168</sup> Escuchemos de nuevo a Miller: “[...] en el psicoanálisis se introduce un artificio en el inconsciente que consiste en tratar el goce por el sentido”<sup>169</sup>. No obstante conviene introducir que la apuesta de Lacan vinculada al resultado de este encuentro con el sin sentido del goce una vez captada la deficiencia del lenguaje y construida la escritura con la que aborda tal falla, se trata del *Sinthome*, al que dedica su seminario 23. Sin embargo y antes de adentrarnos en los vericuetos del *Sinthome*, conviene tener presente una vez más lo que Lacan entiende por lenguaje tal como nos los presenta en su *Seminario 20*. “El lenguaje es lo que procura saber respecto de la función de lalengua<sup>170</sup>. [...] El lenguaje sin duda está hecho de lalengua. Es una elucubración de saber sobre lalengua. Pero el inconsciente es un saber, una habilidad, un savoir-faire con lalengua. Y lo que se sabe hacer con lalangue rebasa con mucho aquello de que se puede dar cuenta en nombre del lenguaje.”<sup>171</sup>

Con este *savoir-faire* con *lalangue* que define al inconsciente, nos detendremos en este capítulo. Nuestro interés, a partir de ahora, reside en revisar cuál es la posible aportación del campo del arte, de los creadores y en concreto de los escritores, a partir de este *savoir-faire*. En la medida en que estos trabajan con el mismo material que se halla en juego en la experiencia analítica, el lenguaje. Es el propio Lacan en su *Seminario 23 El sin-*

166. Ibidem, pag. 304

167. André, S. *Flac*. Traducción de T. Francés y Néstor A. Braunstein. Siglo XXI. México, 2000. Pag. 188

168. Recordemos también que etimológicamente *analizar* significa *desatar*. Corominas, J. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Gredos. Madrid, 2005

169. Ididem, pag. 293

170. Aquí hemos optado por respetar la traducción de “Lalangue” por “Lalengua”

171. Ibidem, pag. 167

*thome*, el que se va a detener en aquello que la escritura de Joyce le enseña, contribuyendo a su nueva concepción de este concepto en su enseñanza, el *sinthome*. Sin duda, esperamos que nos aportará alguna luz a lo planteado por Serge André en su lectura de Lacan, "Sería necesario que el análisis, por una suposición, llegue a deshacer por la palabra lo que ha sido hecho en la palabra (15 de noviembre de 1977)."<sup>172</sup> Sin eludir, cuanto podemos aprender desde el ámbito artístico sobre qué es la escritura.

172. André, S. *Flac*. Traducción de T. Francés y Néstor A, Braunstein. Siglo XXI. México, 2000. Pag. 188

## I.5.- Relectura y conclusiones.

Tal como avanzamos en la Introducción de este trabajo, nuestro interés reside en revisar qué es lo que el arte puede aportar al psicoanálisis sobre el término “saber hacer”, empleado por Lacan para definir la particularidad del acto creativo. Permitiéndole, a partir de su trabajo sobre Joyce, construir su teoría del *Sinthome*. En ese camino hemos optado por revisar en esta primera parte la evolución histórica de la escritura, el lenguaje y la lectura tanto en el ámbito de la cultura occidental, como en la particularidad del psicoanálisis respecto de esta tríada.

“[...]el inconsciente es un saber, una habilidad, un savoir-faire con la lengua” es la definición en donde nos hemos detenido. ¿Qué podemos extraer por *après coup* y en una relectura de lo expuesto? Primeramente sorprende la dificultad que ha supuesto en la historia de la humanidad el largo proceso de representación y lectura del lenguaje fonético. Si bien la función de la escritura siempre se ha hallado vinculada a una articulación simbólico-imaginaria, resulta muy sorprendente el largo periplo que ha necesitado. Insistimos en sostener como efecto de nuestro recorrido que la escritura entendida como técnica, como *téchne*, es la base sobre la que se asienta cualquier evolución técnica en cualquier campo del saber y de los avances tecnológicos de la humanidad. Recordemos que inicialmente la escritura surge independientemente de la fonética. Surge como una técnica que permite regular el exceso de producción. Sólo posteriormente se aplicará este principio técnico al campo del lenguaje fonético.

Tomar la función de la escritura por la vía de la representación ha supuesto el encontrarnos con: “El nombre (ónoma), la definición (lógos), la imagen (éidôlon) y finalmente la ciencia (epistêmê) son cuatro maneras de aprehender un mismo objeto, de representárselo: todas imperfectas, imputables de oscuridad.”<sup>173</sup> Es decir, la escritura como técnica representativa supone el asidero donde se irán anudando los diferentes campos del saber. No es de extrañar que tanto las matemáticas, como el campo del arte, puedan haber influenciado la evolución y construcción de un saber en Psicoanálisis desde Freud a Lacan.

Nos ha despertado profundamente el interés, la evolución de la lectura en nuestra cultura en lo que ha supuesto la desvinculación del acceso al significado mediatizado por la voz. Algo que a su vez hemos hallado también en esas extracciones previas a la corporeización del lenguaje y que hemos descrito con el fin de ahondar en el concepto de *lalangue* en Lacan. Y también podemos añadir que desde un principio, la función de

173. Enaudeau, C. *La paradoja de la representación*. Traducción Jorge Piatigorsky. Paidós, Buenos Aires, 1999. Pag. 32

la escritura en su carácter eminentemente representativo, choca de entrada con las paradojas de la representación y la problemática del referente. Tengamos también en cuenta que todo texto que resulta ilegible, nos remite a la búsqueda del enigmático código que no sólo ha producido, sino que nos permitiría supuestamente acceder a lo representado. Y no dejemos de lado el hecho de que la aparición de la lectura silenciosa modifica la escritura.

Con Derrida y Freud hemos podido introducirnos en la concepción topológica de la escritura en psicoanálisis pues el advenimiento “altero” del lenguaje exige la apertura de un espacio topológico en donde albergarlo, así como también a sus efectos. De ahí la concepción del inconsciente tanto en Freud como en Lacan. Pero Lacan va más lejos al introducir en el campo del psicoanálisis el saber de otros campos limítrofes al del psicoanálisis, permitiéndole construir una teoría de la escritura, del lenguaje y de la lectura específicas del discurso psicoanalítico. Nos resulta imprescindible incidir sobre esa ruptura tajante establecida por Lacan entre significante y significado, situando al primero en el campo del sonido y al segundo en el campo de la lectura. De hecho, creemos oportuno señalar que esto es lo que nos enseña el ámbito de la literatura y de la poética. Podemos acceder a una significación a partir de la lectura desvinculada de la escucha de la voz. Leer entendido como un escuchar con la mirada, conlleva un acceso al significado independientemente de su articulación sonora a un significante. Es por eso que hemos considerado oportuno detenernos en cómo el texto escrito atrapa a la mirada, de la misma manera que la música es imprescindible para pensar cómo el despertar de la escucha es absolutamente determinante en la incorporación del lenguaje. También lo expuesto sobre la mirada nos ha permitido adelantarnos a lo que vamos a sondear en la siguiente parte, donde optaremos por ahondar en los intrínquilis de la creación literaria. Pero está claro que para concebir la obra pictórica como *atrapamiradas*, es fundamental la concepción del significado aportada Lacan. Y no descartemos también el viraje teórico-práctico que tal concepción introduce en la técnica interpretativa en psicoanálisis, único vínculo discursivo que no se sustenta en la significación y en donde la interpretación del analista introduce el sinsentido a partir del equívoco.

Plantear y abordar la noción de *lalangue* nos permite aproximarnos a la idea del lenguaje como una forma de elucubración sobre *lalangue*, habitado por goces. Y en los pasos lógicos que implica el advenimiento de la palabra a partir de operaciones de extracción y diferenciación, de las que siempre quedan restos, a partir del ruido: “ruido, sonido, voz, significante y palabra”. El lenguaje es una forma de domesticación estructural y organizativa de esa amalgama sónica hecha de voces, sentires, gruñidos, goces, equívocos, homofonías, etc., desprovistas de sentido que nos aguarda en nuestro advenimiento al mundo. Uno por uno, cualquier ser hablante y por efectos de su particular modalidad de elucu-

brar sobre *lalangue*, inventará un remiendo único y original de ese fallido estructural que supone traducir *lalangue* a un lenguaje y que conlleva la confrontación con lo imposible de significar y la imposibilidad de adquirir sentido en el campo del lenguaje. Es decir, la imposibilidad de representar una relación que asegure de forma estable un vínculo entre dos seres que hablan. La última etapa de la enseñanza de Lacan nos permite realizar tal deducción, partiendo de su concepción del inconsciente como un aparato de goce.

El inconsciente concebido como una *savoir faire*, un saber y un hacer simultáneos, con *lalangue*, nos remite a ese cifrado de goce, resultante del intento de traducir *lalangue* en lenguaje. Sin embargo y a partir de su seminario 23 *El sinthome*, Lacan traza un desplazamiento de ese *savoir faire* hacia la actividad del artista al definirlo como aquel que *sabe hacer* mediante la producción de un artificio, el objeto artístico, aspecto éste que nos ocupará a continuación.

## II

### EL LENGUAJE COMO MATERIALIDAD Y LA CREACIÓN ARTÍSTICA

En esta segunda parte, intentaremos adentrarnos en el corazón mismo de la experiencia artística a partir del acto que la funda como tal. Nuestra posición es la de pensar este acto creacional desde una perspectiva psíquica, con el fin de aprender de aquellos elementos que ya de entrada, se nos manifiestan como estructurales: el autor, el *saber hacer* y el producto artístico.

Inicialmente, nuestra apuesta ha sido la de detenernos en aquellos artistas que emplean el mismo material de trabajo con el que trabajamos en la clínica analítica, el lenguaje. Pero no descartamos, al poner el énfasis no tan sólo en el material, el escuchar y trabajar otras experiencias artísticas independientemente del material empleado a la hora de producir el objeto artístico. Una cosa es el acto creativo y otra el material empleado.

Jacques Lacan en su *Seminario 23 El sinthome* y a partir de su lectura de James Joyce, consiguió salirse de un impasse teórico-clínico en su enseñanza, gracias al especial *saber hacer* de Joyce con la escritura y su peculiar empleo de la lengua inglesa por parte de este escritor. Lo que le permite a Lacan introducir en su enseñanza, este cuarto nudo al que llama *sinthome*, gracias a su lectura de la obra literaria de este escritor, y que también transformará su clínica.

Es así como introdujo el término *saber-hacer* para dar cuenta de una nueva posición del psicoanálisis en relación a la obra de arte, distinta a los anteriores momentos en donde a lo largo de su enseñanza se había detenido e investigado. En un principio y siendo subsidiario de la obra de Freud, había abordado el objeto artístico por la vía de la *sublimación* vinculada al fenómeno estético de lo bello, tal como hallamos elaborado en su *Seminario 7 La ética en psicoanálisis*. Posteriormente en su *Seminario 11 Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, se detuvo en el estudio de la mirada como formando parte de la obra de arte, aprendiendo de los artistas el juego que establecen con la mirada y la función de la misma articulada al objeto artístico. A partir del vuelco que da su enseñan-

za al introducir la importancia de lo escrito con el fin de abordar aquello que instaura el lenguaje en el organismo humano, junto con la topología del nudo borromeo y su concepción de la *letra* extraída del campo de las matemáticas, hallamos que su lectura de Joyce y su trabajo sobre la función de lo escrito, lo llevan a centrarse en el *hacer* del artista y del artesano. Por esa vía, intentará aprender del acto creativo el cómo abordar lo *real* (lo imposible de representar tanto en lo imaginario como en lo simbólico) y fundamentalmente cómo alojarlo a través de un artificio, proceso en el cual está implícito el psiquismo particular y subjetivo del autor. Es en ese contexto donde también hallamos que va cobrando relevancia su elaboración sobre *lalangue*.

No obstante, nos proponemos cotejar el trabajo de Lacan, con aquello que los propios autores y otros campos del saber pueden establecer sobre este especial *hacer* artístico. Sin olvidar que para Lacan, este *saber hacer*, resulta de interés clínico.

“El lenguaje como materialidad” exige de entrada, el establecer una diferenciación entre lo que puede suponer el lenguaje en su posible determinismo ontológico del acto creativo, del lenguaje como material de trabajo. Es entonces cuando los literatos y los poetas se erigen como posibles interlocutores a los que puede dirigirse el psicoanálisis, al ser maestros en el empleo del lenguaje. Pero desde el momento en que la imagen también puede estar impregnada por lo simbólico, por no ser ajena a los efectos de significación y sentido, también centrarán nuestro interés los trabajadores de la imagen, tal como hemos anunciado anteriormente. Sin olvidarnos de la música, por supuesto. Es obvio que siguiendo este camino argumental, nos separamos del reduccionismo ontológico en que el cientificismo imperante, de la mano de las psicoterapias cognitivas, reducen y definen lo estrictamente humano en términos de código genético o de sistema neuronal. Para nosotros lo que está en juego es la idea del lenguaje como una forma de elucubrar sobre *lalangue* y la particularidad del medio artístico al respecto. Para este estudio y siguiendo a Massimo Recalcati, nos basamos en aquello que instituye la *Ley de la palabra*, es decir, la ley que establece una humanización de la vida diferente a la de los animales, por su exposición al lenguaje y al acto del habla<sup>174</sup>. A la que tampoco son ajenos los artistas, empleen el material que empleen en su trabajo. Y también atendemos el decir de Iris Zavala en su *Escuchar a Bajin*: “[...] de manera que la palabra (el lenguaje) es quien abre la puerta a todos los parasitismos, todos los simulacros y es el elemento que permite trazar la responsabilidad”<sup>175</sup>.

Nuestra posición ética nos lleva a sostener abiertamente desde el psicoanálisis, que todo acto tiene un responsable. Imponiéndonos así la tríada: “agente, *hacer* creativo y artificio”, como puntales organizadores de esta segunda parte.

174. Recalcati, M. *El complejo de Telémaco*. Traducción de Carlos Gumpert. Anagrama. Barcelona, 2014. Pag. 31

175. Zavala, I.M. *Escuchar a Bajin*. Montesinos. Barcelona, 1996. Pag. 55

## II.1. El autor como agente del acto creativo

Abordar al autor como agente del acto creativo, exige realizar una revisión de este concepto tal como se ha ido dando en el campo de la historia del arte, en el de la teoría literaria y en el de la filosofía, fundamentalmente. Partiendo que para el psicoanálisis y desde su posición ética, todo acto conlleva un sujeto responsable. Añadiremos que de entrada, “autor” no es un concepto psicoanalítico, aunque sí es competencia del psicoanálisis revisar desde la ética, al responsable de ese “proceso interno, psicológicamente determinado”, en palabras del propio Mijail Bajtin, que es la creación artística: “El autor crea, pero ve su creación tan sólo en el objeto que está formando, es decir, únicamente ve la generación del producto y no su proceso interno, psicológicamente determinado.”<sup>176</sup> I. Zavala, gracias a su lectura de los trabajos de Bajtin sobre arte y responsabilidad nos dice: “Allí se dibuja la armadura de una arquitectónica de responsabilidad que vincula al ser humano al mundo, a sí mismo y al otro.”<sup>177</sup> Entonces nos es posible añadir que aunque el término “autor” no pertenezca al campo de la teoría analítica, no implica el desestimar la posibilidad de suponer un sujeto responsable en tal acto o intentar darle una ubicación distinta a la que habitualmente hallamos en la clínica vinculada al síntoma. Desde Freud, sabemos que la obra de arte no es un fenómeno patológico. Por supuesto que en este recorrido y llegados al siglo XX, serán imprescindibles los trabajos de Foucault y de Barthes sobre esta noción.

Debemos partir pues de una paradoja: el que firma una obra, no es el que la crea. Y posteriormente intentaremos comprobar lo que los propios artistas exponen a tal respecto, más allá del material utilizado en su *hacer* creativo. También podemos alegar que quien escribe o pinta, se diferencia del lector y del espectador. De cualquier forma y en relación a la figura del lector, seguiremos lo planteado por Roger Chartier al afirmar: “el lector es un efecto del texto”<sup>178</sup>; por concordar con lo sostenido por Lacan al advertirnos que el significante se oye y el significado se lee. Resulta evidente que el autor produce un texto literario, poético o una obra artística, pero hoy en día es la editorial la generadora de un libro, poniéndolo en circulación; o la galería de arte la encargada de gestionar exposiciones y también detengámonos en el hecho de que un libro es un objeto para la mirada y que la palabra escrita es imagen. Insistiremos en este aspecto.

176. Bajtin, M. *Estética de la creación verbal*. Traducción de Tatiana Bubnova. Siglo XXI. Buenos Aires, 2005, pag. 15.

177. Zavala, I. *Escuchar a Bajtin...* Pag. 63

178. Chartier, R. *Inscribir y borrar*. Traducción de Victor Goldstein. Katz. Buenos Aires, 2006, pag 208.

Históricamente y previo al surgimiento del término “autor” en el siglo XVIII, podemos hallar el término “artista”. Con tal fin, abordaremos el excelente trabajo de Ernest Kris y Otto Kurz, *La leyenda del artista*<sup>179</sup> en el cual y ya de entrada, sorprende constatar que desde la Antigua Grecia, a la hora de discernir la esencia específica del artista, se haya recurrido al mito, a la leyenda o a la magia, por ejemplo. Siempre ha habido algo enigmático en el proceso de creación. Y es justamente eso enigmático, lo que ha ido siendo objeto de una hermenéutica iniciada fundamentalmente en la Antigua Grecia, en donde por vez primera, encontramos el objeto artístico ligado a la persona que lo produjo. Kris y Kurtz dicen haber encontrado citados a algunos artistas del Antiguo Egipto, pero nunca junto a una de las obras producidas por ellos. Es en Grecia en donde por primera vez y de forma habitual, la obra de arte aparece ligada a la persona que la creó: “[...] la percepción del arte como arte, como campo independiente dentro del logro creativo, se hace patente en la expresión del deseo creciente de unir el nombre de un maestro a su obra”<sup>180</sup>.

Es pues en la Antigua Grecia, donde hallamos por primera vez una valoración social de la obra de arte, una nominación de su artífice y la aparición de construcciones biográficas sobre su figura. Surge también la intención de crear una imagen del artista con el fin de asegurarles un lugar entre las clases sociales existentes en la polis. Ambos autores en su investigación sobre las primeras biografías de artistas aparecidas tanto en Occidente como en Oriente, detectan una similitud, la de su vinculación mítica genealógicamente asociada al inventor de la imagen o al inventor de la escritura (China). No es objeto de este trabajo realizar un estudio comparativo del surgimiento mítico entre ambas culturas, pero consideremos relevante la apreciación de cómo la cultura asiática incide desde sus inicios en el estatuto pictórico de la escritura. Quizás resulte más ineludible en los trazos que componen la escritura china y japonesa, la vinculación de la escritura con la imagen, algo que podemos hallar desarrollado en el libro de Barthes *El imperio de los signos*, donde él mismo formula una pregunta fundamental: “*Où commence l’écriture? Où commence la peinture?*”<sup>181</sup>.

De cualquier forma, en estos momentos iniciales de la Antigua Grecia, aparece una salvedad consistente en que sólo los poetas y los rapsodas son considerados artistas. Los pintores y escultores son ubicados, por el contrario, en el gremio de los artesanos al ser su trabajo remunerado. La particularidad griega de tal distinción, se halla en la creencia platónica de que sólo los poetas y rapsodas están dotados para el éxtasis divino, es decir, vinculan el éxtasis con el don de la palabra. Su articulación mítica con los dioses, es a través de la suposición de este éxtasis especial y enigmático que los sitúa como “héroes” en

179. Kris, E. y Kurz, O. *La leyenda del artista*. Traducción de Pilar Vila. Cátedra. Madrid, 2007.

180. *Ibidem*, pag. 23.

181. Barthes, R. *El imperio de los signos*. Traducción de Adolfo García Ortega. Seix Barral. Barcelona, 2007, pag. 29.

la sociedad. Por otro lado, ambos autores resaltan como un elemento más de esta posible distinción, el hecho de que la imagen cumplía una función religiosa más que estética, pues la veneración recaía sobre la imagen y no sobre su autor.

El pintor y el escultor eran meros imitadores de la naturaleza (de donde surge la idea del arte como mimesis) a partir de una dualidad: o bien la obra de arte era inferior a la naturaleza (imitación como engaño) o bien superior (corregía los defectos de ésta). Lo que nos ha resultado interesante es como por primera vez aparece asociada la imaginación con la producción artística en la obra del filósofo Plotino: “En un pasaje dedicado al Zeus de Fidias, aseguró que los mecanismos de la imaginación, la visión interior, tenían más importancia que cualquier imitación de la realidad.”<sup>182</sup>

Posteriormente en el Imperio Romano hay una vuelta al anonimato, aunque los entendidos romanos sí conocían los nombres de los artistas griegos.

Durante la Edad Media, asistimos a una desaparición de las biografías sobre artistas y también de la imagen del artista, como tal. Lo que hoy en día situamos como artistas de ese periodo histórico, más bien seguían una línea trazada por el pensamiento religioso en donde los autores daban testimonio de la existencia de Dios. No obstante, esa última apreciación de Plotino, la de la imagen interior junto con la del éxtasis divino, reaparece en el escenario medieval en los textos producidos por los visionarios y posteriormente en la mística.

Centrándonos fundamentalmente en la “visión interior” y en el “éxtasis divino” en el campo de la escritura y el arte medieval, son los visionarios los primeros en experimentar ese encuentro interior y plasmarlo en escritura, en imágenes o en música. Como ejemplo podemos detenernos en Hildegard von Bingen (siglo XII). No obstante, conviene resaltar que los escritores de este periodo, consideraban a Dios como el que escribía a través de sus trazos. Al fin y al cabo, los trazos caligráficos y la composición de imágenes debían dar cuenta de su existencia o de su relación con Él.

Victoria Cirlot en *La mirada interior*<sup>183</sup>, denomina este encuentro con la visión interior como “imaginación visionaria”. Pero detengámonos en las palabras de la propia Hildegard al no distar mucho de lo expuesto por los autores citados en la última parte de este trabajo: “Y simultáneamente veo y oigo y sé, y casi en el mismo momento aprendo lo que sé. Y lo que no veo, lo desconozco, puesto que no soy docta. Y lo que escribo es lo que veo y oigo en la visión, y no pongo otras palabras más que las que oigo.”<sup>184</sup> Cirlot también recoge pertinentemente la apreciación de que en la producción de Hildegard von Bingen, no hallamos el éxtasis tal como aparece en siglos posteriores asociados a la mística.

182. Kris, E. y Kurz, O. *La leyenda del ...*, pag. 52.

183. Cirlot, V. y G, Blanca. *La mirada interior*. Siruela. Madrid 2008.

184. *Ibidem*, pag.63.

No obstante, sí hallamos una satisfacción inherente al fenómeno visionario: “[...] siempre he disfrutado del regalo de la visión de mi alma”<sup>185</sup>. El éxtasis, en su manifestación más sublime, aparecerá plasmado en los escritos místicos del XVII y a destacar, en la obra poética de San Juan de la Cruz y de Santa Teresa de Jesús. Su escritura testimonia esa experiencia sensitiva que supuso su pasión amorosa hacia Dios. Se escribe sobre el éxtasis, sobre la experiencia mística, pero como un acto testimonial de lo que anteriormente habían experimentado. El éxtasis místico fue una experiencia sensitiva, pero no literaria.

Si nos hemos detenido en los visionarios y en los místicos medievales, es debido a que nuestra línea argumental, al seguir la vía del éxtasis divino como características de los artistas helenos, a la visión interior, nos ha llevado a ellos. Entre otras cosas también porque en el libro de Kris y Kurz, el periodo medieval se halla poco presente debido, tal vez, al aplastamiento de la figura del artista por el peso de la ideología religiosa imperante en Occidente. Era Dios el considerado El artista, pues la concepción medieval estaba enraizada en la Biblia y en la idea de Dios como el Creador. Y por que también es este periodo desaparecen las biografías de los artistas: “Pero la imagen del artista del periodo clásico tardío no se perdió del todo en la Edad Media, y reapareció con el Renacimiento al ser de nuevo el artista protagonista de biografías.”<sup>186</sup> Es evidente que en la Edad Media se produce un paréntesis histórico en lo relativo a la apreciación social de la figura del artista. Es en la teoría del arte renacentista en donde reaparece nuevamente valorado según un nuevo canon de apreciación: “il furore dell’arte” (éxtasis artístico). La obra artística es el resultado del anudamiento de pensamientos maravillosos y divinos con el éxtasis y la inspiración artística, vuelve a vincularse a la visión interior y a un impulso incontrolable mezcla de furia y locura (furore dell’arte). También por primera vez, según estos autores, a los pintores y a los escultores les es imputado el éxtasis artístico.

Nuevamente encontramos una concepción de la creatividad del artista no determinada por una aprendizaje o por una práctica, sino por una cualidad especial, tal como sostenían los griegos. Con el Renacimiento, el mito de la creación se desliga de la esfera de las ideas religiosas y aparece una concepción estética del arte. El artista tiene el don de crear la apariencia de la realidad. Poco a poco, se va gestando un cambio en lo relativo a las biografías de los artistas. Según Kris y Kurz, aparecen dos temas biográficos: uno, el intentar explicar la genialidad del artista a partir de sus experiencias vitales y otro, consistente en sostener el amor como el motor artístico. Observemos que hasta el momento, la incidencia había recaído sobre un especial gozo, una sensación corporal, que sería el motor del acto creativo (éxtasis divino, furore, etc.) y también sobre la nominación entendida como vínculo entre el nombre del artista y su producción.

185. Ibidem, pag. 63.

186. Kris, E. y K, Otto. *La leyenda del...*, pag. 52.

Pero será el siglo XVIII el que marcará una revolución para el campo del arte y para el campo literario, en especial. Por primera vez hay tal auge de la literatura, que incluso aparece lo que Roger Chartier llama “revolución de la lectura”<sup>187</sup>. Hasta el extremo del surgimiento de una nueva patología, definida a partir del exceso de lectura catalogado como epidemia: “La lectura sin control es considerada peligrosa porque asocia la inmovilidad del cuerpo con la excitación de la imaginación.”<sup>188</sup> Igualmente en este siglo es en donde aparece por primera vez la figura del autor, así como los procesos que dan existencia al texto literario tal como lo conocemos en la actualidad. Según Roger Chartier<sup>189</sup>, se puede decir que fueron los libreros de Londres los inventores del “autor-propietario”, como forma de luchar contra la gestión de los libreros de provincias. Se instaura un régimen de propiedad para los libros, aparece una legislación sobre la misma y se crean los derechos de autor. También en esta época se desarrolla la estética en el campo de la filosofía, por lo que va a ser posible abordar el campo del arte, no desde una perspectiva mítica o desde una perspectiva religiosa, tal como expone Andrew Bowie en su libro *Estética y subjetividad*<sup>190</sup>.

Constatamos cómo la figura del autor o del artista evoluciona paralelamente a las concepciones sobre el arte y la importancia que tiene el hecho de dejar de interpretar el mundo a partir de la deidad, dando lugar a un pensamiento del mundo basado en nuestras propias reflexiones. Descartes con su *cógito* (“Pienso, luego existo”) y fundamentalmente Kant, producen este viraje ideológico. No obstante en Descartes, aún hallamos la idea de Dios como el garante del orden del universo. Es Kant, a finales del XVIII, quien “[...] asigna a la filosofía la tarea de describir la estructura de nuestra conciencia sin recurrir a ninguna divinidad cuyo orden ya sea inherente al mundo. Con Kant la única certeza cognoscitiva y ética que la filosofía puede proporcionar pasa a encontrarse en nosotros, no fuera de nosotros”<sup>191</sup>.

Pero es la Ilustración la que introduce en el campo del pensamiento europeo, la idea de una realidad ordenada según la razón científica. En este contexto constatamos, siguiendo a Bowie, como las obras de arte se van convirtiendo cada vez más en un bien de consumo, a pesar de que lo que hace de ellas obras de arte, no es ni su valor de uso ni su valor como producto de consumo. ¿Cómo explicarlo?, se pregunta Bowie. También resulta llamativo en su exposición, el modo en que la música y la literatura introducirán en este contexto de racionalización del mundo, la idea de una subjetividad que escapa a

187. Chartier, Roger. *Inscribir y ...*, pag. 195.

188. *Ibidem*, pag. 195.

189. Chartier, R. “Escribir las prácticas: discurso, práctica, representación” en *Cuadernos de Trabajo n°2*. Fundación Cañada Blanch. Valencia, 1999, pag 169.

190. Bowie, A. *Estética y subjetividad*. Traducción de Eleanor Leonetti. Visor. Madrid, 1999, pag 13.

191. *Ibidem*., pag. 13.

la razón científica. No estamos frente a un abordaje de lo estrictamente artístico por la vía del mito o de la deidad, sino más bien frente a lo artístico como representante de una subjetividad no reducible ni al cogito cartesiano, ni al cientificismo. Más bien lo que se va construyendo, es la idea de la creación vinculada a un proceso psíquico, tal como expone el Círculo de Bajtín en sus trabajos.

Desde el momento en que el lenguaje pasa a ser objeto de la ciencia, tanto la música como la literatura cuestionan las argumentaciones científicas. Siguiendo a Foucault, Bowie afirma que el auge de la literatura a partir de este siglo, está mediatizado por el surgimiento de la filología y por el intento de convertir a la lingüística en ciencia. En este contexto, la literatura es considerada como la impugnación de la filología por conducir nuevamente al lenguaje desde la gramática al “poder desnudo del habla”<sup>192</sup>.

Recordemos tal como hemos expuesto en la parte anterior, que la lingüística opta por prescindir de la distinción entre lenguaje y habla, abordando el lenguaje como un medio deshabitado y únicamente determinado por la lógica de los enunciados. Por su parte la música y en concreto la llamada música absoluta (música instrumental sin texto), de gran auge a finales también del XVIII, incide sobre las reflexiones filosóficas acerca de la subjetividad. Literatura y música, según este autor, en un contexto en que el método científico y la racionalización burocrática intentan excluir al sujeto individual en nombre de la objetividad, reintroducen el debate sobre la subjetividad a partir de sus vinculaciones con el lenguaje. Nos resulta evidente que en esa vía, la música aparece relacionada al sentido y la lectura a la significación. Resaltemos también como la escritura musical, es imagen y que tal como sostiene este autor siguiendo a Hoffman, la música podría articular lo indecible, por no poderse representar a través de conceptos o mediante el lenguaje verbal<sup>193</sup>.

Esta nueva ruta de la subjetividad introducida por la música y la literatura, puede trazarse, según palabras de Bowie, desde el momento en que cambia la percepción del lenguaje. Pero fundamentalmente es la música la que vuelve a poner en la palestra ese contacto con algo “interior” vinculado con el acto creativo. La también llamada “música independiente” (música sin texto), en palabras de Hegel, surgiría de una “interiorización subjetiva”<sup>194</sup>. Digamos que éste es el contexto ideológico y de debate sobre la música y la subjetividad, emergente durante el periodo comprendido entre finales del siglo XVIII y el siglo XIX y en donde aparece la idea de un gozo o una satisfacción, vinculada al sentido, pero ajena a la significación.

192. Ibidem, pag. 191

193. Ibidem, pag. 199

194. Ibidem, pag. 195 Bowie cita textualmente a Hegel: “La interiorización subjetiva constituye el principio de la música. Pero la parte más interna del yo concreto es la subjetividad como tal, que no está determinada por ningún contenido estable, y por esa razón no está obligada a moverse en una u otra dirección, sino más bien reposa en una libertad sin cadenas únicamente en sí misma.”

Paralelamente y en lo que atañe al psicoanálisis y a su prehistoria, recordaremos el momento en que se introdujo el hipnotismo en el campo de la ciencia médica con la finalidad de abordar la sintomatología histérica más allá de la conciencia. La visita de Freud a Paris y su encuentro con Charcot a finales del XIX, testimonia la relevancia de esta técnica en su época, heredera del mesmerismo y su función terapéutica en la posibilidad de resolución de la patología histérica. Bajo hipnosis, una a una, las famosas histéricas charcotianas desvelaban lo particular de la casuística de su padecimiento. No obstante recordemos que el psicoanálisis nace a principios del XX y supone por parte de Freud, el abandono de la técnica hipnótica y la apuesta por la escucha del discurso del paciente, como forma de llegar a ese más allá de la conciencia en donde hallar el determinismo de la sintomatología patológica. Debemos a las histéricas de finales del XIX la introducción de la subjetividad en su particularidad sufriente, dentro del campo del psicoanálisis ya que la ciencia médica, debido a su afán racionalizador y universalizante, excluye por sistema la particularidad del sujeto, al apuntar a una supuesta “objetividad” científica. Observemos también que esa línea descriptiva del sentir del artista llamado, “éxtasis divino, raptus, furore d’ell arte”, reaparecerá en la teoría freudiana bajo el nombre de *sublimación*, definida como una “satisfacción sustitutiva” por el psicoanalista vienés. Nos resulta más que evidente que Freud, hijo de su tiempo, no dejó de estar influenciado por aquellas ideas que el romanticismo alemán introdujo en el campo de la cultura<sup>195</sup>.

Así pues, llegados a los albores del XX, arte y psicoanálisis apuestan desde su particularidad, por una subjetividad específica y distante de los modelos objetivantes del pensamiento científico.

Dos van a ser los trabajos que en este siglo suponen una referencia ineludible a la hora de abordar el concepto de autor: “La muerte del autor”, de Roland Barthes<sup>196</sup> (texto de 1968) y “¿Qué es un autor?” de Michel Foucault<sup>197</sup> (texto de 1969). Empezaremos por el texto de Barthes ya que es el responsable de acuñar la expresión “la muerte del autor”, algo que hizo y hace mella en la cultura contemporánea.

Se trata de un texto breve pero complejo. Un texto que en sí mismo aporta una nueva definición de “autor”, pero en donde también hallamos una teoría de la escritura y una nueva definición de “lector”<sup>198</sup>. De entrada, Barthes evidencia lo que el desarrollo de este

195. Vale la pena detenernos en la lectura del libro *Fragmentos para una teoría romántica del arte* para constatar como las ideas de la determinación fantasmática de la realidad, la importancia del Witz (chiste), la tensión entre verdad y probabilidad de verdad, etc., formaban parte de la concepción artística del romanticismo alemán. VVAA. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Tecnos. Madrid, 2014

196. Barthes, R. “La muerte del autor”, <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n51/articulo-4.html>. Consultada en febrero del 2009.

197. Foucault, M. “¿Qué es un autor?”. *Entre Filosofía y literatura*. Traducción de Isidro Herrera. Paidós . Barcelona, 1999.

198. Desconocemos si el hecho de incluir al lector a la hora de abordar el texto literario, responde al desplazamiento

trabajo ha puesto sobre la mesa: el autor es un invento de la modernidad. “El autor es un personaje moderno. Producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo o dicho de manera más noble, de la ‘persona humana.’”<sup>199</sup> Ciertamente, antes de la aparición de la Ilustración, hallamos fundamentalmente el término “artista”. Es a partir del XVIII en donde constatamos el surgimiento del término “autor” en el Reino Unido tal como hallamos en el trabajo de Roger Chartier, anteriormente citado. En el texto de Barthes, y eso es lo llamativo, nos aparece definido el autor a partir del acto mismo de escritura y a partir del uso del lenguaje. Barthes sigue a Mallarmé. “[...] para él, igual que para nosotros, es el lenguaje y no el autor, el que habla; escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad, ese punto al cual sólo el lenguaje actúa, performa, y no yo: toda la poética de Mallarmé consiste en suprimir al autor en beneficio de la escritura”<sup>200</sup>.

Resulta interesante el introducir mediante la escritura, la idea de un lenguaje “puro” y deshabitado, pero influenciado, de forma nítida, por la concepción lingüística en su ideal de convertirse en ciencia del lenguaje. De ahí que volvamos a citar a M. Bajtin: “El autor crea, pero ve su creación tan sólo en el objeto que está formando, es decir, únicamente ve la generación del producto y no su proceso interno, psicológicamente determinado.”<sup>201</sup> Y es que si apelamos al proceso psíquico subyacente, al acto de escritura, no queda más remedio que apostar por lo que los propios autores exponen sobre su momento de creación: “Es como si hubiera otro en este proceso”<sup>202</sup>, Guinovart y “Je est autre”, Rimbaud<sup>203</sup>.

Aparte, reducir el material creativo en el campo literario, el lenguaje, a mera concatenación de enunciados, exentos de cualquier tipo de responsabilidad subjetiva, constatamos claramente la muerte del autor. Apuntar a alguien responsable del acto creativo supone no tan sólo apuntar a ese Otro, a esa figura altera de la que los creadores dan cuenta. Sino también, a apelar al principio organizador del texto responsable del tejido de significación y sentido que aparece en la obra literaria. Dice Iris Zavala: “[...] un texto se define como el lugar donde se produce el sentido y se transforma en productivo (lo que

acontecido dentro del campo del arte en general en lo que supone el incluir al espectador, en el contexto de la obra.

199. Barthes, R. “La muerte del...”, pag. 1.

200. Ibidem, pag. 2.

201. Bajtin, M. *Estética de la creación verbal*. Traducción de Tatiana Bubnova. Siglo XXI. Buenos Aires, 2005, pag. 15

202. Calderón de la Barca, A. y Eldar, S. “Bordear el vacío”. *Freudiana n°6*. Paidós Editores. Barcelona, 1992, pag. 37.

203. Tal como hemos avanzado, posteriormente nos detendremos en la propia opinión de los artistas-autores sobre el acto creativo. Valgan estas citas como un avance.

se llama práctica de dar significado)”<sup>204</sup> Y al menos a nosotros, no deja de resonarnos la problemática freudiana inicial de sus primeros trabajos: “Si yo duermo, ¿quién sueña?” Dicho de otra manera, el que sueña no es el mismo que el que relata el sueño.

Realmente y es nuestro parecer, que esa “despersonalización” acontecida en la ejecución de la obra literaria, introduce la cuestión de quién escribe o quién crea y nos remonta a la paradoja planteada inicialmente, el que firma la obra no es el que la escribe. Una cosa es ese proceso desidentificatorio en relación a lo plasmado, que supone todo acto artístico, más allá del material empleado en su ejecución y otra es pensar que el lenguaje SE escriba sin un agente que lo module. ¿El lenguaje en el lugar del autor?. Tema complejo, sin duda<sup>205</sup>. Tengamos en cuenta como con tal argumentación el responsable del acto creativo es el material empleado y no algo o alguien que lo modula y trabaja dando lugar a un artificio.

La crítica que se le puede hacer a Barthes, es el decantarse abiertamente por la definición del lenguaje que ofrece la lingüística. En sus alegatos, se manifiesta abiertamente seguidor de los lingüistas y de la filosofía oxfordiana; estos sostienen que la escritura ya no es una operación de representación y que de lo que se trata es en su totalidad de un enunciado con una enunciación vacía. En esa vía, le surge un impasse: surge un sentido ilimitado vinculado a la escritura, que finalmente resuelve del lado del lector. Frente a lo ilimitado del sentido producido por un texto sin responsable alguno, la unidad del texto la da ... el lector: “[...] la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino”<sup>206</sup>. De ahí que concluya que “el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor”, frase conclusiva de su trabajo. ¿El lector sería el autor? ¿Quién sería el responsable de ese “enunciación vacía”? Pero una vez más nos encontramos a partir de una lectura desde el psicoanálisis, con la separación entre significante y significado, sólo que recayendo sobre el lector de la significación de un texto, la autoría del mismo. Y es que es más que evidente que lo que la literatura nos enseña, es que la significación del texto literario, cae del lado del lector. (Insistimos en forma demostrativa en aludir la concepción lacaniana de que el significante y el significado ni son lo mismo ni son de la misma naturaleza. Si fuese así, no haría falta ningún diccionario. Y también que la significación a diferenciar del significado, resulta de la concatenación de significantes).

Pregunta: ¿quién es pues, el responsable del acto que da lugar al texto literario, el lenguaje o el lector? Recordemos una vez más que para el psicoanálisis todo acto tiene un sujeto responsable y por tanto el acto literario tiene un responsable. Pero conviene situarlo

204. Zavala, I. *Escuchar a Bajtin...* Pag. 180

205. Giorgio Agamben en su libro *El hombre sin contenido*, dedica el capítulo IV a intentar disolver la identificación de la subjetividad artística con su materia.

206. *Ibidem*, pag. 5.

y fundamentalmente diferenciarlo del sujeto atrapado en su patología clínica. Siguiendo a Barthes, nos encontramos con la problemática lingüística de diferenciar lengua y habla, sólo que trasladada al acto literario en lo que supone diferenciar lengua y escritura. Añadiremos que nos parece importantísimo este impasse barthiano por apuntar a la elucidación del acto creativo (¿qué pasa en los otros ámbitos artístico-creativos?). Pero también por incidir sobre la ausencia de una teoría de la escritura a la altura de la época, introduciendo la idea de una escritura no representativa... ¿Qué es escribir, dejar que el lenguaje se escriba?<sup>207</sup> Además, por esa vía, ¿cómo diferenciaríamos una nota de lavandería de una obra literaria? Introducimos así lo que de Foucault expondremos seguidamente.

Foucault en su conferencia pronunciada en la Société Française de Philosophie, recoge un candente debate social que versa sobre la desaparición del autor. La conferencia responde a sus propias incertidumbres y a la problemática existente en el campo de la crítica literaria y en ella asienta lo que es su objeto de estudio, surgido fundamentalmente tras su último trabajo *Las palabras y las cosas*<sup>208</sup>: la relación del texto con el autor. Ya de entrada se apoya en un principio vinculado a la escritura contemporánea, que toma prestado de Beckett: “Qué importa quién habla, ha dicho alguien, qué importa quién habla.”<sup>209</sup> Para Foucault, una cosa es que la escritura actual se haya liberado del tema de la expresión y otra cosa es “[...] la apertura de un espacio en el que el sujeto que escribe no deja de desaparecer”<sup>210</sup>. En esta frase, lo central es a qué remite el término “sujeto” y más concretamente si tenemos en cuenta la aparente paradoja existente entre “el sujeto que desaparece cuando escribe” y el autor. Le surge después, un segundo tema: el parentesco de la escritura con la muerte. Cita el relato griego que perpetuaba la inmortalidad del héroe y el relato árabe que tenía como motivación el hablar para no morir (Sherezade) y se centra en la metamorfosis acontecida en nuestra cultura cuando la escritura se vincula con el sacrificio: “La obra que tenía el deber de aportar la inmortalidad ha recibido ahora el derecho de matar, de ser la asesina del propio autor.”<sup>211</sup> Para Foucault, esta relación de la escritura con la muerte se manifiesta en la desaparición de los aspectos individuales del autor contemporáneo: “[...] la marca del escritor ya no es sino la singularidad de su ausencia”<sup>212</sup>.

207. “La muerte del autor”, ¿sería el equivalente literario de lo que Hal Foster plantea en su libro anteriormente aludido, con el diagnóstico de “crisis de la representación en el campo del arte”?

208. Foucault, M. *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI. Traducción Elsa Cecilia Frost. Madrid, 2006.

209. Agamben, G. “El autor como gesto”. *Profanaciones*. Traducción Eduardo Dobry. Anagrama. Barcelona, 2005. En este capítulo, el autor comenta la conferencia de Foucault y no sin ironía, nos avisa de una aparente contradicción en esta cita a Beckett. En “Qué importa quien habla, ha dicho alguien, qué importa quien habla, hay alguien que profiere un enunciado, alguien que sin el cual la tesis que niega la importancia de aquel que habla no hubiera podido ser formulada”, pag. 78.

210. Foucault, M. *Las palabras y ...*, pag 333.

211. *Ibidem*, pag. 333.

212. *Ibidem*, pag. 334.

Hasta aquí, simplemente recoge el estado de la cuestión, algo conocido y sabido por la crítica literaria y por la filosofía. Su aportación versará sobre las consecuencias mismas de estos supuestos. Primero se detiene en la “noción de obra” y denuncia la inexistencia de una teoría sobre la obra. Entonces, ¿cómo puede definirse una obra?, ¿en qué se diferencia una nota de lavandería de una obra escrita?, se pregunta. Segundo, la noción de escritura, complicada en la medida que preserva al autor en tanto responsable del texto, al tiempo que constata su desaparición. A partir de esta noción, Foucault realiza una crítica consistente en presentar la escritura como ausencia, lo que supondría repensar, en base a los trascendentales empleados, los principios religiosos de los que intenta distanciarse. Nos hallamos después, frente a un Foucault inconformista por no contentarse con el ir repitiendo que el autor ha muerto o que el autor ha desaparecido. “¿Qué es un nombre de autor? ¿Y cómo funciona?”<sup>213</sup>, se pregunta. Desplaza aquí y a partir de este momento, el acento a la nominación y a sus efectos. Para este y otros filósofos, el nombre propio y el nombre de autor no son isomorfos, no nombran lo mismo y funciona de manera distinta. Y añade: “El nombre de autor no está situado en el estado civil de los hombres, tampoco está situado en la ficción de la obra, está situado en la ruptura que instaura un cierto grupo de discursos y su modo de ser singular”<sup>214</sup>

No deja de resultarnos interesante e importante este desplazamiento del “sujeto que escribe” al “nombre de autor”, pues retomando la cuestión clásica de articular un nombre a la obra de arte, también le permite abordar los efectos de la obra escrita en lo social y no sólo a partir de los autores literarios, sino de todos aquellos que consiguen hacer un “nombre de autor”, sea cual sea su disciplina. Haciendo hincapié en lo que denomina “productores de discursividad”. Pero no nos detendremos sobre este aspecto que sostiene a partir del término “función-autor”<sup>215</sup>. Lo llamativo de su trabajo es el dejarnos un lugar vacío en lo referente al acto creativo y al agente responsable del mismo, desplazando el acento al “autor”, al “nombre de autor”, entendido como aquel que firma sus obras y/o aquel cuyas obras generan discursividad, como es el caso de Marx y Freud, por ejemplo. De cualquier manera, no vamos a desestimar este “lugar vacío”.

Resulta evidente que él mismo es consciente de tal hueco, pues cuando vuelve a dar la conferencia un año después en la universidad de Búfalo, añade precisiones a su definición de autor, no quedando restringida su aportación a aquél que firma y a aquél que produce discursividad. Dice lo siguiente: “El autor es el principio de economía en la proliferación de sentido [...] El autor es pues una figura ideológica mediante la que se conjura la prolif-

213. Ibidem, pag 336.

214. Ibidem, pag. 338

215. Detenernos en la función-autor tal como es argumentada por Foucault, supondría adentrarse en los vericuetos de los efectos del libro y del autor en lo social. Nuestra elección es la de centrarnos en el proceso creativo y no en la circulación de su producto, la obra literaria, en la sociedad. Tema sin duda de interés y absolutamente vigente.

eración del sentido.”<sup>216</sup> Encontramos aquí al autor directamente vinculado al sentido del texto producido, no a la significación del mismo. Pero ojo, también en la conferencia de Búfalo hallamos explicitada la intención de Foucault en lo relativo a la significación: “Por consiguiente, debemos proceder al derrocamiento de la idea tradicional de autor. Estamos acostumbrados a decir, [...], que el autor es una instancia creadora de la que brota una obra en la que se deposita, [...], un mundo inagotable de significaciones.”<sup>217</sup> Lo sorprendente es que seguidamente su apuesta es la de erradicar la vinculación entre el autor como agente de la creación literaria y apostar por un cambio en relación a la concepción del término. Sólo que aquí, no da ninguna respuesta. Leamos detenidamente: “En este momento preciso en el que nuestra sociedad está en proceso de cambio, la función-autor va a desaparecer de un modo que permitirá una vez más a la ficción y a sus textos polisémicos funcionar de nuevo según otro modo, pero siempre según un sistema coactivo, que ya no será el del autor, pero que queda por determinar, o tal vez por experimentar.”<sup>218</sup> No obstante observemos cómo su acento se desplaza hacia la producción y al diferente estatuto del sentido y de la significación: sentido versus significación.

Cierto es que no desestima la existencia del individuo que escribe o inventa, tal como desarrolla en *El orden del discurso*<sup>219</sup>, pero en su intento de alterar la imagen tradicional del autor, deja al margen la vinculación del autor de un texto literario con el fenómeno creativo, desplazando el interés al que firma, al “nombre de autor” y al generador de discursos. Es decir, sitúa el concepto de autor como “efecto del producto” y no como agente del mismo. Además el concepto de sujeto en Foucault, es decir, aquel que subjetiviza los mecanismos de poder existentes, es difícil de sostener por la vía del agente de la creación literaria. Pero a nosotros se nos aparece otro sesgo en lo que leemos de Foucault, surgido en los últimos años: ¿Si el “autor” queda reducido meramente a la firma de un objeto y absolutamente desvinculado del acto creativo que lo produjo, no sería algo semejante a la “marca” tal como es desarrollada por Naomi Klein en su libro *No logo*<sup>220</sup>? ¿No estaríamos frente a los efectos del discurso capitalista sobre la concepción del texto literario como objeto de consumo? ¿O quizás y siguiendo ciertos debates aparecidos en prensa en los últimos años, el autor sería la editorial que lo publica?

Recordemos por un instante, el excelente trabajo de Klein y su argumentación de los cambios introducidos en el capitalismo de fin del siglo XX. El campo empresarial de me-

216. La ampliación del texto originario retocado para la conferencia de Búfalo, se halla entre corchetes en el texto publicado. Las citas expuestas las hallamos en las páginas 350-1, de la edición citada.

217. Ibidem, pag 350.

218. Ibidem, pag. 351. Sin duda es relevante lo que expone, pero observemos que una vez más incide en la “circulación” del producto de una autor o incluso apuntaría al autor como producto en sí mismo.

219. Foucault, M. *El orden del discurso*. Traducción Alberto Alvarez Troyano. Tusquets. Barcelona, 2002.

220. Klein, N. *No Logo, el poder de las marcas*. Traducción Alejandro Jockl. Paidós. Barcelona, 2001

diados de los 80, se afana en la producción de marcas como forma *princeps* de la llamada nueva economía. La marca y la imagen de marca es lo que se introduce como nueva forma de consumo. ¿Estaría anticipando tal posibilidad Michel Foucault? ¿Estarían de acuerdo los autores en quedar restringidos a una mera marca de producto? Si el autor quedara reducido a una simple marca garante de ventas, ¿cómo diferenciar al autor del editor, por ejemplo? ¿Qué pasa con la creación? Y volvamos a la pregunta inicial del propio Foucault: ¿cómo diferenciar la nota de la lavandería de un texto literario? Además, ¿cómo diferenciaríamos el acto banal de escribir, del acto de creación literaria? ¿Cómo diferenciaríamos el empleo de un material, del uso creativo del mismo? ¿En qué se diferenciaría alguien que escribe, de alguien que escribe novelas? Y ya que él mismo denuncia la ausencia de una teoría sobre la obra, ¿se trataría de pensar la obra literaria como objeto de consumo o como un producto vinculado a la creación?

Sin embargo, merece detenerse en el trabajo de Foucault sobre el autor, por introducir una variación al trasladar y desplazar la autoría en relación a la escritura, hacia la firma del producto como acto nominativo y a la autoría en relación al discurso o los discursos que genera un texto, o se generan a partir éste. Resulta sumamente aleccionador y de interés sus alegaciones sobre los productores de discursividad y también lo recogido sobre el famoso “retorno a”, como método de relanzar el trabajo de abordaje de textos clásicos. Sin embargo y ésa es nuestra apuesta, escuchemos a los autores: “Por mi parte, reconozco que lo que busco al escribir es la falla [...] Se trata de esta posibilidad de ausentarme de cualquier aprehensión reflexiva de mi mismo en el instante en el que escribo. Se trata de ausentarme hasta del tiempo en que estaba ausente. Se trata de ausentarme de donde he llegado.”<sup>221</sup> Pascal Quignard insiste, una vez más, en ese “ausentarse” en el momento de la escritura. De ahí que desde el psicoanálisis, también estemos totalmente de acuerdo en descartar el proceso creativo como un acto identificatorio de aquel que lo produce. Ahora bien, ¿supone esto, por ejemplo, que el texto lo escribe el idioma empleado? Nos resulta evidente que para resolver estas preguntas hemos de avanzar en nuestra lógica expositiva. De ahí que más adelante retomemos la particularidad del *hacer* creativo, del acto mismo que genera el producto artístico.

M. Bajtin en *Estética de la creación verbal*, dice: “Un poeta no crea en el mundo de la lengua, sino que tan sólo la utiliza. La tarea del artista determinada por la tarea artística principal, con respecto al material puede ser expresada como superación del material.”<sup>222</sup> Bajtin sostiene a lo largo de su amplia obra, la idea del lenguaje como material de creación, como materia que se adecua a la intención creativa del escritor. Nos parece relevante resaltar ese *uso* del lenguaje como material de trabajo, al igual que hay un uso del color y la luz en los pintores o de la piedra en los escultores. Además, advierte que la lengua entendida como material creativo, no debe

221. Quignard, P. *El nombre en la punta de la lengua*. Traducción Antonio Barreda. Arena libros. Madrid, 2006.

222. Bajtin, M. *Estética de la...*, pag 168

ser percibida única y exclusivamente en su determinismo lingüístico, sino como recurso para la expresión artística. No rechaza la concepción del autor vinculada a la creación, su idea es la de un autor-creador que modela el lenguaje según sus intenciones. La crítica que hace a la lingüística, simplemente resalta los límites de esta disciplina y su imposibilidad, desde su concepción de la lengua, para abordar el fenómeno creativo literario: “La lingüística estudia sólo las relaciones entre los elementos dentro del sistema de la lengua, pero no las relaciones entre los enunciados y la realidad y entre los enunciados y el sujeto hablante (autor).”<sup>223</sup>

El texto literario tiene un agente, el autor-creador, productor de un texto. El texto literario es concebido como efecto de un acto creativo. Y Bajtin parece escuchar a los propios escritores al desarrollar la idea de que el autor se ubica en un “afuera” de su personalidad a la hora de escribir y que debe convertirse en “otro” con respecto a sí mismo. El término con el que define esta especial ubicación es el de “extopía” y que podemos encontrar en muchos de sus trabajos. Entendamos aquí, nuevamente, que el acto creativo no es un mero proceso de identificación del agente que lo genera, sino más bien una alteración del uso habitual del lenguaje, muy en sintonía con su definición de creación: “La creación siempre ha sido relacionada con la transformación del sentido y no puede ser una fuerza material desnuda.”<sup>224</sup> Fundamental esta apreciación de “transformación de sentido”, pues nos aporta la vía para pensar el acto creativo y sus particularidades en el campo del lenguaje, en tanto materialidad<sup>225</sup>. Abre la posibilidad de pensar la creación con el lenguaje como material, a partir de la alteración del sentido del lenguaje y de su uso, algo también exportable al empleo de otros materiales empleados para generar una obra artística. Advertimos también que la concepción del lenguaje de Bajtin, tal como la despliega en *Teoría y estética de la novela*<sup>226</sup>, es la de un lenguaje saturado ideológicamente y no el de un sistema de categorías gramaticales abstractas, ni el de un campo de significación neutro reducido al significado de los diccionarios. Una vez más nos encontramos con la construcción del sentido y la significación en el *hacer* del artista.

Volvamos de nuevo a la frase de Bajtin: “El autor crea, pero ve su creación tan sólo en el objeto que está formando, es decir, únicamente ve la generación del producto y no su proceso interno, psicológicamente determinado.”<sup>227</sup> El autor, siguiendo a Bajtin, nada sabe del proceso psicológico que modela el producto artístico, no lo ve y no es consciente

223. Ibidem, pag 310.

224. Ibidem, pag. 360.

225. Recordemos que también Foucault alude a la vinculación del autor con el sentido.

226. Bajtin, M. *Teoría y estética de la novela*. Traducción Helena Kriukova y Vicente Cazcarra. Taurus. Madrid, 1989.

227. “El artista no es capaz de observar su propia mentalidad mientras trabaja, como no es capaz de mirarse por encima de su propio hombro mientras escribe”, observemos como Stephan Zweig, coincide plenamente con Bajtin.

Zweig, S. *El misterio de la creación artística*. Sequitur. Buenos Aires, 2007, pag. 19.

del mismo. De ahí que sostenga que “ [...] el artista es un especialista sólo como maestro, es decir, sólo en relación con el material”<sup>228</sup>. Siendo este aspecto sumamente relevante ya que apunta a la no transmisibilidad de las coordenadas creativas por parte del autor. Las desconoce. Es maestro en el material, pero el acto creativo escapa a la transmisión y por tanto escapa a la posibilidad de emitir un título universitario de creador. En el campo de la enseñanza académica se acredita el aprendizaje del uso de un o de unos materiales, pero ninguna universidad emite la titulación de “creador” o “poeta”, por ejemplo. No es posible instituir un Universal del creador en cualquiera de sus facetas artísticas.

A la ya comentada conferencia de Foucault, asiste el Dr. Lacan y en el turno de preguntas e intervenciones, alaba el desarrollo del filósofo sobre el “retorno a”, puesto que él mismo se sentía aludido en lo que eran sus coordenadas de trabajo: “retorno a Freud”, retorno a los “textos” fundantes del psicoanálisis. Además, añade que el estructuralismo, no implica la negación del sujeto, sino que acentúa la determinación del sujeto por el significante y destacando asimismo la existencia de un acto en el que el que escribe, se desconoce a sí mismo<sup>229</sup>.

Esta función autorial que hemos ido desplegando y aislando en lo referente al nombre de autor, es elaborada en el psicoanálisis de orientación lacaniana a partir del concepto de *nominación*. Hemos visto como ya desde sus inicios el nombre vinculado con la obra de arte producida, poco tiene que ver con el nombre propio del autor y su lógica patronímica. También Heidegger ahondó en esta cuestión al preguntarse sobre el origen de la obra de arte. Atendamos la siguiente cita en la que una vez más, el acento recae sobre la *actividad* del artista y el lazo nominativo que se establece entre el artista y la obra, “La pregunta sobre el origen de la obra de arte interroga por la fuente de su esencia. La obra surge según la representación habitual de la actividad del artista y por medio de ella [...] El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno es sin el otro. Sin embargo, ninguno de los dos es por sí solo el sostén del otro, pues el artista y la obra son cada uno en sí y en su recíproca relación, por virtud de un tercero, que es lo primordial, a saber, el arte, al cual el artista y la obra deben su nombre.”<sup>230</sup> Es decir, el artista es hijo de su obra y efecto del acto que lo genera.

¿Qué entendemos pues, desde el psicoanálisis por *nominación* tras la aportación de Jacques Lacan al respecto? La psicoanalista Colette Soler<sup>231</sup> nos advierte que la *nominación* no es una función significante, es decir, no se trata del nombre propio con que el entorno de un *infans* decide nombrarlo. Se trata de una función del decir vinculada al *acontecimiento*,

228. Bajtin, M. *Teoría y estética ...*, pag. 35.

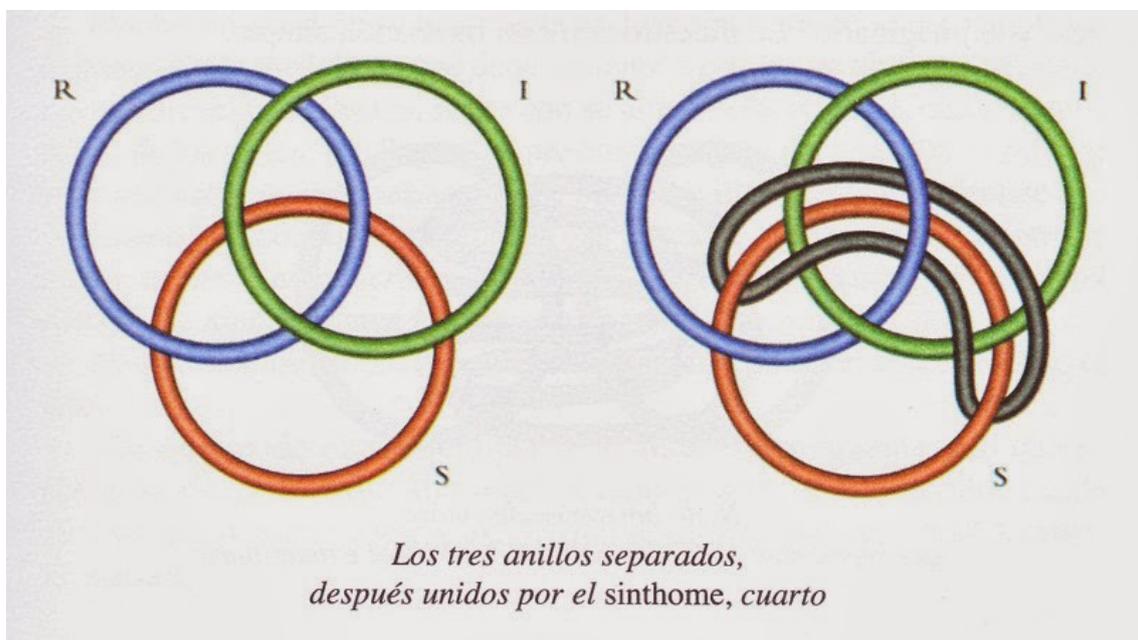
229. También hallamos alusiones a esta conferencia de Foucault en el capítulo XII de su *Seminario 16 De un Otro al otro*, pags. 173-75

230. Heidegger, M. *Arte y poesía*. Traducción de Samuel Ramos. Fon de Cultura Económica. Mexico, 2009. Pag. 35

231. Soler, C. *Incidencias políticas del psicoanálisis*. Traducción de R. Cevasco y J. Chapuis. Ediciones S&P. Barcelona, 2011

entendido éste como un acto que no es ni verdadero ni falso. Simplemente es o no es, por lo que en este acto no está en juego la verdad de quien lo genera. Para Soler y siguiendo a Lacan, el valor que éste le adjudica a la nominación vinculada al acontecimiento, es la de permitir anudar las tres consistencias del nudo borromeo (real, simbólico e imaginario) y nosotros añadiremos también siguiendo a Lacan en nuestra lectura de su Seminario 23, a través de la producción de un artificio articulador de lo real inasimilable, tal como sostiene a partir de su trabajo sobre Joyce. Recordemos una vez más, que ya desde la antigua Grecia, el nombre del artista acompañado de ese especial sentir que involucra el cuerpo (éxtasis divino, raptus, furore...) eran los aspectos que interrogaban a los coetáneos en relación al artificio artístico.

“El hacerse un nombre [...] no debe ocultarnos que no existe la autonomización, lo que quiere decir que un nombre propio [efecto de la nominación], depende siempre de un vínculo social.”<sup>232</sup> En este aspecto y desde el psicoanálisis, coincidiríamos con Foucault, en que este nombre con el que se establece un nuevo vínculo a partir del artefacto artístico vendría a suplir la deficiencia de los nombres patronímicos en su intento de establecer una identidad a partir del referente<sup>233</sup>. Es decir el *acontecimiento* artístico conlleva también el surgimiento de un nuevo nombre vinculado a un particular y original sentir corpóreo, que queda anudado en el artefacto artístico por efecto del acto creativo, produciéndose un nuevo vínculo social a partir del mismo. El arte como un especial don del artista al Otro, una vez engendrado el objeto artístico.



232. Ibidem, pag. 389

233. Ibidem, pag. 384-385

Observemos la pertinencia con que Lacan representa el psiquismo de todo aquel que habla, a partir de la articulación Real, Simbólico e Imaginario en la figura topológica del nudo borromeo. Así como ese cuarto nudo, el sinthome, que construye a partir de su lectura de la obra de Joyce.

En “Siete observaciones sobre la creación”<sup>234</sup>, el psicoanalista francés Jacques-Alain Miller introduce otra pregunta nada banal: “¿Qué es lo que en efecto motivaría una creación?” Apuntando a que trazar las coordenadas psíquicas del objeto literario supone destacar, desde el psicoanálisis, la dependencia del sujeto al significante y también el tener en cuenta qué es lo que motiva el acto creativo, cuál es su motor, sea cual sea el material empleado. Esto nos lleva a introducir el siguiente punto de nuestras pesquisas, el del *hacer* creativo. Sin olvidar enfatizar que el “nombre de autor”, diferente del nombre patronímico, carece de tintes patológicos.

Si desde la clínica, nos convoca ese sujeto de la enunciación resultante de la pregunta “¿qué está diciendo más allá de lo que enuncia?”, desde el campo del arte y fundamentalmente a partir del *Seminario 23* de Lacan, la pregunta a partir de la que podemos introducir la suposición de un sujeto responsable de su *saber hacer* es otra: ¿qué está haciendo, haciendo lo que hace?; pregunta que nos sitúa la dimensión del acto ético. Observemos también que la suposición del sujeto, se desplaza de la enunciación en el decir, al acto. Pues en el campo del arte no nos encontramos ante una forma discursiva. No hallaremos a lo largo de la enseñanza de Lacan ninguna referencia a que la obra artística o el acto creativo sean un discurso.

234. Miller, J-A. “Siete observaciones sobre la creación”. *La Lettre mensuelle*, n° 68. Traducción Miquel Bassols. Ecole de la Cause Freudienne. París, 1988.

## II.2. El *hacer* creativo como acontecimiento

En el punto anterior hemos acabado planteando el nombre de autor como acontecimiento, como un acto que no es ni verdadero ni falso y que simplemente es o no es; cabe ahora adentrarnos en la pregunta sobre este acto mismo.

### A.- *Poiesis y téchne*

Comenzaremos de la mano de Giorgio Agamben, pues este filósofo nos permite establecer un primer abordaje desde el campo de la filosofía, al ofrecernos una particular perspectiva sobre el hacer artístico al tiempo que nos sitúa la perspectiva histórica de este *hacer* singular, “El problema del destino del arte en nuestro tiempo nos ha llevado a considerarlo como inseparable del problema del sentido de la actividad productiva, del *hacer* del hombre en su conjunto.”<sup>235</sup> Evidentemente no desestimemos que en este planteamiento, Agamben desde su campo de trabajo, coincide plenamente con el Lacan del seminario 23.

Nos ha resultado sumamente revelador a la vez que instructivo, su trabajo titulado *El hombre sin contenido*, por incidir y destacar la importancia de abordar la creación a partir de la acción misma determinante del producto artístico. En su exposición, denuncia el reduccionismo contemporáneo consistente en concebir todo el *hacer* como práctica e introduce la idea de la existencia de otras formas de pensar este *hacer*. Evidentemente, no vendrían determinadas por un especial mapa genético o una curiosa composición neuronal o sináptica del artista. “En efecto, los griegos, a los que debemos casi todas las categorías a través de las cuales juzgamos la realidad que nos rodea y a nosotros mismos, distinguían claramente entre *poiesis*<sup>236</sup> (*poiein*, producir, en el sentido de llevar a ser) y *praxis* (*prattein*, hacer, en el sentido de realizar). Mientras que en el centro de la *praxis* estaba, como veremos, la idea de voluntad que se expresa inmediatamente en la acción, la experiencia que estaba en el centro de la *poiesis* era la producción hacia la presencia, es decir, el hecho de que, en ella, algo pasase del no-ser al ser, de la ocultación a la plena luz de la obra. El carácter esencial de la *poiesis* no

235. Agamben, G. *El hombre sin contenido*. Traducción de Eduardo Margareto Kohrmann. Anagrama. Barcelona, 2010, pag. 111.

236. Las cursivas aparecen en el texto original, por lo que al hacer alusión a tales términos, hemos optado por respetar la opción del autor.

estaba en su aspecto de proceso práctico, voluntario, sino en una forma de la verdad, entendida como des-velamiento.”<sup>237</sup>

Es el término *poiesis* el que le permite introducir que para los griegos, todo arte era poesía en el sentido de una producción cuyo resultado era una presencia. Sólo que este paso del no-ser al ser, implicaba contraer una figura, asumir una forma, requisito para la producción de la presencia. Aquí nos es posible añadir que los diferentes materiales empleados en el acto *poiético* serían los determinantes de dar diversas formas a la presencia. Algo cobra forma, pero, ¿qué es lo que cobra forma? ¿Qué es lo que estaba no-siendo para después ser? En ese paso del no-ser al ser, ¿qué es lo que se representa? ¿O qué es lo que se presenta? Y subrayemos una vez más, en este paso, en este acontecimiento, su condicionamiento a la producción de un artificio. Sin pasar por alto su base *poietica*, su núcleo sobre el que descansa cualquier acto artístico. Impensable si no sostenemos la importancia del lenguaje en una dimensión ontológica. Recordemos que tal como hemos expuesto, para los griegos, los verdaderos artistas eran los que tenían el don de la palabra.

Sostiene Agamben: “ [...] para los griegos era la esencia de la obra de arte, es decir, el hecho de que algo en ella llegase al ser desde el no-ser, abriendo así el espacio a la verdad”<sup>238</sup>. Este filósofo italiano insiste a lo largo del libro sobre esta particularidad de la esencia de la *poiesis*. La cuestión que se nos impone es la de pensar si este acto es o no ajeno a cierta intencionalidad. Queda claro desde el principio de su exposición, que la praxis sigue un principio de voluntariedad. Pero, ¿y la *poiesis*? Lo que hallamos en la praxis es siempre el principio volitivo cuyo objetivo es la búsqueda o consecución de un objeto deseable. “ [...] la *poiesis* no tenía nada que ver con la expresión de una voluntad”<sup>239</sup>. Así pues, en la *poiesis* lo hallado es un acto involuntario en el que algo que no era, es y se presentifica cobrando forma. Es más, una verdad es des-velada y ese desvelamiento es la esencia del acto *poiético*. Escuchemos por ejemplo a Bacon: “Ya sabes que en mi caso, toda la pintura (y a medida que me hago viejo, más aún) es accidente. Sí, lo preveo mentalmente, lo preveo, y sin embargo casi nunca lo realizo tal como lo preveo. El cuadro se transforma por sí solo en el proceso de elaboración.” Es fácil en este contexto vincular ese *accidente* del que habla Bacon con la *poiesis*, al permitirnos establecer un ejemplo, a partir de las palabras de este artista que indudablemente alcanzó el reconocimiento social.

Agamben nos sitúa la estética occidental como una metafísica de la voluntad, algo que desarrolla justamente a raíz del desvanecimiento de la diferencia entre *poiesis* y *praxis* en el mundo latino al entender *poiesis* como un *agere* (producción voluntaria de un efecto). Con el salto a Roma, se pierde la vinculación de la obra de arte con la *poiesis*: “ [...]

237. Ibidem, pag. 111-12.

238. Ibidem, pag. 114.

239. Ibidem, pag. 117.

el hacer del hombre se determina como actividad productora de un efecto real (el *opus* del *operari*, el *factum* del *facere*, el *actus* del *agere*), cuyo valor se aprecia en función de la voluntad que en ella se expresa”<sup>240</sup>.

Quizás y para resaltar aún más la importancia del término *poiesis*, nos convenga citar a Gérard Genette en su libro *Fiction et diction*: “ *Poièsis*<sup>241</sup>. Ce terme, je le rappelle, signifie en grec non pas seulement *poési*, mais plus largement *creation*, et le titre même de *Poétique* indique que l’objet de ce traité sera la manière dont le langage peut être ou devenir un moyen de création, c’est-à-dire de production d’une oeuvre.”<sup>242</sup> Vital el énfasis con que Genette vincula la *poiesis* con el uso del lenguaje como material de creación, como esencia de la misma.

Sin embargo, el otro término que no podemos dejar de lado pues en el mundo griego iba de la mano de la *poiesis*, es el de *téchne*. por lo que nos detendremos en el trabajo de Heidegger “La pregunta por la técnica”<sup>243</sup>, texto de referencia princeps a la hora de abordar este término.

El interés de Heidegger en este trabajo es el de investigar la *esencia* de la técnica sin escatimar su obvia vinculación con el “instrumentum”, dicho en latín, tal como hemos avanzado en el capítulo anterior. Pero lo que realmente le interesa es cernir qué tipo de hacer es la técnica, más allá de la concepción contemporánea que apuntaría a la voluntad de dominio. Es por eso que sondea su esencia a partir del término griego *téchne*. “En primer lugar *téchne* no sólo es el nombre para el hacer y el saber hacer del obrero manual sino también para el arte, en el sentido elevado, y para las bellas artes. La *téchne* pertenece al traer-ahí delante, a la *póiesis*, es algo *poiético*,”<sup>244</sup> En esta conferencia nos introduce el hecho de que la técnica como “*poiesis*”, conlleva una actividad interior, un saber, articulando así un especial *saber* al *hacer*<sup>245</sup>. Por otro lado, ese “traer-ahí-delante” hallaría su fundamento en el desocultar, un desocultar cuya misión sería el desvelar la verdad de un ente, su *alétheia*. En este sentido, observemos que ese *saber* reposaría sobre el desocultar y para definir lo que él entiende por verdad, nos advierte que no sólo se refiere al significado alemán de “corrección al representar”, sino también como un des-ocultamiento, como

240. Ibidem, pag. 114.

241. Las cursivas aparecen en el texto original

242. Genette, G. *Fiction et diction*. Senil. Paris, 1991, pag. 16.

243. Heidegger, M. “La pregunta por la técnica”. <http://213.0.8.18/portal/educantabria/contenidoseducativosdigitales/bachillerato/citexfi/citex/cit/Heidegger/heideggertexto.pdf>

Traducción de José Ramón García Sánchez-Montáñez. Consultada enero 2015.

244. Ibidem, pag. 5

245. No hemos encontrado ninguna evidencia demostrable de que Lacan al acuñar el término saber-hacer, se base en la lectura de este texto de Heidegger, aunque es más que evidente que fue un gran lector de este filósofo y es algo que da cuenta a lo largo de su enseñanza. Sin embargo al utilizar *saber-hacer*, en ningún momento hace referencia a este filósofo, aunque las analogías resultan evidentes.

un descubrimiento, como el advenimiento de una presencia en la que cobra forma lo desocultado. La técnica es un modo del desocultar. “La técnica como esencia en la región en la que acontece el desocultar y el desocultamiento, donde acontece la alétheia, la verdad.”<sup>246</sup> Evidentemente nos resulta revelador este trabajo de Heidegger, al permitirnos situar la esencia del arte en el mundo griego, gracias a la conjunción entre la “poiesis” y la “téchne”, entre el “saber” y el “hacer” en su trabajo de desvelar y dar forma a ese desocultamiento de la verdad (alétheia).

Por otro lado, también hallamos en el campo de la teoría literaria y en concreto en los trabajos de Bajtin, que el “acontecimiento artístico”<sup>247</sup> es definido como “acontecimiento del ser”. Algo que entronca con la tradición griega “poiética” y además adscribe una responsabilidad específica al autor en este acontecimiento: “El autor ocupa una posición responsable en el acontecimiento del ser, tiene que ver con los momentos de este acontecimiento, y por tanto también la obra es un puro acontecer.”<sup>248</sup> Resulta evidente que sostener el acto creativo sin un agente, se manifiesta como tarea prácticamente imposible. Definir el acto creativo como “acontecimiento” implica situar, dar un lugar, al agente de este “acontecimiento”. Bajtin en este aspecto, es muy insistente a lo largo de sus trabajos.

## **B.- El “acontecimiento artístico” y el Círculo de Bajtin.**

“El acto estético origina el ser en un nuevo plano valorativo del mundo, aparece un nuevo hombre y un nuevo contexto valorativo: el plano del pensamiento del mundo de los hombres.”<sup>249</sup> Digamos, siguiendo a este filósofo, que ese “algo nuevo” acontecido al cobrar forma, está determinado por un uso del lenguaje en el tejido de enunciados. Algo cobra forma a través del lenguaje como material a modelar. El acto estético implica a un agente y también el uso de un material. Es contundente, el autor-creador no crea lenguaje, crea en el lenguaje o con el lenguaje.

Ahora bien y teniendo en cuenta al lenguaje como condición previa al acto creativo, eso nuevo a aparecer, ¿es del orden del sentido o de la significación? Bajtin es contundente: “La creación siempre ha sido relacionada con la transformación del sentido y no puede ser una fuerza material desnuda.”<sup>250</sup> Se impone como paso lógico, una revisión del material del acto creativo deteniéndonos en la literatura, espacio en donde más clara-

246. Ibidem, pag. 6

247. Son palabras del propio Bajtin

248. Bajtin, M. *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI. Traducción Tatiana Bubnova. Buenos Aires, 2005, pag 166.

249. Ibidem, pag.167.

250. Ibidem, pag. 360.

mente nos encontramos con el lenguaje como material de trabajo y en donde al mismo tiempo, está condicionado por el hecho de que el que lo ejecuta debe ser un ser hablante. Tengamos en cuenta aquí, la diferencia establecida anteriormente entre hablar y escribir. Siguiendo la lógica bajtiniana, hagamos una revisión de su concepción del lenguaje, pues sus aportaciones no se hallan invalidadas desde esta posible distinción en el uso de la lengua.

Para Bajtin resulta imprescindible establecer una diferenciación entre enunciado y oración. Con este fin, sitúa a la oración como unidad de la lengua, mientras que el enunciado es planteado como unidad discursiva. Es decir, en la enunciación hay autoría, hay alguien que elige qué decir. Sin duda, resulta vital establecer esta distinción en donde aparece plasmada la idea de un habitante del lenguaje. Añadiremos que en la obra bajtiniana, en ocasiones y en sus márgenes, es difícil separar la escritura literaria de una cierta confusión con la idea de discurso. Intentemos aclarar este aspecto escuchando a Philip Roth: “Cuando trabajo no pienso en ningún grupo concreto de personas con las que deseo comunicarme; lo que quiero es que la misma obra se comunique tan plenamente como pueda, de acuerdo con sus propias intenciones.”<sup>251</sup> A Orhan Pamuk: “Escribo no para contar una historia sino para crear una historia.”<sup>252</sup> A Clarice Lispector: “Escribo para nada y para nadie.”<sup>253</sup> Siguiendo a los propios autores, resulta obvio que la escritura literaria, en tanto empleo del lenguaje como material de creación, no es un discurso. No se dirige a los otros y no pertenece al campo del sonido, pertenece al campo de la imagen ya que la escritura fonética es imagen. No hay interlocutores en el momento del acto creativo. Hay soledad. En la escritura literaria el empleo del lenguaje no va dirigido a un receptor. Más que a un emisor, hallamos un productor que modela el lenguaje a través del acto de escritura en un doble movimiento de escribir y leer. Empecemos pues a desechar la idea de la obra literaria como discurso en la medida que implica una fórmula establecida de lazo social, incluso la obra de arte en general.

Bajtin define el texto literario como una composición de enunciados e idéntica línea expositiva hallamos en Valentín Voloshinov alumno suyo<sup>254</sup> y perteneciente al de-

251. Roth, P. *Lecturas de mí mismo*. Traducción, Jordi Fibla. DEBOLSILLO. Barcelona, 2010, pag. 27.

252. Pamuk, O. *La maleta de mi padre*. Mondadori. Traducción, Rafael Carpintero. Barcelona, 2007, pag. 27.

253. Lispector, C. *Un soplo de vida*. Traducción de Mario Merlino. Siruela. Madrid, 2001, pag. 16

254. Amalia Rodríguez en su Prólogo del libro Bajtin, M, (Medvedev, P.N.). *El método formal en los estudios rusos*. Traducción de Tatiana Bubnova. Alianza Universidad. Madrid, 1994. Nos advierte que: “Paradójicamente, Bajtin era entonces menos conocido en los ámbitos culturales de la ciudad: tanto Medvedev como Voloshinov ocupaban puestos institucionales o académicos, mientras Batin permanecía retirado de la vida pública. Hoy sabemos, no obstante, que buena parte de los escritos del grupo son obra suya, si bien una disposición tan dialógica como sus propias teorías, le llevó en más de una ocasión a compartir la autoría de sus trabajos y a ceder protagonismo en obras tan importantes como la que tiene el lector en sus manos.

nominado Círculo de Bajtin, en cuyo libro *El marxismo y la filosofía del lenguaje*<sup>255</sup>, desarrolla la concepción del lenguaje propiamente bajtiniana, criticando el monologismo lingüístico en lo referente a la significación; es de la composición de los enunciados que surge la significación. Destaquemos también, que en todo el desarrollo de los trabajos de Bajtin y su Círculo, nos encontramos constantemente con el peso ideológico de las circunstancias políticas en las que fueron producidos, al tiempo que se manifiesta un esfuerzo por tomar distancia respecto a la lingüística en lo referente a determinados supuestos y concepciones sobre el texto literario. “Texto” en Bajtin y seguidores, se maneja indistintamente en el campo del habla y en el de la escritura, lo que supone una seria complejidad. Pero al tiempo, no deslegitima lo elaborado sobre este concepto. La complejidad, como ya hemos expuesto, estriba en reducir toda articulación del lenguaje a pura discursividad<sup>256</sup>.

Detengámonos en Voloshinov: “Una significación determinada y unificadora, un sentido único, pertenecen a todo enunciado en cuanto totalidad. Llamaremos tema a este sentido de un enunciado total [...]. El “tema” de un enunciado, en realidad, es individual e irrepetible, como lo es el enunciado. Aparece como la expresión de una situación histórica concreta por la que fue enunciado.”<sup>257</sup>, “[...] No hay tema sin significación, ni significación sin tema. Es más, resulta imposible, incluso, mostrar el significado de una palabra aislada (por ejemplo en la enseñanza de una lengua extranjera) sin convertirla en elemento de un tema, es decir, sin construir un enunciado ‘ejemplar’ ”<sup>258</sup>. Resulta francamente relevante, situar el “tema” vinculado al sentido y no a la significación, por resultar imprescindible para situar el alcance de la cita de Bajtin mencionada anteriormente (“La creación siempre ha sido relacionada con la transformación del sentido”). Y añade Voloshinov, “Toda palabra pronunciada en la vida real no sólo posee un tema y un significado en el sentido referencial o de contenido, sino también una valoración, esto es, todos los contenidos referenciales se prestan en el discurso vivo, se dicen o se escriben en relación con un acento valorativo. No existe palabra sin acento valorativo.”<sup>259</sup> ¿Qué es el acento valorativo? El propio autor a partir de una cita de Dostoievski, muestra como el acento valorativo se halla vinculado a la entonación: “En el habla cotidiana la entonación tiene a menudo una significación totalmente independiente de la composición semántica del

255. Voloshinov, V. *El marxismo y la teoría del lenguaje*. Traducción Tatiana Bubnova. Godoy. Buenos Aires, 2009.

256. Puesto en contacto con Tatiana Bubnova, traductora al castellano de Bajtin, nos confirma que en su obra no hay propiamente una teoría de la escritura aunque el término “texto” si puede aludir a la presencia de lo escrito en el campo del habla.

257. Ibidem, pag. 159.

258. Ibidem, pag. 161.

259. Ibidem, pag 165.

discurso.”<sup>260</sup> (Da de lleno en la distinción entre enunciado y enunciación). Constatamos, antes de seguir con el texto de Voloshinov, los puntos de coincidencia entre Bajtin y su alumno: “Ahora analizaremos la estructura entonacional. Cada palabra expresa y no sólo significa el objeto, no sólo evoca una determinada imagen, no sólo suena, sino que también expresa una cierta relación emocional y volitiva ante el objeto significado, reacción que expresa en la entonación de una palabra pronunciada en la realidad.”<sup>261</sup>

La teoría del lenguaje del Círculo de Bajtin no invalida los supuestos sobre la construcción semántica de los enunciados en el campo de la lingüística. Simple y llanamente añaden la entonación y el tema, lo que nos permite suponer a “alguien”, un agente, modulador de la producción de enunciados y sus efectos de significación. Desde el momento en que hay “acento valorativo”, ¿podemos pensar en la existencia de enunciación?

Nos surge ahora una nueva problemática. El uso del lenguaje en el texto literario es ficcional, ¿deberíamos pensar esa *alteración del sentido* planteada por Bajtin, como una alteración de los principios representativos del lenguaje y sus vinculaciones con las paradojas de la representación<sup>262</sup> y sus referencias a la realidad? ¿Qué se entiende por “ficción literaria”? Observemos su relevancia, desde el momento en que sostenemos que el texto literario conlleva una alteración del sentido vinculado al uso de la ficción. También en Gerard Genette encontramos la idea de que lo propio de la creación literaria es la producción de ficción. Es más, él mismo propone traducir el término “mimesis”, con todo el peso que conlleva este término en la teoría del arte occidental, por el de “ficción”, pues desde la Grecia Antigua la creatividad del poeta, más que manifestarse a nivel de la forma verbal, se manifiesta a nivel de la ficción y añade “ [...] ce qui fait le pòete, ce n'est pas la diction, c'est la fiction”<sup>263</sup>.

“El ser o no ser ficcional no depende de propiedades discursivas o textuales sino de la intencionalidad del autor y de la posición del locutor de su discurso”<sup>264</sup>. También hallamos en el excelente trabajo de Conchi Sarmiento y en concreto en esta cita, el hecho de como el texto literario en su producción, depende de la intencionalidad del autor en el sentido de que alguien teje enunciados ficcionales. Pero también encontramos una vez más, que si bien se diferencia “discurso” de “texto”, finalmente y debido a la concepción del lenguaje subyacente y de su uso en la creación, acaba reducido a discurso. Se impone

260. Ibidem, pag. 167.

261. Bajtin, M. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores. Y otros escritos*. Traducción, Tatiana Bubnova. Anthropos. Barcelona, 1997, pag. 89.

262. Utilizamos el término “paradojas de la representación”, tal como es expuesto y desarrollado en: Schnaith, N. *Paradojas de la representación*. Café Central. Barcelona, 1999.

263. Ibidem, pag. 17.

264. Sarmiento Vázquez, C. “Realidad y ficción en la novela”. [www.monografias.com](http://www.monografias.com) (web visitada en junio y julio del 2010). Consultada en septiembre del 2013

la necesidad de diferenciar “locutor de un discurso” de “creador de un texto ficcional”. Nos remitimos, nuevamente, a las citas de los autores en donde quedan reflejados sus pareceres. En el momento de creación literaria, no hay otros, no hay interlocutores, no se dirigen a nadie y por otro lado, el texto literario no puede ser situado en el campo del sonido, lugar propio del discurso tal como hemos expuesto anteriormente. En su trabajo, Sarmiento sostiene como necesario el diferenciar “ficción” de mentira y verdad, siguiendo el trabajo de Genette citado. Genette, en *Fiction et diction*, sostiene que entrar en el campo de la ficción, implica una salida del ejercicio ordinario del lenguaje, saltándose las reglas de comunicación y deontología del discurso. Es decir y a pesar del mismo desarrollo que apunta a reducir el uso del lenguaje a un discurso especial, si hay una alteración del uso habitual del lenguaje en términos discursivos, ¿por qué insistir en la calidad discursiva de la creación ficcional?<sup>265</sup>. Él mismo sostiene que no es una dicción...

La problemática vinculada a la creación literaria, estriba pues, en concebir siempre el texto literario en función del destinatario, sin tener en cuenta que en el acto mismo de producción del texto, no hay más lector que aquel que escribe. La introducción del lector en relación a la obra literaria, es posterior al acto que la engendra y recordemos que convoca a la mirada. Escribe Sarmiento: “La ficción es el mundo de posibilidades, de lo que pudo ser y nunca fue, donde todo es posible todavía porque podrá suceder pues aún no ha ocurrido ni se sabe que jamás no ocurrirá. La irrealidad de la ficción no es lo fantástico ni lo inverosímil sino lo siempre posible en la realidad”<sup>266</sup>. Ahora bien ese campo de lo posible, más allá de las vinculaciones de lo ficcional con la realidad y con la mentira, debe ser pensado, según esta autora, como un fenómeno del lenguaje: “[...] ficción, [...], es hablar de mundos que no existen sino sólo en el lenguaje”<sup>267</sup>. Es decir, lo alterado mediante la escritura ficcional, es la relación del lenguaje con el referente. Deseamos hacer hincapié en este argumento, pues es el resultado al que nos ha llevado nuestra elaboración: La escritura ficcional altera la relación del lenguaje con el referente.

### C.- El sujeto lacaniano y el *gaudium*

En la evolución de la enseñanza de Lacan y de su discurso sostenido año tras año, en sus seminarios iniciados en el año 1953, cuando inaugura el titulado *Los escritos técnicos de Freud*, hasta su último seminario impartido, *La topologie et le temps* del 79-80, inédito, podemos situar su viraje hacia la escritura en su última década de enseñanza. Es a partir

265. Ibidem, pags. 19-20.

266. Ibidem, pag. 1.

267. Ibidem, pag. 2.

del seminario 18, *De un discurso que no fuera del semblante*<sup>268</sup>, en donde enfatiza la diferenciación entre la palabra dicha y la palabra escrita (en el inconsciente), entre discurso y lo escrito a nivel inconsciente, entre significante y *letra*<sup>269</sup>. En su anterior seminario *El reverso del psicoanálisis*<sup>270</sup>, había formalizado la escritura de sus cuatro discursos, el del amo, de la histeria, universitario y del analista, siendo presentados como modalidades de lazo social. A partir de esta formalización, incide hasta el final de su obra sobre lo escrito siguiendo una lógica claramente delimitada en la cita que Serge André, psicoanalista, expone en su libro *Flac*: “Sería necesario que el análisis, por una suposición, llegue a deshacer por la palabra lo que ha sido hecho por la palabra.”<sup>271</sup> Su apuesta será la de abordar la palabra a partir de lo escrito en el inconsciente. Y será por la vía de la escritura y por la vía de aquello que los artistas y en concreto Joyce, le enseñan, que desarrollará un viraje teórico y clínico vinculado a lo que la significación y el sentido ponen sobre el tapete en el tratamiento de los padecimientos del ser hablante.

Pero vayamos por pasos, ¿qué entender en psicoanálisis por *sujeto*? ¿En qué se diferencia del uso habitual de esta palabra y en que se diferencia de la significación que cobra en otras disciplinas? El sujeto a partir de Jacques Lacan no es ajeno a una teoría del lenguaje. Es más, el propio Lacan define su enseñanza como una teoría del lenguaje<sup>272</sup>, aspecto de vital importancia pues permite asentar su principio epistemológico. Hace falta el lenguaje para que exista un sujeto y hace falta el lenguaje para que exista el inconsciente (principio freudiano, por excelencia). El sujeto lacaniano es efecto del discurso y al mismo tiempo está atrapado en él, está sujeto al lenguaje y atrapado en la repetición sintomática. Sin embargo, su posición en relación al arte es diferente, no es un síntoma. De ahí que convenga indagar cuál sería la ubicación del sujeto en la producción artística desde el momento en que no aparece vinculado a la repetición sintomática, sino que suponemos al sujeto como responsable del acto artístico.

Por otro lado, es nuestra opinión que sólo a partir de su abordaje de la obra de Joyce y centrándose en su particular *hacer* con el lenguaje, aparecerá finalmente aquello que sin duda alguna, resulta especialmente de interés para la clínica en psicoanálisis. Sin desestimar que es innegable que tanto Freud (pongamos como ejemplo su correspondencia con S. Zweig) como Lacan, siempre supusieron un saber en el campo del arte. Recordemos

268. Lacan, J. *El seminario 18 De un discurso que no fuera del semblante*. Traducción, Nora A. González. Paidós. Buenos Aires, 2009.

269. En el capítulo VII de este seminario, es en donde introduce la noción de *letra* como litoral entre saber y goce. Pag. 105- 118

270. Lacan, J. *El seminario 17 El reverso del psicoanálisis*. Traducción Enric Berenguer y Miquel Bassols. Paidós. Barcelona, 1992.

271. André, S. *Flac*. Traducción Tamara Francés y Néstor A. Braunstein. Siglo XXI. México, 2000, pag. 189.

272. Lacan, J. *Mi enseñanza..* Traducción Nora A. González, Paidós. Buenos Aires, 2005, pag. 40. “En efecto, mi enseñanza es simplemente el lenguaje, absolutamente ninguna otra cosa”.

del lado de Lacan y tal como ya hemos avanzado, su contundencia al afirmar “Margerite Duras revela saber sin mí lo que yo enseño”<sup>273</sup>, tal como podemos hallar en su trabajo sobre *El arrebatado de Lol V. Stein* de esta escritora.

Podemos preguntarnos ahora si el texto literario es un mensaje en el que el autor sería un emisor y el lector un receptor. A modo de respuesta, resulta francamente revelador lo que Philip Roth expone en *Lecturas de mí mismo*. Este autor aprovecha para incluir en su libro un documento jamás expuesto. Se trata de una carta dirigida a la crítica Diana Trilling con motivo de un artículo publicado en *Harper's* en el que comparaba su novela *El mal de Portnoy* con otro libro motivo de su crítica, *Mi padre y yo* de J.R. Ackerley. La carta está redactada para: “[...] hacer una distinción entre mí y el señor Roth”<sup>274</sup>, “[...]el personaje de su crítica identificado como el autor de *El mal de Portnoy*”<sup>275</sup>.

Resulta divertida y aleccionadora esta carta de Roth, pues nos sirve para introducir determinados supuestos desde el campo psicoanalítico. “En la comunicación se trata en primer lugar de saber lo que eso quiere decir”, anota Lacan en *Mi enseñanza*<sup>276</sup>. Todo el trabajo de Roth en ese texto consiste en desbancarse de lo que argumentalmente sostiene la Sra. Trilling como aquello que quiso decir el “Sr. Roth” en su libro. “El Sr. Roth” supuesto por la crítica del *Harper's*, no es el Sr. Roth autor de la novela. Es decir, hallamos un claro ejemplo que nos permite diferenciar, una vez más, el nombre patronímico, del nombre de autor, en un intento de identificar a quién ha escrito una obra literaria. Esto nos lleva a sostener una vez más, que si ubicamos al sujeto lacaniano en el campo de la enunciación, lo que está en juego en el objeto artístico no es la representación del sujeto, sino más bien otra cosa que únicamente podremos elaborar a partir del acto creativo, del *hacer* que abordaremos en el tercer momento en la enseñanza de Lacan cuando nos introduce al *saber-hacer*.

Si Freud a lo largo de su obra siempre sostuvo la no interpretabilidad del talento artístico, Lacan añade que es la obra de arte la que no es interpretable. Para éste, la obra artística está fuera de interpretaciones significativas, pero no fuera del sentido. Roth en el trabajo citado ejemplifica magistralmente este supuesto. Se impone pues, el distinguir el *yo* del *sujeto*, y también al *autor* del sujeto, con el fin de precisar la particularidad de la escritura literaria al respecto, pero siempre teniendo en el horizonte la modalidad de goce con que cada ser parlante se inscribe en el campo del lenguaje.

Hemos expuesto que el sujeto lacaniano, es el sujeto de la enunciación, diferencia fundamental con los lingüistas y tal como desarrolla Lacan, en psicoanálisis no se

273. Lacan, J. *Otros Escritos*. Traducción de Graciela Esperanza y Guy Trobas. Paidós. Buenos Aires, 2012. Pag 211.

274. Las cursivas aparecen en el original

275. Roth, P. *Lecturas de mi mismo*. Traducción de Jordi Fibla. DEBOLS!LLO. Barcelona, 2010. Pag. 33.

276. *Ibidem*, pag 110.

confunde el sujeto de la enunciación con el yo del enunciado. “En el enunciado *llueve*, no hay sujeto y sin embargo no podemos sostener que no haya sujeto de la enunciación”<sup>277</sup>. No podemos alegar la no existencia de alguien que articule *llueve*. La posición del psicoanálisis consiste en apuntar a aquel que enuncia, a aquel que articula el lenguaje, aparezca o no representado a nivel de sintaxis. Otro de los ejemplos recurrentes a lo largo de su enseñanza y que podemos hallar tanto en sus *Escritos*, como en sus seminarios, es la problemática inherente al enunciado *Yo miento*, en donde claramente aparece un “décalage” entre el enunciado y la enunciación, pues esta última supone la dimensión de la verdad.

Lacan no cesa de acentuar a lo largo de su obra, la determinación del sujeto por el significante: “el significante es lo que representa al sujeto para otro significante”. Es de la articulación de dos significantes de donde surge el sujeto lacaniano, algo que capta muy bien Hal Foster en su libro *El retorno de lo real* al exponer que el sujeto lacaniano se representa al representar. Ahora bien, estamos hablando en términos de discurso y la escritura literaria, es algo que se nos va imponiendo en este trabajo, no es un discurso. No se trata de ningún mensaje dirigido a Otro. Es en un segundo momento y tras haber sido producido, cuando el objeto artístico es concebible como un don para el Otro. Sólo que el autor, físicamente, ya no está presente...

Recordemos que ya Lacan en su seminario *La Ética en psicoanálisis* nos decía en relación a la sublimación, “Si es una satisfacción, al menos en este caso, es una satisfacción que no le pide nada a nadie.”<sup>278</sup> Opinamos que esta premisa es extrapolable a la obra de arte en general, independientemente del material utilizado. En la escritura literaria y en la obra de arte en general, ¿hay enunciación? Seremos taxativos al respecto. Si sostenemos y hemos demostrado que no es lo mismo hablar que escribir. Si consideramos que el artificio artístico, la obra de arte en general incluida la creación literaria, no son un discurso y que, tal como sostiene Lacan, no es interpretable al estar en tanto objeto, fuera del campo de la significación. Entonces nuestra conclusión es que no hay enunciación, lo que no quiere decir que no haya un responsable del acto que la funda. Sin embargo es preciso el retomar este interrogante en el momento en que abordemos el *hacer* artístico a partir de la pregunta que hemos planteado anteriormente, pues nos permite suponer un “responsable” en el acto mismo creativo: ¿qué es lo que hace, haciendo lo que hace? ¿En qué consiste esa responsabilidad vinculada a su acto?

Detengámonos ahora en el trabajo de Iris Zavala *La (di)famación de la palabra*<sup>279</sup> en el que de manera magistral nos va introduciendo paulatinamente la particularidad de Lacan

277. Ibidem, pags. 52-53-54.

278. Lacan, *Seminario La Ética*, pag. 142

279. Zavala, I. M. *La (di)famación de la palabra*. Anthropos. Barcelona, 2009.

en relación al estatuto de la palabra en el último tramo de su enseñanza. La autora destaca cómo para Lacan, la palabra no se ejerce con fines de comunicación sino con fines de goce, algo que se desprende si atendemos, no al contenido del enunciado sino a la enunciación. Tanto Bajtin como Lacan coincidirían en que toda definición del uso del lenguaje supone otro, a diferenciar de la palabra que sería esencialmente individual. Lo que Lacan introduce en su enseñanza y que resulta de especial interés para el abordaje del lenguaje como material creativo y para la escritura en particular, es que la lengua es medio de goce y cómo la realidad únicamente es abordada a partir de aparatos de goce. Zavala se detiene en el neologismo lacaniano de *lalangue*, neologismo con el que el psicoanalista francés designó esta particularidad del lenguaje, tal como hemos expuesto en la primera parte. Los escritores serían un claro exponente de un *hacer* con esa particularidad del lenguaje a través de sus productos artísticos.

Hablar y escribir no son sinónimos, incluso podemos añadir taxativamente que hablar y crear tampoco son lo mismo. Y nos resulta evidente y clarísimo, como todo aquél que escribe no es escritor, de la misma manera que todo aquél que dibuja no es pintor. Es más, el literato o el poeta realizan un uso específico del lenguaje a través de la escritura, del cual resulta el fenómeno estrictamente literario o poético. Siguiendo y teniendo en cuenta lo expuesto por los propios autores sobre su acto creativo y que expondremos posteriormente, lo que la escritura literaria escenifica, al igual que otros actos creativos, es que en el momento de la creación, el producto no puede tomarse en términos de *auto-representación*. El artefacto ficcional o el artístico en general, no son una representación del sujeto creador, ni del que firma la obra. Menos aún abstengámonos de confundir al autor con el protagonista o los protagonistas de una. Y optemos por desligarnos desde el campo del psicoanálisis, de un posible abordaje de la significación del objeto artístico y deslicémonos hacia el sentido sobre el acto que lo genera. Pero quizás y con el fin de delimitar más lo que se halla en juego en el momento del acto creativo, se nos imponga seguir aquello con lo que Giorgio Agamben abre su trabajo *Estancias*<sup>280</sup>. Aborda el acto poético a partir de la noción de *Estancia*, algo que en sí mismo supone un abordaje topológico del mismo.

“Los poetas del siglo XIII llamaban *estancia*<sup>281</sup>, es decir *morada capaz de receptáculo*, al núcleo fundamental de su poesía, porque éste custodiaba, junto con todos los elementos formales de la canción, aquel *joï d’amor* en que ellos confiaban como único objeto de la poesía. Pero, ¿qué es tal objeto? ¿Para que gozo dispone la poesía su *estancia* como *regazo* de todo arte? ¿Sobre qué se recoge tan tenazmente su *trobar*?”<sup>282</sup>

280. Agamben, G. *Estancias*. Traducción de Tomás Segovia. Pre-textos. Valencia, 1995.

281. Las cursivas se hallan en el original

282. *Ibidem*, pag. 11.

Agamben abre la posibilidad, siguiendo a los poetas del XIII, de pensar el acto creativo como un espacio de gozo, como una “topología del *gaudium*”, “[...] de la estancia a través de la que el espíritu humano responde a la imposible tarea de apropiarse de lo que debe, en cada caso, permanecer inapropiable”<sup>283</sup>. Esta estancia, esta topología del *gaudium*, tal como es desarrollada a lo largo de su libro, surge en la cultura occidental de la escisión entre la palabra poética y la palabra pensante, entre la poesía y la filosofía. Escisión en el sentido de que la poesía posee un objeto sin conocerlo y la filosofía lo conoce sin poseerlo; goce de lo que no puede ser poseído y posesión de lo que no puede ser gozado. Ahora bien, este *gaudium*, ¿dónde ubicarlo? Cuando Agamben sitúa “su estancia como *regazo* de todo arte”, ¿acaso no está aludiendo a algo más allá del enunciado, al lugar en donde cobra forma la producción poética, literaria o artística en general? ¿Ese *gaudium* inherente a ese intento de apropiación de lo que debería restar inapropiable no sería la operación de la que surgiría el objeto artístico? En cualquier caso, sería algo deducido a partir de la producción, más allá de lo que aparece como trama de enunciados, en el caso de la literatura o como organización de imágenes o sonido, en otros campos del arte.

Lacan da una escritura al sujeto, \$, sujeto barrado, sujeto escindido entre deseo y goce debido justamente a la pérdida original del objeto por efecto de su advenimiento y surgimiento en el campo del lenguaje, en el campo de lo simbólico. Es el precio que paga el ser hablante por su incursión en el campo de lo simbólico. El inconsciente no es un resto de lo consciente. Es un lugar activo, poco irracional, más bien siguiendo una lógica personal, única y original, en donde cada ser resulta capturado por el lenguaje y en donde hallamos a un sujeto activo en la búsqueda de una resolución a esa esquizia fundamental resultante de la pérdida de objeto y en su intento constante de apaciguar *lalangue* traduciéndola al campo del lenguaje. Lo simbólico, lo imaginario y lo real del goce que hemos de situar en el cuerpo, se articulan en el psiquismo conceptualizado por Lacan, a partir de la falla que supone la inexistencia de un objeto, su llamado objeto *petit a*. Una esquizia original, efecto del lenguaje y sobre la que los objetos pulsionales fracasarían en este intento de taponarla. Este *petit a* se escapa a la representación tanto en el ámbito de lo simbólico, como en el de la imagen. Y es que esa articulación R, S e I en todas sus posibles variantes y que hallamos representada en el nudo borromeo de Lacan, es inestable. Basta que se suelte uno de los nudos, para que queden sueltos todos, tal como esta figura topológica introduce.

El campo del arte testimonia a través de los artistas de cómo en ausencia del yo, algo trabaja en ellos, algo que queda plasmado en el producto de ese trabajo en el que el yo está ausente y que estamos intentando cernir en el presente trabajo. Pero en base al recorrido realizado, es posible sentenciar que no se trataría de un acto voluntario vinculado

283. Ibidem, pag. 14.

a la producción artística efecto de un saber construido. Más bien se trataría de algo que irrumpe más allá de la voluntad artística y que no deja de sorprender a su ejecutor.

Zavala en *La (di)famación de la palabra*<sup>284</sup>, destaca insistentemente, siguiendo a Lacan, que el arte utiliza lo imaginario para una organización simbólica de lo real. Lo interesante, siguiendo lo expuesto por los artistas y también por Bajtin, es como este proceso no es transmisible en términos de una *praxis*. El artista es maestro en lo relativo al uso del material empleado en el acto creativo, pero de ese proceso psíquico, de esa “estancia de *gaudium*”, poco sabe. Lo desconoce. Más bien es algo que se aprende, no está dado de entrada, pero no se enseña. Sucede a modo de “accidente”, tal como diría Bacon aunque nos resulta más que evidente que está vinculado al acto por el que adviene el producto artístico.

Recordemos las palabras de Agamben, “ la poesía posee su objeto sin conocerlo”, e intentemos ir un poco más lejos en nuestra aproximación a ese surgimiento o encuentro del artista con su particular *estancia*. Pero detengámonos primero en una cita de Iris Zavala: “La contemplación de lo vacío nos indicará, entonces, la imposibilidad de llenarlo todo, la imposibilidad de conseguir el goce; el vacío, la nada o la casi nada nos confronta con el objeto causa del deseo en su desnudez, mostrando la falta de la falta.”<sup>285</sup> La ausencia de objeto, causa el deseo y el goce que intenta suturar esa falta produciendo un sustituto. Sería en esa fina línea entre deseo y goce, en la que un artista impondría su particular trazo a través del producto artístico.

Llegados a este punto, es importante mostrar los tres momentos centrales en la obra de Lacan, en que arte y psicoanálisis se encuentran.

## **D.-Momentos de encuentro entre arte y psicoanálisis en la obra de Lacan**

Primer momento. La estética del vacío

Este primer momento lo hallamos fundamentalmente desplegado en el Seminario 7 *La ética del psicoanálisis*<sup>286</sup> y es en donde aparece una concepción del arte como organizador de un vacío. Es en este primer momento, donde podemos ubicar el imprescindible trabajo de Trías *Lo bello y lo siniestro*<sup>287</sup>, al elevar a rango de estética el trabajo de Freud

284. Zavala, I. M. *La (di)famación de la palabra*. Anthropos. Barcelona, 2009.

285. *Ibidem*, pag. 114.

286. Lacan, J. *El seminario 7 La ética del psicoanálisis*. Paidós. Traducción de Diana S. Rabinovich. Buenos Aires, 1988.

287. Trías, E. *Lo bello y lo siniestro*. DEBOLS!LLO. Barcelona, 2006.

“Lo siniestro”. El encuentro con lo real es la condición y al mismo tiempo el límite de lo estético. Lo bello, conceptualizado por Lacan como la eficacia simbólico-imaginaria de la forma, recubriría con un velo el horror a lo real, la pura vacuidad, algo que nos remite a la imposibilidad real de completud. En ese sentido, el arte sería una modalidad de defensa frente a la confrontación a lo real, un apaciguador del *horror vacui*. Dice Trías: “Lo siniestro se revela siempre velado, oculto, bajo la forma de ausencia, en una rotación y basculación en espiral entre realidad-ficción y ficción-realidad que no pierde nunca su perpetuo balanceo [...] Tras la cortina está el vacío, la nada primordial, el abismo que sube e inunda la superficie<sup>288</sup>. Y concluye su trabajo diciendo, “Es como si el arte –el artista, su obra, sus personajes, sus espectadores- se situasen en una extraña posición, siempre penúltima respecto de una revelación que no se produce porque no puede producirse [...] Hace de ese instante penúltimo un espacio de reposo y habitación: justo el tiempo de duración de la ficción.”<sup>289</sup> Trías capta muy bien la función de la obra de arte, concebida a partir de esta primera estética de Lacan, como índice de lo real, índice en tanto velo, índice en tanto alude a lo que es condición misma de lo bello y en donde situar el efecto sublimatorio atendiendo la advertencia de Lacan en su “Homenaje a Marguerite Duras, por El arrebató de Lol V. Stein”, sobre el legado freudiano de la sublimación:” [...] la satisfacción que conlleva no debe tomarse como ilusoria”<sup>290</sup>.

## Segundo momento. La anamorfosis

Este segundo momento lo hallamos desarrollado en su Seminario 11 *Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*<sup>291</sup> conjuntamente con el trabajo recién citado sobre el libro de M. Duras. Siguiendo a Recalcati en su trabajo *Las tres estéticas de Lacan*<sup>292</sup>, aprendemos que este segundo momento es un más allá de la estética del vacío y en ahora lo que se pone en juego es la emergencia, la localización, la provocación del vacío mismo, acompañado de una deposición de la mirada. Pero, ¿de qué vacío se trata? Lo que Lacan traza a partir de su exposición sobre la función del cuadro, es aquella función que hace surgir al sujeto como límite de la representación. No se trata de la representación del sujeto, sino de la imposibilidad misma de su representación debido a su incompletud estructural. Asistimos a una decon-

288. Ibidem, pag. 52-53.

289. Ibidem, pag. 54.

290. Lacan, J. Otros Escritos. Pag. 214

291. Lacan, J. *El Seminario 11 Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*. Traducción de Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Paidós. Buenos Aires, 1987.

292. Recalcati, M. *Las tres estéticas de Lacan*. Traducción de Leonor Fefer. Ediciones del Cifrado. Buenos Aires, 2006. Pags. 20-26

strucción formal del marco de la representación y también al encuentro y delimitación de la falta de objeto como determinante de la imposibilidad de representación del sujeto. Nos hallaríamos frente a la experimentación del fracaso o del rechazo del goce pulsional en su intento de colmar y/o velar la incompletad del sujeto mediante un objeto, en un intento de obturar la falta originaria efecto de la operación simbólica que implica la entrada del sujeto en el campo del lenguaje, según el principio mismo de representación. El precio de la representación es la pérdida de la cosa representada. Es en este momento, donde Lacan incluye al objeto mirada como componente estructural de un cuadro, tal como hemos ya desarrollado en la primera parte de este trabajo. También hallamos idéntica construcción sobre la mirada, en su trabajo sobre M. Duras. En este escrito, rescata del texto de la autora la gramática de la lógica de las miradas articuladas a ese momento de vacuidad, que en la novela aparece situado en el momento en donde Lol V. Stein se desvanece.

Sirva como ejemplo de este segundo momento, la obra de Francis Bacon en la que en su proceso artístico, hallamos el tratamiento pictórico del grito, lugar desde donde convocar la mirada. En las entrevistas de Sylvester, el pintor comenta su esfuerzo por eliminar el efecto narrativo en sus cuadros, algo que según él surge siempre asociado a la existencia de dos figuras en el lienzo<sup>293</sup>. También en ese sentido, es revelador el trabajo de Deleuze sobre la obra de Bacon<sup>294</sup>, en cuya argumentación responde claramente a este segundo momento de Lacan. Deleuze muestra magistralmente como los elementos significantes insistentes en la obra de Bacon y presentes en la construcción de determinadas figuras (imágenes), tal como van apareciendo en el proceso pictórico, organizan y sitúan para la mirada, ese agujero originario; siendo el tratamiento del grito en la obra de este artista, el más claro exponente “[...] he querido pintar el grito antes que el horror”, y Deleuze afirma que: “Cuando pinta al Papa que grita, no hay nada que produzca horror, y la cortina ante el Papa no es solamente para aislarlo, de sustraerlo a las miradas, es mucho más la actitud de quien no ve nada y grita ante lo invisible; neutralizado, el horror se multiplica porque se deduce del grito, y no al revés. Y por cierto, no es fácil renunciar al horror, o a la figuración primaria”<sup>295</sup>.

### Tercer momento. *El saber-hacer*

Este tercer momento lo encontramos elaborado por Lacan, a raíz de su lectura de la obra literaria de James Joyce, en su *Seminario 23, El sinthome* y en donde es evidente su de-

293. Sylvester, D. *Entrevista con Francis Bacon*. Traducción de Alvarez Flores y Angela Pérez Gómez DEBOLSILLO. Barcelona 2003, pag. 32.

294. Deleuze, G. *Lógica de la sensación*. Traducción de Isidro Herrera. Arena Libros. Madrid 2002.

295. *Ibidem*, pag. 45

slizamiento en lo referente a la suposición de saber del artista. Aquí no se trata del saber que le atribuye a M. Duras. Ahora de lo que se trata es de un *saber-hacer*. Incluso el uso de la escritura por parte de Joyce en su producción literaria, le permite concebir una nueva modalidad clínica de conclusión analítica, a partir de lo que él conceptualiza como *saber-hacer* del artista (cualquiera, emplee el material que emplee) en la producción de un artificio artístico que escapa a la interpretación y a partir del cual retoma en su enseñanza la noción de *letra*. “Joyce no sabía que él construía un *sinthome*, quiero decir que él lo simulaba. No era consciente de ello. Y por eso es un puro artífice, un hombre de saber hacer, lo que también se llama un artista.”<sup>296</sup> Nos ha resultado relevante esta cita debido a que Lacan vuelve de nuevo al planteamiento freudiano de como el artista siempre se halla en una posición de desconocimiento en el momento de la creación. Algo que desarrolló de forma brillante en su trabajo sobre Leonardo, donde a lo largo de su exposición, contrapone la oposición entre el Leonardo científico y el creador, entre el investigador y el creador<sup>297</sup>. Y también nos resuena el eco de las palabras de Bajtin al definir al artista como alguien que es maestro en el material empleado pero ignorante del proceso psíquico que lo determina.

Hemos ido constatando cómo Lacan supone un saber en el campo del arte al que se dirige en numerables ocasiones, tanto en sus seminarios como en sus *Escritos*. Pero en esta ocasión y tras adentrarse en la obra de Joyce, le guía una pregunta: “[...] anuncio lo que será este año mi interrogación sobre el arte. ¿De qué modo el artificio puede apuntar expresamente a lo que se presenta primero como síntoma?; Cómo el arte, el artesanado, puede desbaratar, si se puede decir así, lo que se impone del síntoma? A saber, la verdad”<sup>298</sup>. Es decir, si tenemos que pensar en una terapéutica del arte desde el psicoanálisis, es justamente en ese *desbaratar el síntoma* que sin saberlo, el artista produce a través del artificio artístico .

Para Lacan el saber del artista consiste en una *saber hacer* imbricado en la producción de un artificio. La propia materialización del producto artístico, generaría un desbaratamiento sintomatológico del sujeto de la creación, produciendo lo que construye en este seminario como *sinthome*. Se trataría del paso de una escritura a otra. De aquello que aparece cifrado-escrito en el inconsciente como una modalidad específica de goce de un sujeto, cuya función reside en taponar el punto de falla que se produce en el inconsciente al materializar *lalague* en lenguaje; a otro tipo de escritura, la del *sinthome*, en la que se desbarataría ese cifrado de goce, dando lugar a un artifi-

296. Lacan, *Sinthome*, pag. 116

297. Freud, S. *Leonardo da Vinci, un recuerdo de infancia*. Traducción de Paula Buffer. Grupo Editorial Norma. Colombia, 2007

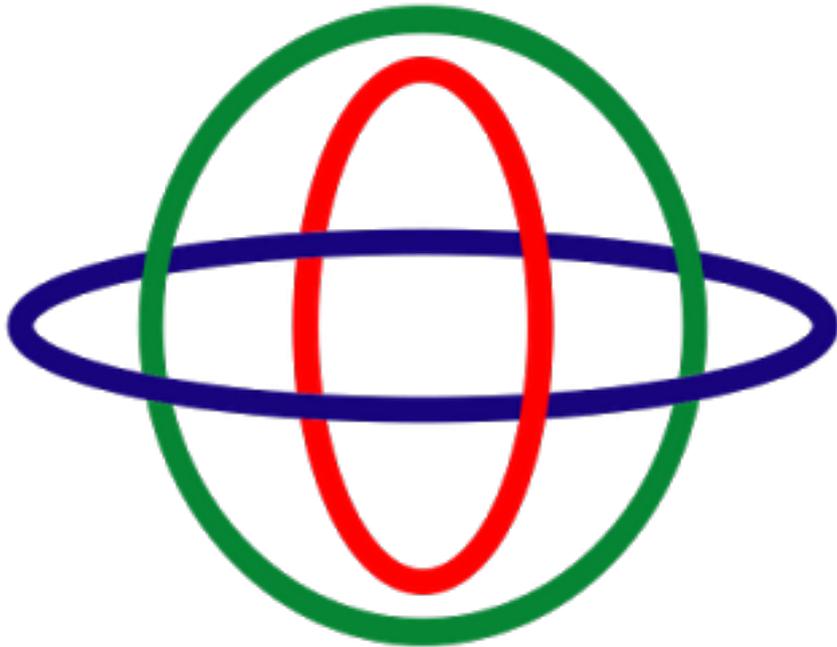
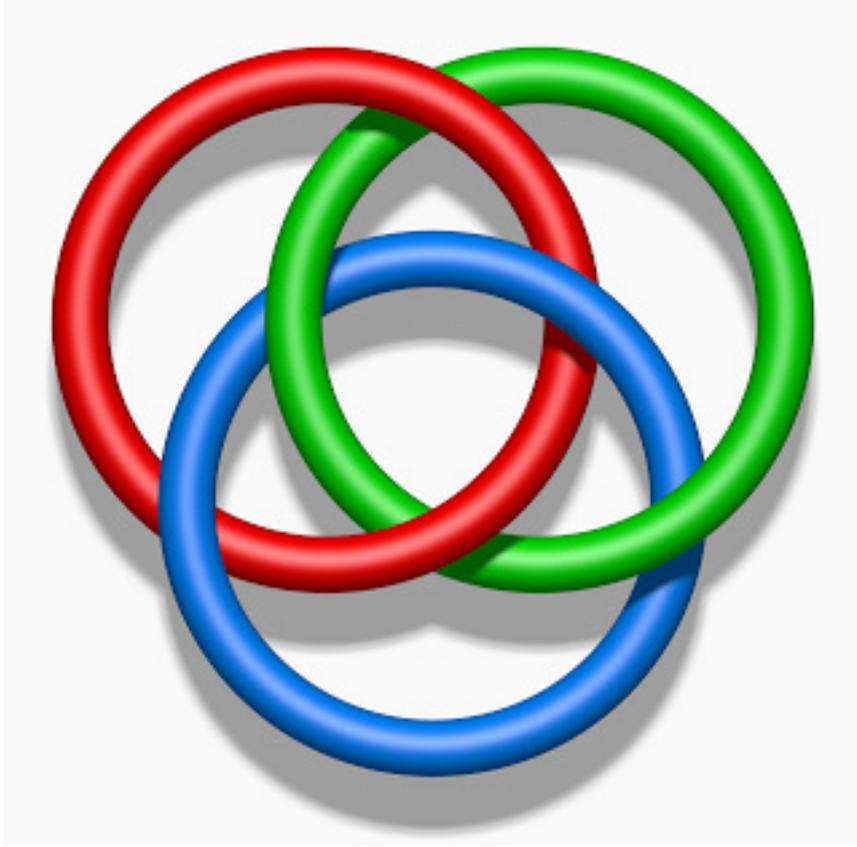
298. *Ibidem*, pag. 23

cio que no taponaría esa falla, sino que la albergaría formalizándola. Para Lacan, esta nueva escritura del *sinthome*, supone una “suplencia” que en sí misma resulta inanalizable, escapando a toda interpretación. De ahí que nos hallemos ante una nueva teoría de la escritura en el psicoanálisis: la producción de un artificio llamado *sinthome*. Se trataría de romper, de hacer estallar el cifrado sintomático determinado por el inconsciente, mediante la ejecución de un producto artificial. Nos detendremos en qué tipo de objeto es este artificio en el siguiente punto. Por el momento continuaremos con el *hacer* propio del artista y del artesanado en general, tal como nos lo presenta Lacan en este seminario.

Antes de continuar, es nuestro deseo revisar el trabajo de J.-M. Rabaté *Lacan literario* en el que incidiendo en la particularidad del relato literario y aludiendo a Lacan en su trabajo sobre la novela de Maguerite Duras *El rapto de Lol von Stein*, dice: “[...], el relato de la novela consiste no tanto en la idea de una repetición del acontecimiento traumático como en el hacer un nudo con todos sus elementos”<sup>299</sup>. Lacan define el trauma a través del neologismo *troumatisme*, en el sentido de aquello que hace agujero (*fait trou*), que no consigue representarse, que escapa a su incursión en el campo de lo simbólico y de lo imaginario. De ahí que el artificio artístico podría suponer una vía princeps para dar forma a lo traumático debido a ese carácter *presencia-ausencia* inherente al constructo artístico. Hemos visto en su trabajo sobre Joyce como ese real que es efecto del lenguaje y que posteriormente intenta capturarlo, es el punto de falla sobre el que se asienta la invención del *sinthome*. En este cuarto nudo, ese *real* más que capturado y/o taponado, aparece vinculado a una nueva escritura, cuyo sentido se anuda al sin-sentido de lo traumático.

No es de extrañar que los escritores sean de gran interés para el campo analítico, debido al empleo del mismo material de trabajo. Si bien Lacan centra su trabajo en la obra de Joyce, en ningún momento restringe el *saber hacer* del artista al campo de la literatura o de la poética. Su definición de artista es la de un hombre del *saber hacer*, por lo que no se trata de priorizar o de sostener desde el psicoanálisis una primacía de lo simbólico sobre la imagen en el campo del arte. Desde el momento en que organismo humano alberga a un ser parlante, aparece la posibilidad de pensar el psiquismo como una articulación entre Real, Simbólico e Imaginario, tal como aparece representada en la figura topológica del nudo borromeo:

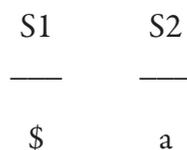
299. Rabaté, J.-M., *Lacan literario*. Traducción de Ariel Dillon. Siglo XXI, México, 2007, pag. 177.



Pero sigamos en nuestro intento de establecer qué sería lo que el campo del arte aportaría a través de ese “saber hacer” a la “escritura del *sinthome*”. Retornemos una vez más a Heidegger y su concepción del *hacer* de la *téchne*:

“En primer lugar *téchne* no sólo es el nombre para el hacer y el saber hacer del obrero manual sino también para el arte, en el sentido elevado, y para las bellas artes. La *téchne* pertenece al traer-ahí delante, a la *poiesis*, es algo *poiético*”<sup>300</sup>,  
 “La técnica como esencia en la región en la que acontece el desocultar y el desocultamiento, donde acontece la *alétheia*, la verdad.”<sup>301</sup>

Y también recordemos a Agamben en su concepción de la *poiesis*, “[...] la experiencia que estaba en el centro de la *poiesis* era la pro-ducción hacia la presencia. Es decir, el hecho de que, en ella, algo pasase del no-ser al ser, de la ocultación a la plena luz de la obra. El carácter esencial de la *poiesis* no estaba en su aspecto de proceso práctico, voluntario, sino en una forma de la verdad, entendida como des-velamiento”<sup>302</sup>. Y también la posibilidad que nos presenta, siguiendo a los poetas del XIII, de pensar el acto creativo como una “topología del *gaudium*”: “Los poetas del siglo XIII llamaban *estancia*, es decir *morada capaz de receptáculo*, al núcleo fundamental de su poesía, porque éste custodiaba, junto con todos los elementos formales de la canción, aquel *joi d’amor* en que ellos confiaban como único objeto de la poesía. Pero, ¿qué es tal objeto? ¿Para que gozo dispone la poesía su *estancia* como *regazo* de todo arte? ¿Sobre qué se recoge tan tenazmente su *trobar*?”<sup>303</sup>, “[...] la estancia a través de la que el espíritu humano responde a la imposible tarea de apropiarse de lo que debe, en cada caso, permanecer inapropiable.”<sup>304</sup> Obviamente nos conviene subrayar que la *alétheia* consiste en desvelar, en traer ahí delante, en el hecho de que algo desconocido se presenta-desvela en el producto artístico. No confundamos *alétheia* con el uso habitual de “verdad” en nuestra sociedad, entendida como el encuentro en la realidad de la cosa representada. Por su parte Lacan, construye la verdad como un lugar de paso, como uno de los lugares sobre los que van circulando los matemas de sus cuatro discursos. Anteriormente habíamos hecho referencia al discurso del amo:



300. Heidegger. “La pregunta ...”, pag. 5

301. Ibidem, pag. 6

302. Agamben. *El hombre sin contenido...* Pags. 111-12.

303. Agamben. *Estancias*, pag. 11.

304. Ibidem, pag. 14.

Es decir, estos cuatro matemas S1, S2, \$ y a, se distribuyen en cuatro lugares:

El agente	el otro
verdad	producto

Sin embargo, en este seminario al exponer su idea de “desbaratar el síntoma” fundamentalmente a lo que se está refiriendo es a una sustitución de la verdad por lo verdadero. De un deslizamiento de la verdad hacia lo verdadero entendido desde la lógica matemática. Tal deslizamiento atiende a la resolución de un impasse que se había encontrado en su anterior seminario *RSI*<sup>305</sup> al encontrarse con un fallo, con una falla a la hora de pensar y teorizar los anudamientos posibles del nudo borromeo. Justamente va a ser en ese punto de falla y gracias al aprendizaje extraído de la obra de Joyce, donde situará la invención de ese nuevo artificio al que denomina *sinthome*, asentado en esa misma falla. “Diremos, por lo tanto, que un cuarto nudo siempre se apoyará en tres soportes que en esta ocasión llamaremos [...] personales. Si recuerdan el modo en que introduje este cuarto elemento respecto de los tres elementos que se supone constituyen cada uno algo personal, el cuarto será lo que enuncio este año como el *sinthome*.”<sup>306</sup>

Se trataría de la producción un cuarto nudo en el punto de falla de anudamiento del nudo borromeo RSI, mediante la invención de un nuevo sentido, efecto del desbaratamiento de aquello que como verdad, habita como saber en el inconsciente de cada hablante. ¿Qué es lo que falla en el inconsciente? Recordemos a Lacan en su *Seminario 20* tal como expusimos en la primera parte, “El lenguaje es lo que procura saber respecto de la función de la lengua. [...] El lenguaje sin duda está hecho de la lengua. Es una elucubración de saber sobre la lengua. Pero el inconsciente es un saber, una habilidad, un *savoir-faire* con la lengua. Y lo que se sabe hacer con la lengua rebasa con mucho aquello de que se puede darse cuenta en nombre del lenguaje.”<sup>307</sup> Es la rememoración de este pasaje lo que nos permite situar el punto de falla del inconsciente en “ese saber hacer con la lengua”, pues en esta elucubración de saber que el lenguaje establece sobre “la lengua”, algo falla, algo no puede advenir al campo del lenguaje. Algo a lo que Lacan da estatuto de *real* y que consiste en la imposibilidad de representar una fórmula estable entre dos seres hablantes, la imposibilidad de establecer una relación sexual entre dos entes sexuales con carácter de Universal, por escapar al sentido y a la significación.

305. Lacan, J. *RSI*. Inédito

306. Lacan. *Seminario Sinthome...* Pag.52

307. Lacan, *Seminario Aún...* Pag. 167

Aquí Lacan no apunta a aquello que inventa el inconsciente en el campo del lenguaje en su afán de elucubrar sobre *lalague*. Lacan apunta a lo *real* sobre el que se asienta ese invento de goce, de producción de goce con que el inconsciente suple esta imposibilidad y sobre esa imposibilidad se asentaría la invención de este cuarto nudo que él denomina *sinthome*. A lo largo del seminario asistimos a una posición decidida de este psicoanalista en relación a aquello que instituye el lenguaje: el lenguaje a través de la palabra produce un *real* y luego intenta capturarlo, siendo este el punto de falla del *saber-hacer* del inconsciente. Es decir, su propuesta es la de producir un nuevo anudamiento sobre esta falla, sobre ese *real* definido como un sinsentido radical sobre el que se asienta la significación. Lacan no habla de producir una nueva significación, sino de producir un sentido nuevo a partir del desbaratamiento de la verdad que siempre hay que ubicarla como un efecto de significación en el campo del lenguaje, pues en ese elucubrar del lenguaje sobre *lalangué*, es en donde siempre se producen los efectos de significación y sentido. “Sólo es verdadero lo que tiene un sentido. ¿Cuál es la relación de lo real con lo verdadero? Lo verdadero sobre lo real, si es que puedo expresarme así, es que lo real no tiene ningún sentido. [...] La esencia de la cadena borrona descansa en la verificación del falso agujero, en el hecho de que esta verificación lo transforma en real.”<sup>308</sup> ¿Cómo se produciría este nuevo sentido o este paso de un sentido a otro? A través del equívoco. “Asimismo, el inconsciente nos muestra que a partir de su propia consistencia, la del inconsciente, hay montones de fracasados. Aquí se renueva la noción de falta [...] El equívoco de la palabra es también lo que permite pensarlo, pasar de un sentido al otro.”<sup>309</sup> Sostengamos ahora que algunos artistas son un exponente del *saber hacer* con el equívoco a través del acto creativo, gracias a su trabajo con la producción de significación y sentido.

Pasemos ahora a otro aspecto sobre el que Lacan se detiene en su lectura de Joyce, el enigma. ¿Podríamos establecer alguna conexión entre el enigma y el equívoco? Tal pregunta atiende a que siguiendo este trabajo de Lacan, él mismo enfatiza lo que halla en su lectura de Joyce: el arte del equívoco y el destacar que Joyce es el escritor del enigma por excelencia. Deduzcamos sin tardanza que el producto artístico-literario de Joyce es la formalización de un enigma; ese sería su particular *saber hacer*: la producción de un enigma. Pero, ¿qué entiende Lacan por enigma? Ya en seminario 20 *Aún* se había detenido en definir este término: “[...] el saber es un enigma. Este enigma nos es presentificado por el inconsciente tal como se reveló en el discurso analítico”<sup>310</sup>. Pero va a ser en *El sinthome* en donde le da estatuto de matema escribiéndolo “Ee”. Dice así, “Lo escribo así *Ee*, *E* sub-

308. Lacan. Seminario *Sinthome*... Pags. 114-15

309. Ibidem, pag 95

310. Ibidem, pag. 166

índice *e*<sup>311</sup>. Se trata de la enunciación y del enunciado. El enigma consiste en la relación de E mayúscula con e minúscula. Se trata de saber por qué diablos se pronunció tal enunciado. Es un asunto de enunciación, y la enunciación es el enigma llevado a la potencia de escritura<sup>312</sup>. Seguidamente se pregunta si no hay que situar en Joyce el enigma con el que califica su obra literaria como determinado por el punto de falla de su inconsciente. La formalización del enigma haciendo suplencia de la falla en saber del inconsciente.

Pero volvamos de nuevo a Philip Roth y volvamos a detenernos en el altercado que tuvo con la crítica del *Harper's*. ¿Acaso cuando responde a esta señora acerca de su comentario sobre lo que supuestamente quiso decir en su novela no está de nuevo dejando un interrogante sobre la supuesta enunciación de los enunciados de su novela? Recordemos que el texto literario es un tejido de enunciados y que cualquier intento de establecer una enunciación resta siempre cortocircuitado. Se escapa siempre a cualquier tipo de crítica. No obstante y desde el psicoanálisis y en este tercer momento de abordaje del campo del arte por parte de Lacan, lo que se halla en juego es en qué medida la ejecución de la obra de arte, modifica la subjetividad de aquel que la produce. En esa vía, nos ha resultado de gran ayuda el trabajo de la escritora y psicoanalista francesa Catherine Millet *La vocation de l'écrivain*, en cuya introducción nos dice “Por someterse al imperio de las palabras, el poeta es conducido al corazón de la estructura, allí en donde se revela el sin-sentido que habita en toda significación”<sup>313</sup>. Y añade algo de importancia, el detectar como en su acto, el creador rechaza aquella modalidad de goce en la que el sujeto se halla preso y apuesta por el encuentro y producción de una nueva satisfacción “enigmática” a la que Freud llamó, sublimación<sup>314</sup>. Entendamos pues que esa formalización enigmática del artificio artístico, conlleva una satisfacción a la que Freud denominó “sublimación”. Tema tan central nos permite deslizarnos hacia el estudio del objeto de la producción artística, algo que reservamos para el próximo apartado.

311. Las cursivas aparecen en el original.

312. Lacan, J. *El Sinthome...* Pag. 151

313. Millet, C. *La vocation de l'écrivain*. Gallimard. París, 1991. Pag. 8. Traducción del autor del trabajo.

314. *Ibidem*, pag. 9-10

### II.3. El artificio artístico

En los años 30 del siglo anterior, Walter Benjamin publicó dos libros en los que daba cuenta de una íntima preocupación sobre el campo artístico: *El autor como productor* y *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*<sup>315</sup>. En ambos trabajos, su preocupación incide en los cambios posibles, debido a la incursión del capitalismo así como al avance del fascismo en la Europa de entre-guerras, sobre las obras de arte. En ambos, el acento está puesto en la función social de la obra artística. Fundamental pues, a la hora de abordar el artefacto artístico, tener en cuenta la función social de la obra artística y no sólo la función subjetiva. Algo que como hemos visto, interesa al psicoanálisis por la vía del concepto de *nominación*.<sup>316</sup> Benjamin ante el avance tecnológico, teme una posible pérdida de la “singularidad” del objeto de arte y defiende la “unicidad” y “singularidad” de la obra de arte, considerando una “profanación” cualquier intento de reproducción en masa. Su temor se halla ligado al cambio que supondría la desvinculación del arte de su valor ritual y su paso al puro valor de exhibición y consumo. Por otro lado, convoca a los artistas a luchar contra el fascismo a través de sus producciones.

No es objetivo de este trabajo el ahondar en la función del Otro social de la obra de arte, pues más bien sería un objeto de estudio del ámbito sociológico<sup>317</sup>. Pero sí es absolutamente ineludible, asentar algunas bases de la misma y también, en función de lo hasta ahora expuesto, incidir en la importancia del acto poético como estructural e inherente al proceso creativo. Con Agamben, podemos responder a las preocupaciones de Benjamin recordando como la reproductibilidad, estaría absolutamente vinculada a la *praxis*, mientras que la *poiesis* aseguraría la unicidad y singularidad del acto y del producto generado.

¿Por qué nos adentramos ahora en el trabajo del objeto artístico? Pues simplemente porque la creación pensada como un fenómeno psíquico implica un agente, el sujeto en una particular posición; un acto, la *poiesis* (*saber hacer* en el Lacan de los años 70) conjuntamente con la *téchne*; y un producto, el artificio artístico. Lacan a lo largo de su

315. Benjamin, W. *El autor como productor*. Traducción de Bolívar Echeverría. Itaca. México, 2004.

Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción de Andrés Weiker. Itaca. México, 2003.

316. Resultaría de interés realizar un trabajo comparativo en lo que supone la función del arte a principios de siglo teniendo en cuenta lo desarrollado por Benjamin, con la función del arte y la crisis de la representación de los 80, tal como expone Hal Foster en *El retorno de lo real*. En ambos trabajos la incidencia del capitalismo y la tecnología sobre el objeto artístico, manifiesta efectos y preocupaciones diferentes.

317. Añadiremos que en la “*arquitectura del objeto estético*”, término bajtiano, una de las posibles aportaciones de la sociología, podría seguir esa vía.

seminario *El Sinthome*, incide una y otra vez en que ese *saber hacer* del artista conlleva la producción de un artificio. Lo relevante es que para él, el artificio, más que mostrar, demuestra<sup>318</sup>. ¿Qué sería lo que demuestra el artefacto artístico? Esta es la pregunta que centrará nuestro desarrollo en este capítulo ya que nos permite articular las incidencias de diversos campos del pensamiento, incluido el psicoanálisis, sobre el objeto artístico.

Giorgio Agamben en su libro *El hombre sin contenido*, dice: “Cualquier obra de arte es una estructura única y, por tanto, implicaría una interpretación del ser original de la obra de arte como estructura.”<sup>319</sup> Vemos claramente que la unicidad de la obra de arte implica su propia originalidad y según este filósofo, desde el nacimiento de la estética, la condición de las obras de arte, su condición particular, es la originalidad. ¿Qué entender por originalidad? Pregunta pertinente donde las haya pues en la actualidad adquiere diversos matices y fácilmente, en ocasiones, se confunde con el snobismo en el sentido de lo último.

Boris Groys en su libro *Sobre lo nuevo*<sup>320</sup>, es taxativo. Para él lo nuevo resulta insoslayable, inevitable e irrenunciable, por ser la condición y la exigencia para trascender en el campo de la cultura. En palabras de este autor “ [...] lo nuevo es nuevo en relación a lo antiguo, a la tradición”<sup>321</sup>. Observemos lo relevante de tal afirmación pues en la posmodernidad, ha habido y hay un intento de producir lo nuevo a partir de un corte abrupto con lo anterior, con la tradición, con lo antiguo. Consideremos que lo introducido por Groys es la idea de una transgresión o una reconversión en algo distinto, pero a partir de lo anterior. Mientras, por su lado, la posmodernidad habría aspirado a establecer un corte, una ruptura, algo que podemos encontrar en los trabajos de F. Jameson, J.-F. Lyotard<sup>322</sup> y en general, en los estudiosos de este fenómeno de la cultura occidental<sup>323324</sup>. (Aunque también y desde aquí podemos preguntarnos, ¿qué fue de la posmodernidad?). Para Groys, lo antiguo hay que inventarlo en cada época y a partir de ahí, producir lo nuevo cuyo valor residiría en un “ [...] cuestionamiento radical del concepto de verdad”<sup>325</sup>, y una vez

318. Hallaremos este desarrollo fundamentalmente en el capítulo VII “De una falacia que es testimonio de lo real” del seminario aludido.

319. Agamben, G. *El hombre sin...*, pag. 155.

320. Groys, B. *Sobre lo nuevo*. Traducción de Manuel Fontán Junco. Pre-Textos. Valencia, 2005.

321. *Ibidem*, pag. 16.

322. Por ejemplo:

Lyotard, J.-F. *La posmodernidad*. Traducción de Enrique Linch. Gedisa. Barcelona, 1996.

Jameson, F. *Posmodernismo*. Traducción de José Luis Pardo Torío. Paidós. Buenos Aires, 1995.

323. Jameson en su *Posmodernismo*, dice: “La cuestión de su existencia depende de la hipótesis de una ruptura radical o *coupure* que por lo general se remonta al final de los años 50 o a principios de los 60.”

324. Curiosamente y en los últimos años, parece que la posmodernidad se ha ido diluyendo. ¿Qué ha pasado? ¿La crisis económica ha incidido en su desaparición? Son preguntas que nos surgen durante la ejecución de este trabajo pero que en cualquier caso, deberían desarrollarse a parte del mismo

325. *Ibidem*, pag. 24. Recordemos en este punto, la “alteración” de la verdad que enuncia Lacan, sólo que Groys

más aparece la incidencia de la verdad, vinculada al campo artístico. El otro aspecto a resaltar del trabajo de este autor, es el de su incidencia, nuevamente, en la irrepetibilidad del objeto artístico, en su imposibilidad de ser reproducido, algo achacable a la renuncia de una aspiración a la Universalidad. Destaquemos como gracias a este comentario, Groys señalaría la diferencia del campo del arte con la ciencia. Esta última, apuntaría a establecer universales, mientras que el arte establecería particulares o si se prefiere, originales. Agamben por su lado, establece la característica de “originalidad” como estructural al objeto artístico. “¿Qué significa originalidad?”, se pregunta. “Originalidad significa: proximidad con el origen.”<sup>326</sup> La obra de arte sería original en el sentido de mantener un relación especial con su origen, pues no solamente provendría de él y a él se conformaría, sino que además mantendría con su principio formal, una relación de proximidad excluyente de toda posibilidad de reproducción. Así pues, para este autor la “originalidad” sería una característica estructural del objeto de arte y también del acto que lo genera, la “poiesis”. Asistimos a como del lado del objeto de arte, nuevamente reaparecen los conceptos que hemos ido desarrollados a lo largo de nuestro trabajo.

A continuación y gracias al *pop art* y al *ready-made*, Agamben nos aporta otro elemento relevante para introducir o conformar la arquitectura del objeto artístico: “El objeto no puede llegar a la presencia, permanece envuelto en la sombra, suspendido en una especie de limbo inquietante entre el ser y el no-ser, y es precisamente esta imposibilidad la que tanto al ready-made como al pop art dan todo su enigmático sentido.”<sup>327</sup> Digamos siguiendo a este autor y tal como despliega en el desarrollo que sigue a esta cita, que lo que en el objeto artístico cobra forma, es la *presencia-ausencia* de la que se desprende un efecto enigmatizante. Lo formalizado en el artificio artístico, residiría en una ausencia determinante de su producción. A lo que podemos añadir, que tal acto no sería exento de satisfacción. Incluso y retomando a Barthes, podríamos aludir a un vacío en el lugar de la enunciación o a una enunciación vacía.

Pero regresemos al efecto enigmatizante mencionado por Agamben y cotejemos con lo que expone Iris M. Zavala en *La (di)famación de la palabra*: “Sin metáfora y enigma, no hay literatura.”<sup>328</sup> Resulta curioso que el término “enigma” sea uno de los adjetivos más utilizados a la hora de valorar cualquier obra de arte y también a la creación artística, e incluso a la satisfacción concomitante a la ejecución del producto artístico. Nuestra propuesta en este capítulo es la de situar, conjuntamente con diversos autores, la estruc-

apuntaría a la vertiente social de la obra de arte y no tanto a la subjetiva. De cualquier forma, ambos autores coincidirían en ese tambaleamiento de la verdad por efecto de la obra de arte.

326. Agamben, G. *El hombre sin...*, pag. 100.

327. Ibidem, pag. 104.

328. Zavala, I. M. *La (di)facción...*, pag. 51.

tura de la obra de arte, su armazón arquitectónico. Y en especial, en su particularidad literaria por su coincidencia en el empleo del material de trabajo con la práctica analítica. De ahí que no nos quede más opción que abordar el enigma. ¿Qué es un enigma? Mario Perinola en su libro *Enigmas*, ofrece una primera respuesta, “El principio del enigma es la coincidencia de racional e irracional”<sup>329</sup>. Seamos cautos al abordar esta dicotomía racional/irracional por las connotaciones negativas y despectivas asociadas habitualmente al término “irracional”. Especialmente en lo que supone el abordaje de la subjetividad como excéntrica en relación al yo, o a la confusión de lo irracional con el caos, etc., etc. Sin embargo en esta ocasión, la oposición *racional/irracional* permite a Mario Perinola situar al oximorón<sup>330</sup>, como la figura retórica inherente, por excelencia, al hecho enigmático. Recordemos también la *presencia-ausencia* como característica del objeto artístico según Agamben. Por otro lado, Perinola sitúa como principio del enigma un despertar del pensamiento al articularse la vida intelectual, la vida afectiva y la vida práctica y también incide en como al articularse en el enigma el secreto y la revelación, el uso del lenguaje supone un no esconder y un no decir; simplemente indica. Es notoria su coincidencia con el principio griego de la conjunción entre *poiesis* y *téchne*.

Por su parte Lacan como hemos visto, aporta una escritura del enigma a través de su matema *Ee* y lo define también como una enunciación que no encuentra su enunciado<sup>331</sup>. También en el trabajo de Iris M. Zavala *La (di)facción de la palabra* hallamos explicación a ésta y a otras cuestiones vinculadas con la escritura literaria y con el objeto artístico en general. Con este trabajo, la autora anuda diferentes corrientes del pensamiento occidental, incluido el psicoanálisis, en su particular abordaje del fenómeno artístico y sus funciones subjetiva y social. Esta función subjetiva sería el efecto mismo del proceso artístico de cualquier artista, sea cual fuere el material elegido para su producción. Su propia evolución en lo que es el tratamiento del propio enigma desde un desconocimiento radical, tal como expone Iris Zavala. De esa coexistencia de lo racional e irracional en todos nosotros. Por otro lado, el efecto social estaría situado en la irrupción de lo enigmático en el campo de la cultura siguiendo las coordenadas de su tiempo. Al tiempo que denunciaría las modalidades en que cada momento histórico, cada época, taponan y obturan las preguntas fundamentales que mueven y determinan la emergencia del objeto artístico.

Pero interroguemos el texto de la autora: ¿Qué es el enigma? “Es un arte de entre líneas y la escritura lo es en tanto que el autor descifra su propio enigma. Una obra de arte es un enigma, similar al que la Esfinge confronta a Edipo, que constituye el primer

329. Perinola, M. *Enigmas*. Traducción de Javier García Melenchón. CendeaC. Murcia, 2003. Pag. 177

330. Entendamos por oximorón como la figura retórica que supone la representación de la contradicción íntima. Por ejemplo, *vístame despacio que tengo prisa*.

331. Seminario *El Sinthome...* Pag. 151.

paso en la búsqueda progresiva y mortificante de la verdad. Dicho de otra manera, es una enunciación para la cual no hay enunciado. En palabras de Adorno: las obras de arte comparten con los enigmas la ambigüedad tensa entre determinación e indeterminación. Son signos de interrogación que no se hacen unívocos por síntesis Pero su figura es tan exacta que fuerza el tránsito hacia ese lugar en que se quiebra la obra de arte.”<sup>332</sup> Hallamos en este párrafo, la vertiente particular, subjetiva del artista “el autor descifra su propio enigma” y nuevamente nos encontramos con ese encuentro contradictorio “una enunciación para la cual no hay enunciado”. El enigma no se erige como un todo cerrado, pues lo que hallamos es la formalización de una incompletud particular y única, original, de aquel que lo genera y expone. La técnica empleada en ese cobrar forma del enigma en la obra de arte, sería el medio en que cobra existencia. No obstante y por movernos por los vericuetos literarios, conviene detenernos en la especificidad literaria vinculada al enigma.

Para esta autora y de la mano de Bajtin, el texto literario definido como enigma, supondría el establecer su especificidad en una inconclusión del sentido y en la existencia de una explosión de intenciones, al no ser una estructura cerrada. “Hemos de considerar el texto como un enigma que radica en la inconclusión de sentido que desata una explosión de intenciones. [...] Intentemos comprender que bajo cualquier texto se encierra una multiplicidad de sentidos que es imposible recoger de una sola vez. Todo texto tiene direcciones que van de un lado a otro y que marcan la comprensión siempre diferente de cada época histórica.”<sup>333</sup> Topamos de frente con la idea de que el texto literario como artificio artístico, está constituido por una multitud de intenciones que no permiten el trazado de un solo sentido<sup>334</sup>. Algo que hallamos expuesto y elaborado en múltiples autores a los que la autora hace referencia. La cuestión recaería sobre el contenido del enigma, sobre qué es lo que enigmatiza, o qué es lo enigmático que cobra forma en el objeto artístico. Seamos clásicos y sigamos a Iris Zavala. Los enigmas de nuestro tiempo, son los enigmas de todos los tiempos, se trata de las preguntas consustanciales al sujeto humano, por la existencia y por su ser; muerte y vida. Podríamos avanzar que cada autor conseguiría cernir desde su particularidad, el cómo en cada época se substancializan estas preguntas, el cómo alcanzan su forma a partir de las condiciones especiales de cada presente. Llegados a este extremo, lo interesante es enfatizar, una vez más, como tal producción se escapa a la “praxis”. Surge del desconocimiento mismo vinculado al acto que lo engendra y dando cuenta de algo operando más allá del yo, más allá del conocimiento. Colette

332. Zavala, I. M. *La (di)famación...*, pag. 83.

333. *Ibidem*, pags. 127-28. Observemos también, que esta *explosión de intenciones* la encontraríamos en cualquier manifestación artística.

334. Aquí y siguiendo a Lacan es en donde podríamos situar el equívoco.

Soler, psicoanalista francesa, se preguntaba en uno de sus trabajos<sup>335</sup>, sobre el porqué en la contemporaneidad los objetos de arte alcanzan unos precios tan desorbitados. ¿Es un enigma la exageración del valor artístico o es justamente gracias al efecto enigmático por lo que el arte alcanza tales valores en una sociedad que aspira a un todo del conocimiento a través del discurso científico apoyado en los avances tecnológicos?

“Sin metáfora y enigma no hay literatura”, recordemos qué nos dice Zavala. Pero escuchemos también a Lacan cuando en su seminario *De un discurso que no fuera del semblante*, anota en su capítulo dedicado a establecer una crítica a la lingüística: “Con todo, resulta curioso que siendo lingüistas no vean que todo uso del lenguaje, sea cual fuere, se desplaza hacia la metáfora, que no hay lenguaje más que metafórico.”<sup>336</sup> Tengamos en cuenta que cuando Zavala asienta como características de la literatura el enigma y la metáfora, lo hace con la intención de incidir sobre la contemporaneidad. De incidir sobre la gran profusión y producción literaria con la finalidad de diferenciar *producción* de *creación*. Digamos que resulta de lo más pertinente si nos tomamos como finalidad, el diferenciar el posible aspecto literario de un libro o de una obra de arte que circula en el mercado, del acto creativo del que surgen. Conviene no contentarse con las apariencias en una época en donde domina el imperio de la imagen.

¿Por qué la escritura literaria en su uso específico del lenguaje, se beneficiaría de la metáfora? La autora sigue a Lacan a la hora de argumentar que el uso del lenguaje es metafórico en la medida en que todo empleo de la lengua supone un arrancar al significante de sus conexiones lexicales. La metáfora hace emerger una nueva significación distinta, diferente del reduccionismo de la palabra a su significado de diccionario. El empleo, el uso del lenguaje pone en circulación la particular significación de cada uno en la que, se signifique lo que se signifique, lo siempre problematizado es la relación con el referente. Para Lacan es el carácter eminentemente metafórico del lenguaje, el responsable de cualquier cuestionamiento posible del referente, de aquello a lo que aluden los enunciados y sus consecuentes efectos de significación. La escritura literaria aportaría su particularidad en el sentido de un uso especial del lenguaje en su relación con el referente.<sup>337</sup> “Sea cual sea el carácter original, fundamental, profundamente ficticio de lo que constituye el material con el que se articula el lenguaje, es claro que hay una vía de verificación dedicada

335. Soler, C. “El artista en la ciudad el discurso”. *Psicoanálisis y arte*. Fondo Editorial del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber. Venezuela, 1992.

336. Zavala, I. M. *La (di)famación...*, pag. 42.

337. Hallaremos tales desarrollos en las pags. correspondientes al punto “Realismo hoy”, en concreto desde la 76 hasta la 84 en las que los textos de Lacan aludidos son su Seminario 2 *El yo en la teoría de Freud*, el Seminario 3 *Las psicosis*, su escrito “La instancia de la letra de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud” (en *Escritos I*), su seminario 18 *De un discurso que no fuera del semblante* y el Seminario 23 *El sinthome*, fundamentalmente. Importante también aquí tener en cuenta los desarrollos expuestos anteriormente vinculados a los trabajos de Genette y Sarmiento.

a captar donde la ficción, si me permiten, tropieza, y lo que la detiene. Más allá de lo que nos haya permitido inscribir [...] el progreso de la lógica, quiero decir la vía escrita por donde ella progresó, sin duda este tope es completamente eficaz, por inscribirse en el interior mismo del sistema de la ficción”. Se llama la “contradicción”, especifica Lacan en su seminario *De un discurso que no fuera del semblante*<sup>338</sup>

La autora destaca dos estatutos fundamentales de la metáfora en la enseñanza de Lacan: uno, el efecto de sentido y otro, el efecto de agujero; algo que le permite sostener la evolución de Lacan en su conceptualización de la metáfora que va desde el punto preciso en el que surge, hasta el punto preciso en el que cesa, en donde ya no hay metáfora. El momento de emergencia de la metáfora lo encuentra en el escrito “La instancia de la letra”, al situar a la metáfora justo en el instante en donde el sentido se produce a partir del sin-sentido. El segundo estatuto, el efecto de agujero, lo halla en el seminario *El sinthome*, donde Lacan condiciona el cese de la metáfora con el instante en que se atrapa lo *real*, definido como lo imposible de representar. Detengamos también en lo pertinente de utilizar la metáfora y el enigma para definir el texto literario pero quizás también el objeto artístico en general, pues en sus respectivas definiciones, encajan el uno con el otro. Recordemos *presencia/ausencia* y añadamos ahora *sentido/ sin-sentido*.

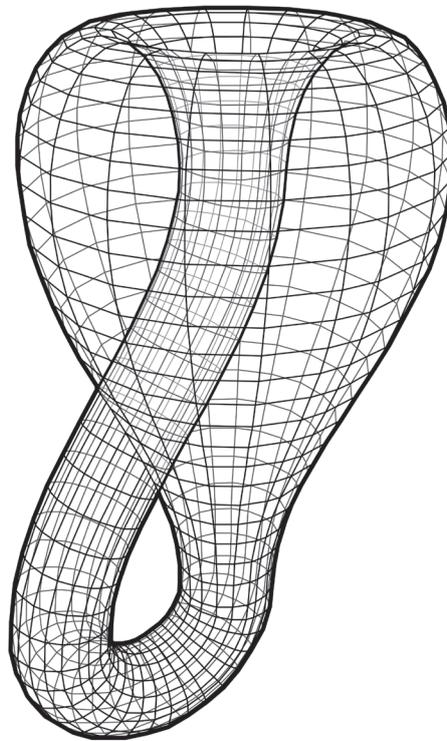
Seguidamente y apoyándose tanto en Lacan como en Bajtin, Zavala insiste en el efecto transgresivo de la metáfora sobre la estructura significativa del lenguaje. La metáfora supone un enriquecimiento del lenguaje y una incidencia sobre la unicidad del sentido por introducir una multiplicidad, una pluralidad de sentidos y es que la metáfora al igual que el equívoco introduce cambio de significaciones y de sentido, podemos añadir. No es que la metáfora destruya la significación originaria de un enunciado, por ejemplo; lo que Iris Zavala nos demuestra es como la metáfora reconstruye el significado desde Otro lugar. El *hacer* del artista la reconstruye en la enunciación lugar por excelencia de la alteridad más radical coincidiendo aquí la autora con Lacan cuando dice “ [...] que la enunciación es el enigma llevado a la potencia de escritura”<sup>339</sup>. Una metáfora no es más que una sustitución significante, esta sustitución se efectúa generalmente entre dos términos que tienen una similitud semántica o una homofónica y es en esa sustitución significante la determinante de la producción de nuevos sentidos y significaciones.

Pero apreciamos como la autora en todo el desarrollo de su trabajo, intenta diferenciar, entre otras cosas, la aparición y circulación de cualquier producto literario, de lo que ella, conjuntamente con otros autores del campo del pensamiento e interesados por el arte, sitúan como la gran obra que se insertaría en el campo de la cultura abriendo una brecha. Despertando el pensamiento. Y también como el producto artístico, en sí mismo y siendo efecto

338. Lacan, J, *De un discurso...* Pag. 123.

339. Lacan, *Sem. Sinthome*, pag. 151

del proceso artístico, implicaría una evolución, un desarrollo y una experimentación en lo que es el empleo del material, el abordaje de diversos temas, etc., etc.. Algo constatable en las entrevistas que Sylvester va realizando a través de los años, al eminente Francis Bacon. También el trabajo de Gilles Deleuze *Lógica de la sensación*<sup>340</sup> incidiría en este aspecto y por supuesto, el trabajo de Bajtin sobre Dostoievski<sup>341</sup>. Tal proceso evolutivo, podemos hallarlo reflejado quizás, en los tres momentos donde Lacan construye tres diferentes concepciones del objeto artístico. Pueden incluso ser pensadas como aquellas etapas de la evolución del artista en la producción del artificio artístico o simplemente como tres maneras distintas en las que los artistas generan sus productos. Sin embargo Lacan, en su tercer momento de abordar el campo del arte y en último extremo, apuntarían a una estructura del objeto de arte cuya ejemplificación podemos hallarla en la figura topológica de la botella de Klein<sup>342</sup>:



340. Deleuze, G. *Lógica de la sensación*. Traducción Isidro Herrera. Arena Libros. Madrid 2002.

341. Bajtin, M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Traducción de Tatiana Bubnova. Fondo de Cultura Económica. México, 1979.

342. En topología, una botella de Klein es una superficie no orientable cerrada de característica de Euler igual a 0 que no tiene ni exterior, ni interior. Fue concebida por el matemático alemán Christian Felix Klein, de donde deriva el nombre. <http://es.wikipedia.org/> Web visitada Julio 2010.

En la enseñanza de Lacan, observamos una evolución donde hallamos como objetivo, el agujerear el campo del saber. El formalizar en el campo de la representación, lo imposible de representar mismo. Con tal fin, resulta imprescindible crear un borde, pues de entrada, no está. Los alcances clínicos de un proceso de análisis se hallarían en juego en este objetivo, en donde se priorizaría el carácter simbólico de la palabra y del lenguaje y el intento de cernir el sin-sentido, al que se anuda el campo de la significación. Lo interesante y llamativo al mismo tiempo, es como Lacan a lo largo de su obra y en lo relativo a su encuentro con los artistas, detecta cómo el proceso artístico en el que impera el tratamiento de la imagen, puede resultar ser un soporte donde se produzca ese encuentro con los límites de la representación, dándole forma, a través del objeto artístico. Cosa que no se produce en todos o que no todos alcanzan. Hemos aludido anteriormente el trabajo de Rabaté donde decía : “[...], el relato de la novela consiste no tanto en la idea de una repetición del acontecimiento traumático como en el hacer un nudo con todos sus elementos.”<sup>343</sup> El trauma es definido siempre por Lacan como aquello que hace agujero en el campo de lo simbólico y de lo imaginario. Y la invención de ese nuevo nudo, denominado *sinthome*, hecho con los elementos que están en juego en ese acontecimiento, produciría un sentido nuevo, distinto y claro está, original. Un sentido que no suturaría lo *real* imposible de representar, sino un sentido donde se formalizaría el sinsentido radical con que el lenguaje se topa de bruces a la hora de elucubrar sobre *lalangue*.

Junto con Agamben hemos expuesto la *topología del gaudium* y la *estructura única* del objeto de arte en cualquiera de sus manifestaciones. Junto con Bajtin hemos apuntado a la *arquitectura del objeto estético*. De la mano de Lacan y de Iris Zavala nos hemos adentrado en los vericuetos del texto literario y sus vinculaciones con la metáfora y el enigma. Observemos que tanto el término *topología* como el de *arquitectura* apuntan a la tridimensionalidad, quizás como condición necesaria para abordar el objeto artístico. La botella de Klein también permite ilustrar gráficamente esa coexistencia de contradictorios, articulados en la figura del oximoron, efecto de la conjunción metáfora y enigma:

*presencia/ausencia,*  
*sentido/sin-sentido,*  
*racional/irracional,*  
*determinación/indeterminación.*

Es decir, formalizar lo irrepresentable. Formalizar la imposibilidad misma de capturar lo *real*, produciéndose así, un nuevo sentido distinto al cifrado en el saber inconsciente, fracasando al intentar obturarlo. Incluso y siguiendo el término de *nominación* en Lacan,

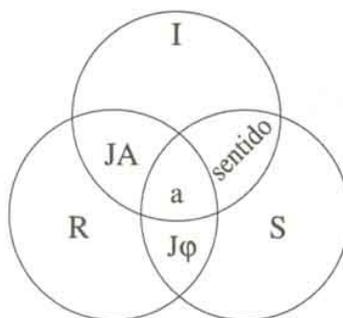
343. Rabaté, J.-M. *Lacan literario*. Traducción de Ariel Dillon. Siglo XXI, México, 2007, pag. 177.

podríamos añadir como el sujeto de la enunciación se presentaría en su imposibilidad misma de completud, formalizándola gracias a ese “ausentarse” concomitante al acto creativo. En este sentido, la formalización del enigma residiría en un consentir a lo imposible que lo determina, renunciando a La Respuesta del mismo.

## II.4. Relectura y conclusiones

En el recorrido que acabamos de realizar por estos tres elementos consustanciales al acto creativo *agente, hacer y artificio*, nos es fácil detectar, como en ocasiones hay un deslizamiento entre el término *creación* y el de *invención*. De ahí que se nos imponga intentar establecer una diferenciación entre ambos, pues la conclusión de esta parte así lo exige. Siendo de interés fundamentalmente para el campo del psicoanálisis y para la lógica del presente trabajo. Ya anteriormente habíamos abordado esta diferencia en una conferencia que apareció publicada en la revista *Vel n° 4*<sup>344</sup>, por lo que optaremos por actualizar y situar en este nuevo contexto, lo allí expuesto.

Pero inicialmente es preciso realizar algunas matizaciones. El psicoanálisis no aspira a convertirse en una teoría del Arte o establecer un principio para definir que es un artista. Es más, podemos avanzar que del hilo argumental expuesto, habría diversos *haceres* según los tres momentos en donde Lacan se dedica al estudio del objeto artístico. Por otro lado, insistiremos en la necesidad de desbancarnos de una posible crítica sobre la primacía de lo simbólico sobre lo imaginario, de la primacía del lenguaje sobre el campo de la imagen en psicoanálisis. Ya hemos explicado como desde el momento en que el lenguaje instaaura el psiquismo en cualquier ser hablante, desde el psicoanálisis es imprescindible guiarse por la representación gráfica del nudo borromeo como articulador de los tres registros.



Esta representación topológica, le permite a Lacan el ir interconexionando aquellos aspectos que va elaborando teóricamente. De ahí que abordar el campo del arte, supondría tener presente esta figura tridimensional y no abordarlo a partir de uno solo de los registros Real, Simbólico o Imaginario. Rompiendo también así, la dicotomía que habitualmente se establece en el campo del arte entre la oposición imagen y palabra.

344. Colom Pons, A. "Inventar y/o crear", *Vel n°4*. Forum Psicoanalitic Barcelona, 2002

Además en la primera parte, hemos desarrollado que el campo de la imagen no es completamente ajeno a un determinismo de lo simbólico, desde el momento en que por ejemplo un cuadro, puede sugerir escenas, incluso relatos. Es decir, producir significación. Otra cosa es el hecho que, desde el psicoanálisis, nos hallemos con un claro interés hacia aquellos maestros de la palabra, como pueden ser los artífices de la poética o la literatura. Pero recordemos una vez más a Lacan en *Psicoanálisis, Radiofonía & Televisión*: “Esta materialización intransitiva del significante en significado, es lo que se llama el inconsciente, que no es anclaje, sino depósito, aluvión del lenguaje.”<sup>345</sup> Es evidente que en este momento su concepción del lenguaje como material, se halla adscrita al efecto de producción de significado a partir del significante y evidentemente esto puede también acontecer en el campo de la imagen. Recordemos también una vez más, como la escritura convoca la mirada, es imagen. Pero no obviemos que muchos artistas van en contra de la producción de relato, de los efectos de significación y como en su trabajo, pueden hacer estallar el material mismo que emplean llevándolo a los límites del mismo. Algo por ejemplo sumamente obvio en el campo de la poética, donde muchos de sus autores se confrontan a los límites del lenguaje e incluso conjugan la escritura con su sonoridad fonemática, cambiándola, transformándola, produciendo incluso un nuevo ritmo.

Otro de los aspectos que nos resulta de importancia aludir atendiendo al término *artista*, es que Lacan ubica a los artistas del lado de la posición femenina en las lógicas de la sexuación tal como las desarrolla en su *Seminario 20 Aún*. De la misma manera que sostiene a lo largo de este seminario que no existe La Mujer, podemos también sostener que no existe El Artista. No obstante, sí existen las mujeres en plural y también los artistas en plural. Sólo que tomándolos en conjunto, resultaría imposible establecer un Universal que los definiese de manera única. Evidentemente una cosa es lo planteado por el psicoanálisis y otra cosa son los derroteros y los criterios con los que hoy en día, el campo del arte reconoce y define como artistas y como arte. El psicoanálisis simplemente podría contribuir con su granito de arena y por supuesto, sin descartar el interés que despiertan los procesos de reconocimiento y circulación en lo social de los artistas y sus obras. Pero incidamos en esta falta de universal que detecta el psicoanálisis, que permitiría unificar y establecer qué es UN artista y optar por preguntarnos porqué. Tal cómo hemos ido viendo y desarrollando resulta claro que tanto para Freud, como para Lacan, todo arte conlleva una cierta formalización del vacío, al tiempo que se produce un especial sentir en el cuerpo denominado sublimación. De ahí que la existencia de este vacío como estructural al objeto artístico, impediría decir TODO sobre el arte y los artistas.

345. Lacan, J. *Psicoanálisis, Radiofonía & Televisión*. Traducción de Oscar Masotta y O. Gimeno- Grendi. Anagrama. Barcelona, 1993. Pag. 32

En lo relativo a los tres momentos de encuentro entre Lacan y el campo del arte, hemos constatado como inicialmente lo aborda por la vía de la sublimación, seguidamente se detiene en la mirada en tanto objeto pulsional, que forma parte del objeto artístico adscrito a la delimitación del vacío y posteriormente, como a partir de su trabajo sobre Joyce, opera un viraje: “Explicar el arte por el inconsciente me parece muy sospechoso, es sin embargo lo que hacen los analistas. Explicar el arte por el síntoma me parece más serio”<sup>346</sup>, de ahí que podemos deducir que Lacan supone que algunos artistas en su *saber hacer* inciden sobre su propio síntoma, con Joyce o gracias a Joyce establecerá este *saber hacer* vinculado a su nueva teoría sobre el *sinthome*.

Al detenernos en la antigua Grecia, nos hemos detenido en cómo la conjunción entre *poiésis* y *téchne*, incidían en que este acto se producía sobre una base de desconocimiento por parte de su ejecutor. Podemos añadir ahora, lo expuesto por el psicoanalista Serge André, “[...] la verdadera creación encuentra su fuente en un vacío de saber. [...] en el momento de la creación, el artista no sabe lo que hace”<sup>347</sup>. De lo que se trataría es de producir un objeto a partir de ese vacío y siempre desde el desconocimiento y a riesgo de que pueda o no pueda acontecer. Es decir, abocado a lo contingente. El otro aspecto que nos conviene situar, es como en el momento de la creación no hay partenaire, únicamente encontramos al artista y su producto. Otra cosa es el momento posterior de circulación del producto en lo social, siguiendo otras coordenadas. Ahora bien, una cosa es pensar este vacío, esta presencia del vacío, bien desde la sublimación o bien desde la anamorfosis. En ambos casos Lacan siempre utiliza el término creación, es decir que crear para Lacan se hallaría relacionado con o bien el velo de la belleza que vela la vacuidad, o bien con la localización misma del vacío produciendo una deposición de la mirada estilo *horror vacui*, tal como expone en su trabajo sobre la anamorfosis. Sin embargo, desde el momento en que intenta abordar el campo del arte a partir del síntoma, el término que aparece continuamente es el de *invención*. ¿Cuál sería entonces la diferencia entre crear e inventar? Pues bien, nuestra apuesta es que tanto por la vía del velo de lo bello, como por la vía de la anamorfosis, lo que está en juego es la función de la significación tal como hemos establecido en la Primera Parte. Mientras que en la invención, lo que se hallaría en juego es la producción de un nuevo sentido ligado a esa falla que el lenguaje produce en el inconsciente y a su intento posterior de suturarlo. Aquí ni se trataría de capturar, ni de situar, ni de velar, se trataría de alojarla produciendo un nuevo sentido articulado “[...] a la falta de cierre del saber inconsciente como real”<sup>348</sup>, que hallaría su alojamiento en la formalización del enigma. Digamos que en ese paso de un sentido a otro, tal como establecía Lacan a partir

346. Lacan, J. “Conferencias en EEUU (segunda parte)”, 24 de noviembre de 1975. Inéditas

347. André, S. Flac. Traducción de Tamara Francés y Nestor Braunstein. Siglo XXI. México, 2000. Pag. 171

348. Colom Pons, A. “Inventar y/o crear”. Pag. 75

del *sinthome* como nudo, es en dónde el psicoanalista Serge André sitúa el *despertar*<sup>349</sup>, un despertar que podemos muy bien definir con palabras de Agamben: “Quien ve lo absoluto no ve otra cosa que la vacuidad de lo relativo. Pero precisamente ésta es la prueba más difícil: si a estas alturas no entiendes la naturaleza de la vacuidad y continúas haciéndote una representación de ella, éste es el camino que llamamos intermedio. El relativo vacío ya no es el relativo a un absoluto. La imagen vacía ya no es imagen de nada. La palabra está perfectamente colmada de su ser vana. Esta paz de la representación es el despertar. Aquel que se despierta, sabe sólo que ha soñado, sólo conoce la vacuidad de su representación de durmiente. Pero el sueño, que ahora recuerda, no representa, no sueña nada más.”<sup>350</sup>

349. André, S. Flac. Pag. 185

350. Agamben, G. *Idea de la prosa*. Traducción Laura Silvani. Península. Barcelona, 1989. Pag. 119

### III

## LOS ARTISTAS Y EL SABER HACER

En esta tercera parte nos proponemos abordar ese *saber hacer* atendiendo fundamentalmente a lo que los propios artistas enuncian o desarrollan en diferentes entrevistas, conferencias, discursos, etc., sobre su particular concepción de su hacer artístico. Los elegidos, no lo han sido al azar. Obviamente, el principal criterio de selección es el que haya un reconocimiento social de su nombre asociado a su productividad artística. Por razones de limitación acotaremos nuestra exposición únicamente a razones ilustrativas del argumento en construcción. Pero también consideramos de valor, recoger la opinión de los propios artistas sobre qué entienden por crear y aprender de lo que ellos mismos opinan. Por otro lado, no es habitual que los artistas reflexionen sobre el acto creativo. De ahí que muchas veces ese material sólo lo hayamos encontrado a través de entrevistas o conferencias, fruto de intervenciones en actos en el que les es otorgado algún premio; entonces sí, hablan de sus propias concepciones sobre el proceso creativo. Siguiendo esa lógica, también asentamos el *saber hacer* que Heidegger describió como un acto surgido del desconocimiento al igual que Bajtin y Freud. De ahí que muchos artistas no quieran o no se detengan a lo largo de su vida, en dar cuenta del proceso que da un nuevo sentido a su existencia.

Una vez más, enfatizaremos el *hacer* y no tanto el establecimiento de una diferenciación en función de la historia o de los materiales empleados en el acto creativo, distanciándonos así, de la clasificación universitaria que establece tal diferencia en función del aprendizaje y la transmisión de determinados materiales: Universidad de Bellas Artes, Conservatorio de Música, Escuela de Cine, Instituto del Teatro, etc. Sin desestimar la importancia y pertinencia de tal trabajo. Si bien es cierto que nuestro interés reside en los trabajadores de la palabra y del lenguaje, eso no excluye el detenernos en algunos artistas que trabajan con otros materiales debido a nuestro interés en el acto creativo. Ahora bien, centrándonos en lo que ellos mismos sostienen sobre su propio acto y subrayando la pertinencia del aporte lacaniano del nudo borromeo (R-S-I) junto con ese cuarto nudo

al que denomina *sinthome*. Recordemos, una vez más, que es el particular empleo de la lengua inglesa por parte de Joyce, lo que le permite a Lacan introducir en su enseñanza, este cuarto nudo gracias a su lectura de la obra literaria de Joyce, y que también transformará su clínica.

Siguiendo a la psicoanalista francesa Colette Soler, podemos establecer tres modalidades del proceso creativo, pero también tres modalidades que en sí mismas no tienen porqué ser excluyentes y que atienden al planteamiento lacaniano de “desbaratar el síntoma” en su *Seminario 23*: el trabajo con la significación, con el sentido y con la *letra*<sup>351</sup>. Podemos añadir a raíz de nuestro desarrollo, que en sí mismas conllevan tres modalidades de goce: el goce de la significación, el goce del sentido y el goce de la letra. Si bien hemos hecho poca alusión al concepto de *letra* en Lacan a lo largo de la elaboración del presente trabajo, abordarlo restaría como una puerta abierta para continuar nuestro trabajo de investigación. Las razones son varias: se trata de un concepto sumamente complejo en su enseñanza que toma relevancia a partir del vuelco hacia la “proliferación de lo escrito” de los años 70. El hecho de que este concepto exija una formación en topología que por el momento nos falta, y la lectura de varios seminarios inéditos de Lacan que siendo fruto de transcripciones, el rigor del trabajo bien realizado, supondría el cotejar las diferentes versiones tanto en francés, como en castellano, que circulan por diferentes cauces: internet, Escuelas de Psicoanálisis, agrupaciones analíticas, alumnos directos de Lacan, etc. De cualquier forma, es clara la vía que seguimos y a la que ya hemos hecho alusión en numerosas ocasiones: abordar el arte a partir del síntoma mediante la producción de un artificio, el *sinthome*, resultado del trabajo de desbaratar el síntoma como representante princeps del malestar subjetivo de quien ejecuta el trabajo creativo, algo que no todos artistas consiguen. Lo que no excluye nuestro respeto por la genialidad de sus obras.

Pero empecemos por el principio, es decir, por la famosa “página en blanco” o el “lienzo en blanco” y escuchemos a José Ángel Valente: “La creación exige del creador una participación por retirada hacia el interior de sí mismo, para dejar un espacio por él no ocupado, donde la aparición del otro o de lo otro sea posible. [...] Lo primero –o lo único– que el creador crea es la nada, el espacio de la creación.”<sup>352</sup> Idéntica idea hallamos en el trabajo de Deleuze sobre Bacon, al describir cómo el pintor está lleno de clichés, ideas y sensaciones previas al comienzo de su trabajo, “Y el lánguido abandono consiste en esto: que el propio pintor debe pasar dentro del lienzo, antes de empezar. El lienzo está lleno de tal modo que el pintor debe pasar dentro de él. Así pasa dentro del cliché, dentro de la probabilidad. Pasa ahí, justamente porque *sabe lo que quiere hacer*. Pero lo que lo salva es

351. Soler, C. *Incidencias políticas del psicoanálisis*. Traducción de Rithée Cevasco y Jorge Chapuis. S&P Ediciones. Barcelona, 2011. pag. 348

352. Valente, J.A. *La experiencia abisal*. Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2004. Pag. 51

*que no sabe cómo llegar allí*<sup>353</sup>, no sabe cómo hacer lo que quiere hacer. No llegará ahí más que saliendo del lienzo. El problema del pintor no es entrar en el lienzo, [...], sino salir de él, y por eso mismo salir del cliché de la probabilidad. Son las marcas manuales al azar las que le darán la oportunidad. No una certeza, [...]"<sup>354</sup>.

Cuando estamos aludiendo el trabajo con la significación, es obvio que el tejido de significaciones que producen un efecto narrativo puede producirse a través de diferentes materiales. Es más, nuevamente enfatizaremos que la escritura fonética es imagen y también aprovechamos para recordar la problemática que supuso en la concepción del lenguaje musical, la desaparición del texto adjunto a la composición musical, apareciendo la interrogación por el sentido. E incluso como el trabajo de John Cage de deconstrucción del sonido musical, lo lleva a encontrarse con el ruido. No obstante y a modo de inicio, pondremos como ejemplo dos formas absolutamente distintas de tejer un texto literario. Se trata de novelas que recientemente han caído en nuestras manos y que nos han llamado la atención por la diferencia clara y contundente tanto en la composición del texto, como en su contenido. Aprovecharemos así la transcripción al azar de algunos de los dos trabajos elegidos: *Léxico familiar* de Natalia Ginzburg e *Inquieto* de Kenneth Goldsmith. Empezaremos por Ginzburg:

“Pasábamos todos los veranos en la montaña, donde alquilábamos una casa por tres meses, de julio a septiembre. Solían ser casas alejadas del pueblo, y mi padre y mis hermanos iban todos los días con la mochila a la espalda a hacer la compra a la aldea. Como no había ningún tipo de diversión o distracción, nos pasábamos toda la tarde metidos en casa: mi madre y mis hermanos y yo alrededor de la mesa, y mi padre leyendo en la parte opuesta de la casa. De vez en cuando se asomaba desconfiado y frunciendo el ceño a la habitación donde estábamos charlando y jugando, y se quejaba a mi madre de que nuestra criada Natalia le había desordenado los libros.”<sup>355</sup>

Comparemos ahora el párrafo transcrito de un pasaje del libro de Goldsmith:

“Párpados abiertos. La lengua cruza el labio superior al desplazarse de izquierda a derecha de la boca siguiendo el arco del labio. Traga. La mandíbula aprieta. Rechina. Se estira. Traga. La cabeza se alza. El brazo derecho doblado desliza la

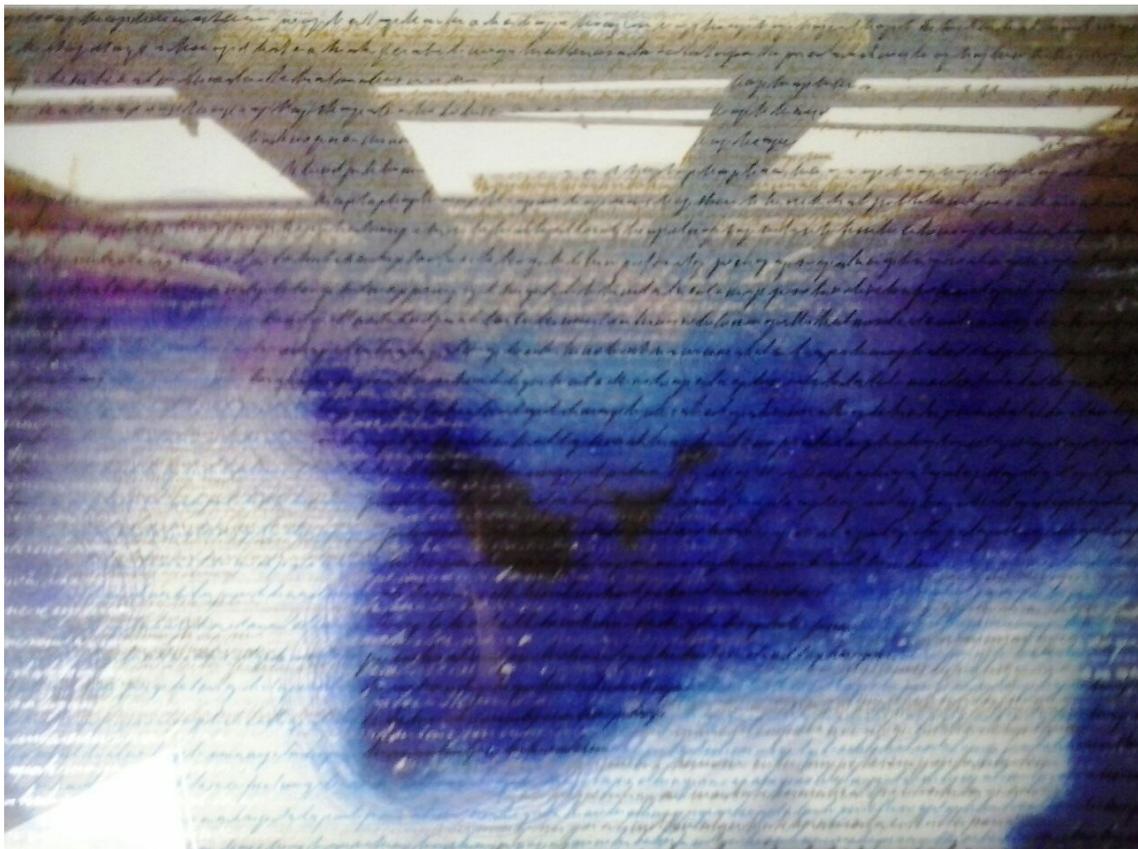
353. Las cursivas aparecen en el original

354. Deleuze, G. *Lógica de la sensación*. Traducción de Isidro Herrera. Arena Libros. Madrid, 2002. Pag. 98. (Las negritas aparecen en cursiva en el original)

355. Ginzburg, N. *Léxico familiar*. Traducción de Mercedes Corral. Lumen. Barcelona, 2011. Pag. 19

almohada bajo la cabeza. El brazo se endereza. Gira en el sentido contrario de las agujas del reloj con el codo hacia el techo. La lengua abandona el interior de la boca pasando entre los dientes. La lengua vuelve al interior de la boca. La palma se mueve en espiral. El pulgar se estira. Los otros dedos envuelven. Aprietan. El pulgar se estira. Los otros dedos envuelven. Aprietan. El codo se dobla. El pulgar toca el bíceps. El codo gira hacia arriba mientras los nudillos del puño se apiñan en el cuello. La mano derecha se aprieta. El pulgar frota los nudillos. Puño al hombro derecho. El codo derecho empuja. Los nudillos tocan un lado del cuello. Las manos se despliegan. Los dorsos de las manos se aprietan contra la nuca. Los codos se alzan. Los dedos envuelven el cuello. Los pulgares se pliegan. Las manos se acercan a la mandíbula.”<sup>356</sup>

Y también observemos el tratamiento que la artista Magdalena Esteve aporta sobre la imagen de la escritura en su obra gráfica:



356. Goldsmith, K. *Inquieto*. Traducción de Carlos Bueno Vera. Ediciones La uña rota. Segovia, 2014. Pag. 17

Resulta más que evidente que se trata de formas diferentes de *hacer* con la escritura produciendo composiciones distintas de la significación que se despliega en el texto y que incluso producen efectos diferentes en el lector. El primero, bien situado del lado de la narrativa, confronta al lector con el placer de la lectura a través del entramado significativo. El segundo y sus 151 páginas en que se narran los movimientos del cuerpo desde las 10 de la mañana a las 10 de la noche, producen deliberadamente el efecto de lo insoportable e inevitablemente surge la pregunta por el sentido de lo que estamos leyendo. Incluso siguiendo lo que nos aporta el prólogo, el propio autor se topó con la insoportabilidad asociada a este tipo de escritura, teniendo que echar mano a una botella de whisky para poder concluir su novela... En lo referente a la obra de Magdalena Esteve, ubicamos un empleo de la imagen de la escritura absolutamente ilegible, formando parte de su composición pictórica como una imagen más en sus composiciones. Lo que nos sirve para recordar, una vez más, que la escritura fonética es imagen. La vida en las palabras y sus múltiples variantes surgidas del empleo del lenguaje como material de trabajo, incluso de la imagen de la escritura, realmente son sorprendentes. Así como en cierta manera ilimitadas, dependiendo única y exclusivamente del uso que se le de, individuo por individuo, artista por artista.

Pero pasemos ahora, tal como hemos avanzado, a lo que los propios artistas exponen sobre su acto creativo, cada uno desde su particularidad y atendiendo a su específico *saber hacer* con un material.

### III.1. Bacon, Sylvester y Gilles Deleuze

En el 2008, la Tate Britain dedicaba una exposición retrospectiva a este eminente genio de la pintura a modo de reconocimiento de su trabajo a la que tituló “El arte del tormento”. Al mismo tiempo, aparecieron en prensa y demás canales periodísticos y artísticos, innumerables referencias y comentarios que despertaron el interés por ahondar en la figura de este pintor, más allá del respeto y admiración a su obra de la que ya éramos seguidores.

Dos serán los trabajos, que junto a lo elaborado en la ejecución de este trabajo, nos permitirán abordar el particular *saber hacer* de Francis Bacon; se trata de *Lógica de la sensación* de Gilles Deleuze y *Entrevista con Francis Bacon*<sup>357</sup> de David Sylvester. Este último conlleva el gran valor de consistir en la desgrabación de las sucesivas entrevistas realizadas por Sylvester a Bacon durante 12 años. Siendo reflejo de que Bacon halló en este crítico a un excelente interlocutor, al permitirle hablar y exponer sus ideas sobre su propio proceso artístico como en ningún otro lado. Es cierto que el propio autor en el Prefacio, nos advierte haber realizado cierto cribado del material transcrito a partir de grabaciones, con el fin fundamental de la composición del texto y también para no caer en reiteraciones de lo expuesto, “Mi objetivo fue elaborar una exposición más ordenada, más concisa y coherente de la que muestran las grabaciones, sin perder el tono fluido y espontáneo de la conversación.”<sup>358</sup>

Pero comenzaremos por una pregunta obvia vinculada al título del libro de Deleuze: ¿porqué *Lógica de la sensación* y a qué sensación se refiere? Deleuze capta muy bien lo que está en juego en el proceso creativo de Bacon, el paso de una sensación a otra. Una sensación real y corporal que el *hacer* pictórico consigue transformar. “[...] Bacon no deja de decir que la sensación es lo que pasa de un ‘Orden’ a otro, de un ‘nivel’ a otro, de un ‘dominio’ a otro. Por eso la sensación es maestra de deformaciones, agente de deformaciones del cuerpo”<sup>359</sup>. Y es absolutamente cierto que Bacon a lo largo de la entrevistas con Sylvester, alude a ese cambio de sensación, a esta transformación de un goce en su cuerpo. Mediante su trabajo creativo logra cambiarlo, transformarlo en otra cosa. Pero, ¿de qué goce se trataría? Dos serán los ejes por los que el propio Bacon nos advierte de ella: destrucción y muerte, (clara coincidencia con la pulsión de muerte en Freud). Ya en

357. Sylvester, D. *Entrevista con Francis Bacon*. Traducción de Álvarez Flores y Ángela Pérez Gómez. DEBOLSILLO. Barcelona, 2003

358. *Ibidem*, pag 21

359. Deleuze, G. *Lógica de la sensación*. Traducción de Isidro Herrera. Arena Libros. Madrid 2002. pag 43

la primera de las entrevistas de Sylvester, Bacon nos advierte de una tendencia destructiva que habita en él vinculada a la producción pictórica. Hay múltiples alusiones a este empuje destructivo e incluso, tal como él mismo dice, si no se llevaran sus cuadros, acabaría destruyéndolos todos. Detengámonos en su localización en la primera entrevista. Es Sylvester el introductor de la pregunta por la tendencia destructiva de Bacon, respondiendo: “Creo que tengo la tendencia a destruir los mejores cuadros, o los que han sido los mejores hasta cierto punto [...] Yo diría que tiendo a destruir todos los mejores cuadros.”<sup>360</sup> Años más tarde, en su tercera entrevista, retoma este tema por otro sesgo, el de la muerte. “Creo que me dijiste una vez que la gente capta siempre una sensación de muerte en mis pinturas [...] Entonces quizás yo tenga siempre un sentimiento de la muerte. Porque si la vida te estimula debe estimularte, como una sombra, su opuesto, la muerte.”<sup>361</sup>

Ahora bien, ¿cómo a través de la pintura consigue pasar de una sensación a otra? Bacon es absolutamente taxativo al respecto siendo un término que aparece a lo largo de las entrevistas y al que también hallamos presente en el trabajo de Deleuze, por *accidente*. Interrogado sobre un determinado cuadro en su primera entrevista en el que Bacon comenta un cambio de tema pictórico repentino durante su ejecución, dice “Lo que surgió repentinamente fue la irrupción de otra zona de sentimiento distinto. Y entonces hice aquellas cosas.”<sup>362</sup> Lo interesante es que nada puede decir de cómo se produce este cambio de sentimiento. El pintor despliega con maestría el cómo pretende pintar algo determinado, pero siempre se encuentra con un no saber cómo realizarlo, cómo construir la imagen. La forma se le impone a modo de un *accidente* y es vinculado a ese *accidente*, dónde para él aparece un cambio de sentir. Pero excavemos más en la emergencia de ese *accidente*. Si bien es algo que Bacon presenta como producido al azar, nuestro interés es vislumbrar qué *hacer* le permitirá que surja. Es obvio que lo primero es claro y conciso, lo debemos situar en su trabajo con la imagen, en la producción de imágenes pictóricas. Ahora bien, Bacon nos sitúa su intención e incluso el porqué de su trabajo con la imagen: no desea producir un efecto narrativo. Una vez más omitiremos todas las citas sobre esta tendencia no narrativa vinculada al proceso pictórico de Bacon, eligiendo la que nos ha parecido más descriptiva: “Creo que desde el momento en que aparecen varias figuras, entras automáticamente en el aspecto narrativo de las relaciones entre las figuras. Eso crea de inmediato una especie de historia. Siempre conservo la esperanza de conseguir hacer un cuadro con gran número de figuras sin una historia.”<sup>363</sup> Es importante aludir aquí la pertinencia de la figura topológica del nudo borromeo lacaniano, para constatar como

360. Ibidem, pag 28

361. Ibidem, pag. 73

362. Ibidem. Pag 24

363. Ibidem, pag. 61

el anudamiento real, simbólico e imaginario, supone una opción para abordar el trabajo pictórico de Bacon. Tenemos un real, ese gozo, ese sentimiento que el *accidente* consigue transformar, tenemos el trabajo con las imágenes, pero también tenemos su intención de ir en contra del fenómeno narrativo (simbólico). Digamos que de la especial articulación de estos tres registros (real, imaginario y simbólico) y a resultas de su *saber hacer* con la imagen, Bacon con su *accidente*, consigue transformar esa primera “sensación” gracias al artificio artístico. Pero, ¿sobre que se asentaría ese *accidente*? “Además, yo creo que el hombre comprende hoy que es un accidente, que es un ser absolutamente fútil, que tiene que jugar hasta el final sin motivo.”<sup>364</sup> Hasta en la última de las entrevistas, no podremos comprender ese especial juego sin motivo del que nos habla el artista. “La vida me parece sin sentido; pero se lo damos en nuestra propia existencia. Porque nosotros, en cierto modo, hacemos la vida posible al darle una especie de sentido, un sentido totalmente insustancial. Creamos determinadas actitudes que le dan un sentido mientras existimos, aunque sean en realidad insustanciales en sí mismas. [...] Es un modo de existir día a día.”<sup>365</sup> ¿Nos hallaríamos mal encaminados al sostener que es ese juego sin motivo el que consigue dar un nuevo sentido a la existencia de Bacon? ¿Nos hallaríamos mal encaminados al sostener que alguien que puede llegar a sostener esto con tal seguridad, no ha sido capaz previamente de poder detectar el sin-sentido mismo y construir algo nuevo a partir de este punto de falla, tal como sostiene Lacan? Para responder a esta última pregunta, habría que haber interrogado a Bacon al respecto. Cosa que no hallamos en las entrevistas de Sylvester.

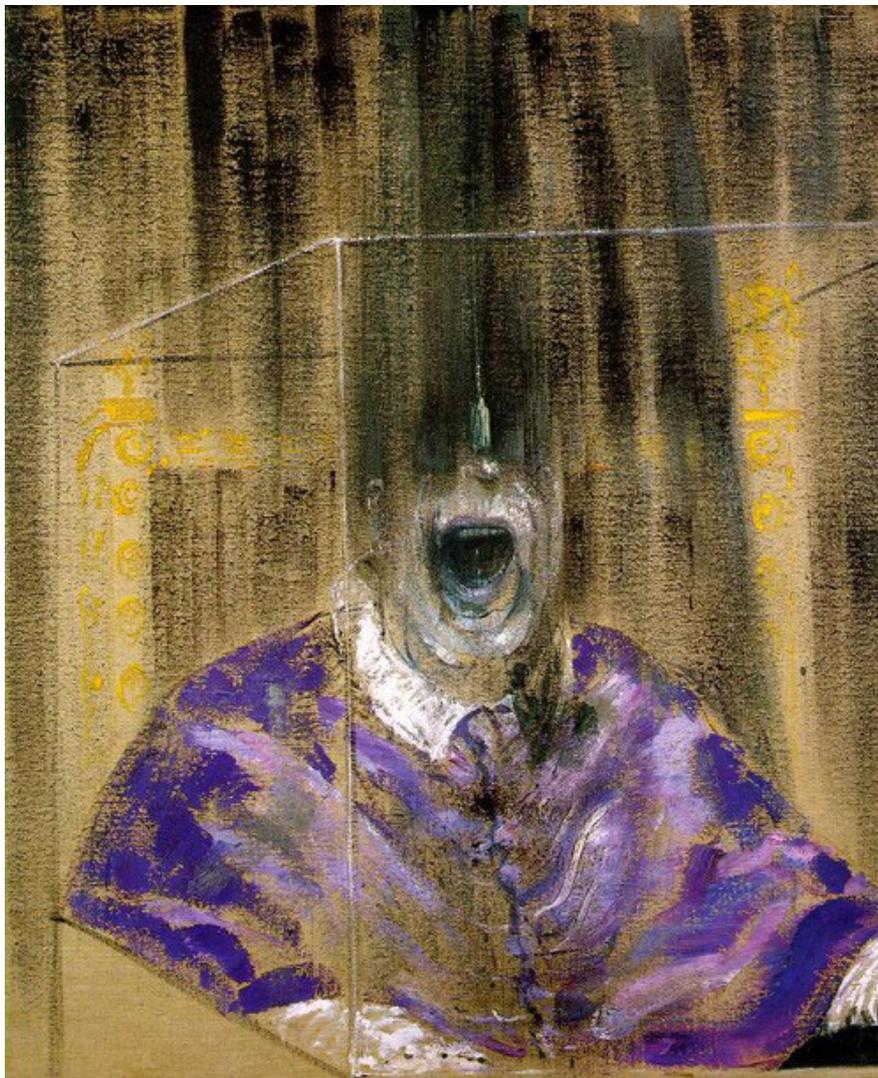
Dirijámonos ahora al trabajo de Gilles Deleuze, *Lógica de la sensación*. Su trabajo se establece a partir de delimitar los tres elementos que conforman la composición pictórica de Bacon: “[...] los tres elementos De Bacon eran la estructura o armazón, la Figura y el contorno, que encuentran su convergencia en el color”<sup>366</sup>. Ya desde las primeras páginas de su libro, Deleuze va a poner el acento en la no narratividad de la pintura de Bacon, preguntándose por tal efecto. Así responde a su pregunta: “Bacon lo dice a menudo: para conjurar el carácter figurativo, ilustrativo, narrativo, que la Figura tendría necesariamente si no estuviera aislada. La pintura no tiene ni modelo que representar, ni historia que contar. A partir de ahí, ella tiene dos vías posibles para escapar de lo figurativo: hacia la forma pura, por abstracción; o bien hacia lo puramente figural, por extracción o aislamiento. Si el pintor tiende a la Figura, si toma la segunda vía, será, pues, para oponer lo ‘figural’ a lo figurativo. Aislar la figura será la primera condición. Lo figurativo (la representación) implica, en efecto, la relación de una imagen con un objeto que supone que ilustra; pero

364. Ibidem, pag 37

365. Ibidem, pag 115

366. Ibidem, pag. 122

implica también la relación de una imagen con otras imágenes dentro del conjunto compuesto que otorga precisamente a cada objeto.”<sup>367</sup> Ciertamente nos ha parecido de gran interés tal aportación por ilustrarnos de forma lúcida esa especial característica “no narrativa” de los lienzos del pintor, separándonos lo figurativo de lo figural, dado que la forma tiene como efecto la pérdida del referente. Tal como habíamos avanzado al exponer las teorías del lenguaje, hallamos ejemplificada como la narración, el efecto narrativo, la significación, introduce el problema del referente. Como ejemplo de esta característica de la obra de Bacon, Deleuze y a partir de la entrevistas con Sylvester, se detendrá en el momento en que Bacon trabaja el grito en sus cuadros sobre el Papa Inocencio X. Para este autor es evidente que el pintor al querer trabajar el grito, intenta desvincularlo del horror, pues “Desde que hay horror, se vuelve a introducir una historia.”<sup>368</sup>



367. Ibidem, pag 14

368. Ibidem, pag 45

Pero es al ahondar en la emergencia de esa nueva sensación, dónde más conciso es Deleuze a la hora de dar cuenta de esta no narratividad a la que vincula el surgimiento de esta nueva sensación, de cómo es posible el paso de la sensación anterior a otra distinta, pero vinculada al trabajo pictórico del artista. “Es como el surgimiento de otro mundo. Porque esas marcas y esos trazos son irracionales, involuntarios, accidentales, no narrativos. Pero tampoco son significativos, ni significantes: son trazos asignificantes. Son trazos de sensación, pero sensaciones confusas (las sensaciones confusas que se suscitan al nacer, decía Cezanne).”<sup>369</sup> Una vez más, nos remitimos al nudo borromeo de Lacan y a la producción de un nuevo nudo, el *sinthome*, mediante el artificio artístico. Ahora bien, ¿estaría planteando Deleuze que el trabajo con la imagen en Bacon, consistiría desvincular la imagen de lo simbólico, al ir en contra de los efectos de significación?.

El otro aspecto imprescindible a aludir, está vinculado a la definición de Lacan del objeto *petit a*, es decir, lo irrepresentable, lo ilegible, pero que puede formalizarse. “En lugar de correspondencias formales, lo que la pintura de Bacon constituye es una zona de indiscernibilidad, de indecibilidad, entre el hombre y el animal. El hombre deviene animal, pero no lo viene a ser sin que el animal al mismo tiempo no se convierta en espíritu, espíritu del hombre [...] Esta zona de indiscernibilidad ya era todo el cuerpo, pero el cuerpo en cuanto carne o pieza de carne.”<sup>370</sup> Quizás sea más explícita la definición que páginas después nos aporta Deleuze. “Bacon no dice ‘piedad para las bestias’, sino más bien todo hombre que sufre es pieza de carne.”<sup>371</sup>

Siguiendo a Bacon, vemos que la localización del tema que arrastra toda pincelada depositada en el cuadro, es el sin-sentido de la vida acompañado de la “sombra” de la muerte.

Finalmente citaremos un límite, un vacío con el que también se encontró Bacon en su trabajo artístico. “Bien, yo sabía que quería colocar dos figuras juntas en una cama que estuvieran copulando o sodomizando (como quieras llamarlo), pero no sabía cómo hacerlo para que tuviese la fuerza de la sensación que me producía el hecho. Tenía que dejar al azar la consecución de la imagen. Quería una imagen que coagulase esa sensación de dos personas realizando un tipo de acto sexual sobre la cama, pero me quedé completamente en el vacío y lo dejé todo a las pinceladas al azar que hago constantemente. Y entonces, di con lo que se llama la forma concreta.”<sup>372</sup> Lo cual nos permite ejemplificar la posibilidad de una formalización a partir del vacío, al menos

369. Ibidem, pag. 102

370. Ibidem, pag. 30

371. Ibidem, pag. 32

372. Sylvester. *Entrevista...* Pag. 94

en Bacon sólo que nos resulta más que evidente que lo que ocupa la obra pictórica de este artista, versa entorno a la muerte y al sin-sentido de la vida, produciendo un sentido nuevo a través de su relación con el arte.

### III.2. José Ángel Valente

Nos resulta incuestionable que José Ángel Valente es uno de los máximos exponentes de la poética hispana del siglo XX. Gracias a la recopilación de ensayos que aparecen expuestos en libro *La experiencia abisal*<sup>373</sup> y que van desde el año 1978 al 1999, es nuestra apuesta intentar cernir la particularidad de su *hacer* poético, con el lenguaje como materia prima. La composición poética supone un trabajo con la palabra diferente al de la literatura, de ahí nuestro interés en detenernos en lo que este maestro de la palabra poética, pero también del ensayo, expone en este conjunto de ensayos sobre la creación poética. Dice Valente: “El territorio de posesión del hombre por la palabra –por un ángel, por un demonio o por un dios- es el territorio propio de lo poético. En él la palabra se libera y nos libera, y canta ante todo su propia libertad. La palabra canta. De ahí que no haya poesía que no sea, en su raíz última, canción. Toda poesía, por culta que sea, por hermética que nos resulte, busca siempre en lo más oscuro de sí su elemento corpóreo, el misterio de su encarnación, la voz.”<sup>374</sup>

Observemos lo pertinente de la secuencia que hemos expuesto con anterioridad, siguiendo el concepto de *lalangue* en la obra de Lacan: ruido, sonido, voz, significante y palabra. Este breve esquema nos permite siguiendo a este poeta, situar el lugar preciso sobre el que se asienta su escritura poética. A lo que aspiraría en último extremo es a cernir algo de este momento en que la voz se encarna, en que la voz se corporiza en el organismo del ser humano. Al menos, esa es su opinión.

“Es fácil comprender, pues, que desde hace tiempo percibamos la voz del cante jondo uno de los paradigmas primarios de lo poético.”<sup>375</sup> Entendamos pues, la importancia que adquiere para este poeta este lugar del que aspira hacer surgir la palabra poética, al darle estatuto de paradigma gracias a su conocimiento del cante jondo. Claro seguidor del pensamiento de María Zambrano, nos ayuda a pensar este preciso momento gracias a su lectura *Claros del bosque*: “El saber que en el claro del bosque se revela es un saber del ser y de la palabra. Saber de la palabra perdida [...]. Antepalabra o palabra absoluta, todavía sin significación, o donde la significación es pura inminencia, matriz de todas las significaciones posibles: palabra naciente. Tal es la palabra del claro del bosque.”<sup>376</sup>

373. Valente, J. A. *La experiencia abisal*. Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2004

374. *Ibidem*, pag 36

375. *Ibidem*, pag. 36

376. *Ibidem*, pag 11

Ruido, sonido, voz, significante, palabra... Para que el significante se materialice, debe articularse al significado, claro ejemplo de lo que enuncia Lacan al decir que “Esta materialización intransitiva, diremos nosotros, del significante en significado, es lo que se llama el inconsciente, que no es anclaje, sino depósito, aluvión de lenguaje.”<sup>377</sup> Siguiendo a Valente y a Zambrano, podemos atrevernos a decir que para que el significante se materialice, es decir, devenga palabra, es imprescindible pensar en su articulación al significado. Ambos autores, conjuntamente con Lacan, detectarían que hay un momento previo a que el significante se articule con alguna significación y que ese momento deberíamos situarlo en la voz como un sonido. Pero, y siguiendo a Derrida, añadiremos que también debe existir una comunidad idiomática. No obstante cabe destacar que el trabajo con la materialidad de la palabra poética, puede ser pensado a partir de un *hacer* que apunta a los límites mismos del lenguaje, no tan sólo como medio de expresión, sino también por la búsqueda o aspiración a alcanzar ese momento fundante en que la voz se encarna, ese momento de la *antepalabra*, ese momento en que el significante aún no produce significación, pero se aísla de la voz como un sonido reiterativo. En palabras de Valente: “La palabra nos reconduce, en su oscuro origen y en su dimensión oscura, al misterio, dejándolo incognoscible. [...] La palabra se presenta en el poema abierta hacia sí misma, hacia la plenitud de su interior silencio, hacia lo infinitamente no dicho del decir. Sintaxis del no decir.”<sup>378</sup>

El segundo aspecto que pretendemos resaltar y que se halla vinculado directamente con el *saber hacer* creativo, lo hallamos en su concepción de qué es crear: “La creación exige del creador una participación por retirada hacia el interior de sí mismo, para dejar un espacio por él no ocupado, donde la aparición del otro o de lo otro sea posible. [...] Lo primero –o lo único- que el creador crea es la nada, el espacio de la creación.”<sup>379</sup>

Es decir, el acto de crear conlleva un paso inicial y previo a la composición del poema o del objeto artístico en general, la creación de la nada. “La creación es, en su primer momento y más esencial momento, no la creación de algo, sino la creación de la nada.”<sup>380</sup>

Acatando lo determinante que supone el situar este primer instante de la nada en el *hacer* de este poeta, y a raíz de lo que con anterioridad hemos expuesto sobre la problemática de la significación con el referente, no deja de resultarnos interesante escuchar a Valente cuando aborda el *saber hacer* con el referente: “La ausencia de referente que comporta la elección de la Nada como ‘materia’ de discurso obliga a la palabra a una ‘de-

377. Lacan, J. *Psicoanálisis, radiofonía y televisión*. Traducción de Oscar Massota y Orlando Gimeno-Grendi. Anagrama. Barcelona, 1993. Pag. 32

378. *Ibidem*, pag. 34-35

379. *Ibidem*, Pag. 51

380. *Ibidem*, pag 115

scripción en ausencia' que de por sí –casi por definición- aparta la escritura de la órbita de la verosimilitud y la convierte, como diría agudamente Manzini (en el discurso de 1634 sobre “Il Niente”), mas en ‘objeto de maravilla’<sup>381</sup> que del conocimiento.”<sup>382</sup>

Tras escuchar a Valente en su concepción de la poética y haciéndonos también eco el término *poiesis*, pasemos a trabajar ahora a dos representantes de la narrativa actual.

381. Las comillas aparecen en el original

382. Ibidem, pag. 192

### III.3. O. Pamuk y P. Auster

Ya que hemos seguido el pensamiento de Valente sobre la poética, optaremos por seguir el hilo de este autor para introducir qué entender por narrar. No sin antes detenernos en la definición de diccionario: “Decir o escribir una historia o como ha ocurrido un suceso. Contar, referir, relatar.”<sup>383</sup>

Dice Valente, “La narración es pues, la gran metáfora de la suspensión de la muerte. ‘Entonces (es decir, en el plano del tiempo amenazado por la muerte) yo empezaré una narración’ dice Shahrazad a su hermana. Y esa narración comienza en efecto, y tras ella otra y otras, todas inconclusas o abiertas para que en la infinita inconclusión del narrar no tenga cabida la puntual conclusión de morir. Así, Shahrazad no muere, ni mueren una tras otra, en el abrupto presente de la cólera del rey, todas las doncellas de su reino. Narrar es tejer un hilo inconsútil que resiste a la secante interposición de la muerte y engendra contra ésta la duración. [...] El que narra teje y prolonga en la duración el hilo de la memoria.”<sup>384</sup> Es pues evidente, la diferencia entre la definición de “narrar” a nivel de diccionario y lo que Valente expone al respecto. Nos resulta obvio que el parecer de este poeta, nos introduce más bien, en la función de la narración a partir de esa “suspensión de la muerte”. (Curiosamente, volvemos a encontrarnos con la muerte como centro gravitatorio en el arte narrativo). Ahora bien, dirijámonos a dos relevantes escritores como son Pamuk y Auster, con el fin de detectar cuál es su opinión sobre el proceso creativo literario.

Empezaremos por el escritor turco Orhan Pamuk: “Las novelas no son del todo fantasía ni del todo realidad.”<sup>385</sup>

Esta cita, extraída del libro *La maleta de mi padre*, nos sitúa ante lo que es su valoración del producto literario y más aún, ante el resultado del contenido del mismo: ni del todo fantasía, ni del todo realidad. Pero también nos expone su particular posición ante la relación entre el tejido de nuevas significaciones y el problema del referente. La Literatura para Pamuk, tal como va desarrollando en las páginas de este libro recopilatorio de tres conferencias, es más que un trabajo; es un estilo de vida basado en una soledad que permite experimentar la libertad frente a la página en blanco, pero al mismo tiempo, un encuentro con una “alteridad”. Ese encuentro con lo *altero* lo despliega a través de dos vías. Por un lado el descubrimiento de otro (desconocido), más allá de uno mismo y por otro

383. Moliner, M<sup>a</sup>. *Diccionario del uso del español*. Gredos. Madrid 2001

384. Valente, J. A. *La experiencia...*, pag 181-83

385. Pamuk, O. *La maleta de mi padre*. Traducción de Rafael Carpintero. Mondadori Barcelona 2007. Pag. 86.

lado, un encuentro con la posibilidad de habitar Otro Mundo que es el de la literatura y que de manera explícita, se halla sumamente vinculado para él a la Cultura Occidental.

“Cada vez que observo las zonas oscuras que hay en mi interior, comprendo esas fantasías que en el mayor parte de los casos se expresan con una lengua irracional y extremadamente apasionada.”<sup>386</sup>

“Escribir novelas consiste en estar abierto a todos estos impulsos, vientos, momentos de inspiración, lugares oscuros de la mente y períodos de calma chicha y brumosa que he mencionado.”<sup>387</sup>

“Escribo no para contar una historia sino para crear una historia.”<sup>388</sup>

Para este autor, la creación literaria es una “medicina”<sup>389</sup> que consiste en la necesidad cotidiana de fantasear, pero para ello, hace falta una particular disposición. Para Pamuk, escribir supone consentir a una serie de impulsos que empujan el acto de escritura, un estar abierto a los mismos, algo que le supone una toma de contacto con la inspiración, con lugares oscuros de su mente y fundamentalmente con su deseo de mantener vivo y a punto, el mundo imaginario con el que toma contacto al construir una historia. Es un momento de soledad, algo en lo que insiste a lo largo del libro, dejando bien claro, que el acto de escribir, de crear una historia, supone una confrontación con algo inédito, desconocido hasta el momento que aparece en su imaginación y que queda plasmado en lo escrito. No es sólo el fantasear su material de trabajo. Se trata de ir más allá del puro fantaseo, del puro imaginar. Lo que se halla en juego en su proceso de creación literaria es la emergencia del “autor”. “No es tan difícil imaginar un libro. Lo hago a menudo, como imaginar que soy otro. Lo difícil es ser el autor que implica tu libro.”<sup>390</sup> Es más, sólo le es posible concluir una historia si consigue ser el autor que implica la misma. El autor sería alguien que aparece en el tiempo mismo en que se genera el libro.

Dice Pamuk: “La novela es la capacidad de contar nuestra vida como si fuera la de otros, sí. Pero este es solo un aspecto de ese gran arte embriagador que lleva unos cuantos siglos impresionando con toda su fuerza a los lectores y emocionando a los autores.”<sup>391</sup>

386. Ibidem, pag. 34.

387. Ibidem, pag. 57.

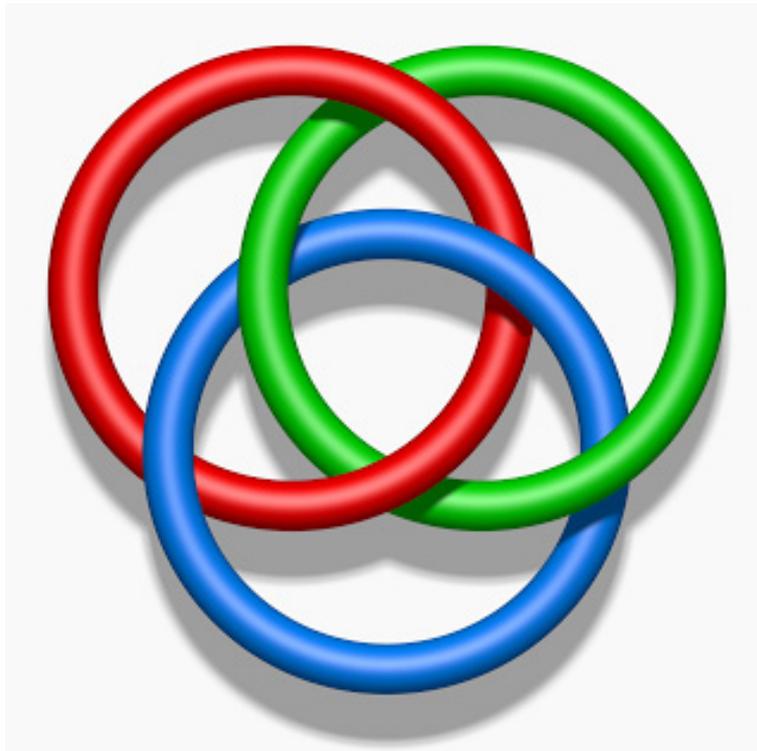
388. Ibidem, pag. 41.

389. Pamuk sí que sería un ejemplo de la individuación no tormentosa expuesta por A. Bowie

390. Ibidem, pag. 67.

391. Pamuk, Ohram. *La maleta...*, pag. 75.

Siguiendo al escritor, podemos decir que el que aparece como responsable de la historia creada es el autor. No deja de ser un altero que aparece conjuntamente en el tiempo narrativo, en el momento mismo en que uno escribe y que el propio escritor descubre al generar la historia. Se trata de ser “ese”. Y ser “ese” no es fácil. Pamuk es sumamente explícito en sus alusiones a la dificultad que conlleva el estar a la altura del autor que implica cada novela que escribe y que supone un no identificar ni al autor, ni al protagonista, con el señor la escribe. (Aquí es rotundamente bajtiniano). Una cosa es el señor Pamuk que vive su vida en Turquía y otra ese autor que surge como resultado de cada una de sus novelas, resultado de su *hacer* literario. El autor, para Pamuk, también es un efecto del *saber hacer* con la escritura. Y es en su libro *El novelista ingenuo y el sentimental*, donde más concisamente hallamos su particularidad de su *hacer* como novelista: “Transformamos las palabras en imágenes mentalmente. La novela cuenta una historia, pero la novela no es sólo una historia. La historia surge de muchos objetos, descripciones, sonidos, fantasía, conversaciones, recuerdos, fragmentos de información, pensamientos, acontecimientos, escenas y momentos. Obtener placer de una novela es disfrutar del acto de separarse de las palabras y transformarlas en imágenes en nuestra mente.”<sup>392</sup> Notemos la clara articulación entre el campo de la imagen, con lo simbólico y el nuevo placer resultante, lo que nuevamente nos remite al nudo borromeo:



392. Pamuk, O. *El novelista ingenuo y el sentimental*. Traducción de Roberto Falcó Miramontes. Mondadori. Barcelona, 2011. Pag. 24

Por su parte el norteamericano Paul Auster: “El ser que vive el mundo – aquel cuyo nombre aparece en las cubiertas- no es el mismo que escribe el libro.”<sup>393</sup> Expresión altamente clarificadora de lo que acabamos de exponer.

Nos hallamos ante un escritor hablando de su proceso de creación literaria a raíz de una entrevista realizada por Larry McCaffery y Sinda Greogori en su libro *Experimentos con la verdad*. En esta entrevista encontramos una vez más, la idea de que escribir es más que un oficio. Se trata al igual que en Pamuk, de una forma de vida, de “sobrevivir”, en palabras del propio Auster.

A lo largo de la entrevista, Auster va exponiendo como el escritor es un mediador, alguien que se sitúa frente aquello que va apareciendo en su imaginación y que plasma en la hoja mediante la escritura. La escritura es el proceso mediante el cual, algo que está dentro, queda fijo al ser escrito. “Una imagen surge en mi interior y poco después comienzo a sentirme acorralado por ella, a sentir que no tengo otra opción que abrazarla. El libro empieza a cobrar forma después de una serie de encuentros similares.”<sup>394</sup> Dar forma mediante la escritura a una imagen que irrumpe en la conciencia. Surge inevitablemente una cuestión: ¿se trataría de una traducción, de una transcripción o de una interpretación de esas imágenes? De cualquier manera, observemos la articulación palabra e imagen que establece el autor.

Recordemos a Lacan: “Les ruego considerar – durante cierto lapso, durante esta introducción-, que la conciencia es algo que se produce cada vez que tenemos- y esto sucede en los sitios más inesperados y más distantes entre sí- una superficie tal que pueda producir lo que llamamos una imagen. Es una definición materialista.”<sup>395</sup>

Así pues, siguiendo a Lacan y a Auster, podemos sostener que el autor, da un tratamiento específico a estas imágenes que irrumpen y de las que es consciente en un momento dado. Ahora bien, ¿de dónde vienen esas imágenes?, ¿dónde ubicar la responsabilidad de su irrupción o de su memorización? Lo expresado por Auster alude a la sorpresa frente al encuentro con las mismas que a su vez, lo acorralan y que poco a poco irán conformando un libro.

Evidentemente cabe albergar la opinión del propio Auster sobre la procedencia de estas imágenes que le empujan a la escritura: “Francamente, nunca he sabido muy bien de dónde salen. Estoy seguro de que habrá profundas explicaciones psicológicas para ellos, pero no estoy demasiado interesado en rastrear el origen de mis ideas. Escribir, en cierto sentido, es una actividad que me ayuda a aliviar la tensión de estos secretos sepultados.

393. Auster, Paul. *Experimentos con la verdad*. Traducción de Damián Alou. Anagrama. Barcelona, 2000, pag 181.

394. Ibidem, pag. 166-67.

395. Lacan, Jacques. *El Seminario. Libro 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Traducción de Irene Agoff. Paidós. Buenos Aires, 1983, pag. 80.

Recuerdos ocultos, traumas, cicatrices infantiles..., es evidente que las novelas surgen de esas partes inaccesibles de nosotros mismos.”<sup>396</sup> Es decir, mediante la articulación imaginario-simbólico a través del proceso de escritura, consigue transformar esa tensión corporal y convertirla en otra cosa. Es algo que nos reenvía a ese paso de una sensación a otra que alegaba Bacon en sus entrevistas. Imágenes que se articulan en palabras y alivio de una tensión en lo real del cuerpo. Nuevamente se nos presentifica la imagen tridimensional del nudo borromeo.

Nos parece que el proceso psicológico queda muy bien definido por este autor: primero hay una toma de conciencia con una o varias imágenes. A continuación, se crea una historia a través de la escritura sobre las mismas, se produce un tejido de significación... literaria, al tiempo que se produce un cese de las tensiones que habitan su cuerpo. Por otro lado, nos ha resultado interesantísimo el movimiento mismo por el cual Auster puede sostener lo que acabamos de exponer. Él tiene claro que inicialmente le surgen imágenes. Lo curioso es que es tras la escritura y a través de la lectura que se da cuenta de que, en lo que ha escrito, se halla algún elemento biográfico suyo. Atendamos a sus palabras: “` [...] cuando corregía los errores tipográficos del manuscrito de *La música del azar*, tuve una revelación sobre una de las escenas que ocurre casi al final de la novela [...] Mientras leía el pasaje, [...], descubrí que estaba basado en algo ocurrido muchos años antes. Había sido uno de los momentos más terribles de mi vida, un episodio que me ha perseguido desde entonces, y sin embargo mientras componía la escena, no tenía conciencia de ello.”<sup>397</sup>

Auster nos advierte que, en ocasiones, crea una historia a partir de una imagen y que en la construcción misma de la trama, ignora aquello que de sí mismo se halla implícito en el texto literario. Es el momento de lectura posterior, si es que se produce, en el que se re-encuentra con algo olvidado previo a la escritura. Es más, pensamos que es posible sostener que el texto literario queda ubicado en un lugar intermedio entre el que lo produce y el que lo lee, entre desconocimiento y conciencia, pero con una transformación de la tensión corporal. Observemos también que el proceso no entraña la existencia de “lectores”, es el autor el que está en calidad de escritor y de lector. Insistamos, una vez más, en que la o las imágenes iniciales cobran significación a través de la producción de la novela al ser introducidas o determinantes de la cadena narrativa literaria y que en ese momento preciso no hay más lector que el que escribe. Será en un tiempo posterior en el que puedan intervenir “los lectores”, algo que en sí mismo supone una circulación del objeto libro. El lazo social que establece un autor es a través de su producto, es el libro el que establece un lazo con los lectores, pero sin la presencia del autor.

396. Auster, Paul. *Experimentos con...*, pag. 167.

397. *Ibidem*, pag. 167.

También hallamos en la entrevista a Auster una descripción de su propia vinculación con la alteridad que lo habita en el movimiento de escritura. Dice así: “[...] No me refiero a mi personalidad autobiográfica, sino a la de autor, ese ser misterioso que vive dentro de mí y pone mi nombre en las cubiertas de los libros. Después de todo, la escritura y la lectura de novelas entrañan un curioso truco. Uno ve el nombre de Tolstoi en la cubierta de Guerra y paz, pero cuando abre el libro, Leon Tolstoi desaparece. Es como si nadie hubiera escrito las palabras que uno lee. Yo encuentro a este nadie absolutamente fascinante, pues esconde una verdad profunda. Por una parte es una ilusión; por otra, tiene mucho que ver con la forma en que han sido escritas las narraciones, pues el autor de una novela nunca está seguro de dónde han surgido sus historias. El ser que vive en el mundo –aquel cuyo nombre aparece en las cubiertas- no es el mismo que escribe el libro.”<sup>398</sup> Y páginas más adelante, insiste sobre este aspecto: “La frase de Rimbaud ‘Je est autre’ abrió una puerta para mí, y a partir de ese momento, escribí en una especie de frenesí, [...]. Todo se reducía a crear una distancia entre mí mismo y mí mismo. Si uno está demasiado cerca de aquello sobre lo cual intenta escribir, se pierde la perspectiva y uno comienza a sofocarse. Tenía que objetivarme a mi mismo para poder explorar mi propia subjetividad, lo que nos conduce otra vez al tema que mencionábamos antes: la multiplicidad de lo singular. En cuanto el hecho de decir Yo se vuelve consciente, en realidad estoy diciendo Él. Es el espejo de la propia conciencia, una forma de verse pensar”<sup>399</sup>.

De lo expuesto a partir de ambos autores, constatamos inicialmente la diferencia con la escritura poética. En la narración, más que la búsqueda o articulación de la palabra con la voz, con la musicalidad de la palabra, incluso del trabajo con los límites del lenguaje, lo que hallamos es el tejido de significaciones que a través de la escritura cobran vida emitidas desde esa alteridad, desde ese espacio vacío del que emergen imágenes, ideas, etc. Y fundamentalmente ese distanciamiento y esa insistencia en no identificar al autor con el ente viviente que desarrolla ese trabajo. Y es también más que evidente, que también hallamos un “cambio de sensación” concomitante al acto creativo, al igual que en Bacon. Pamuk, habla de placer; Auster, de cese de una tensión. Podemos atrevernos a sostener que es ese “fantasear”, entendido como un trabajo de producir nuevas significaciones a partir de imágenes, el que produce una transformación en el sentir de aquel que escribe.

398. Ibidem, pag. 181.

399. Ibidem, pag. 192.

### III.4. Ígor Stravinski

Hemos considerado imprescindible la inclusión de las ideas y concepciones de algún músico sobre el proceso creativo especialmente por trabajar y producir también, una escritura, diferente a la alfabética, pero al fin y al cabo también escritura. La elección de este músico se debe a que tras haber consultado a expertos en este campo, nos han dirigido al trabajo de Stravinski *Poética musical*<sup>400</sup>, considerado como una de los referentes clásicos en el ámbito de la musicología. El libro consiste en la recopilación de 6 conferencias que fueron dadas desde la Cátedra de Poética musical de la Universidad de Harvard, por este eminente músico del pasado siglo.

Lo primero que nos ha sorprendido al abordar este trabajo es el título “Poética musical” y la respuesta es sencilla al hilo de lo que hemos venido desarrollando a lo largo de nuestro trabajo. Stravinski se centra en el *hacer* del compositor musical, *hacer* que él mismo retoma de la Grecia Clásica a partir del término *poiesis*, con la finalidad de dar a entender el “hacer” de la siguiente cita: “Voy precisamente a hablarles de la poética musical, es decir del ‘hacer’ en el orden de la música”<sup>401</sup>, “El arte, en su exacta significación, es una manera de hacer obras según ciertos métodos obtenidos, sea por aprendizaje o por invención.”<sup>402</sup> Al igual que John Cage que definía al músico como un organizador del sonido tal como hemos visto anteriormente, Stravinski añade otro elemento al material con el que el músico compone: el tiempo. Sonido y tiempo van a ser los materiales de los que el músico dispone en su *hacer* como compositor. De igual forma defiende que el proceso creativo no es un hecho natural sino que es la obra de un *artífice*<sup>403</sup>, término con el que va a definir al compositor musical.

Es obvio y pertinente a nuestros esfuerzos el constatar que este músico, al igual que Lacan en su *Seminario 23*, asocia la especificidad del creador a una particular modalidad del *hacer*. Por otro lado, una vez más, nos remitiremos a aquello que la música aporta a la teoría de *lalangue* de Lacan: la posibilidad de pensar en un lenguaje ajeno a la significación, pero no al sentido. No obstante y siguiendo la lógica del trazado *ruido-sonido-voz-significante-palabra*, que previamente hemos establecido en lo que supone la incorporación del lenguaje en un organismo vivo, nuestra opinión es la de situar la composición musical, en el momento en que el ruido deja de serlo, para advenir sonido y quizás, ubicar la esencia

400. Stravinski. I. *Poética musical*. Traducción de Eduardo Grau. Acantilado. Barcelona, 2013

401. Ibidem, pag 16. El entrecomillado se encuentra en el original

402. Ibidem, pag 32

403. Ibidem, pag 32

del fenómeno musical entre el sonido y la voz. De la misma manera que Valente nos ha introducido conjuntamente con Zambrano, a la idea de que la poética tiende hacia el momento en que la palabra aún no ha cobrado significado, al límite mismo previo a que el significante se materializa al asociarse a algún significado.

Ya hemos avanzado anteriormente que en el sonido hay una organización, hay un sentido. Escuchemos ahora lo que aporta Stravinski: “Componer es para mí, poner en orden cierto número de estos sonidos según ciertas relaciones de intervalo. Tal ejercicio conduce a la búsqueda del centro hacia el que debe converger la serie de sonidos que utilizo en mi empresa. Me dispongo entonces, una vez establecido el centro, a encontrar una combinación que le sea apropiada, o bien, en el caso de tener ya una combinación todavía no ordenada, a determinar el centro hacia el que debe tender. El descubrimiento de este centro me sugiere la solución. Satisfago así el gusto vivísimo que siento por esta especie de topografía musical.”<sup>404</sup> Es decir, la organización de sonidos viene ligada, cobra sentido, a partir de la localización de un centro. Se trata de una organización que tiende a un determinado punto en el que se halla una satisfacción, en palabras del propio Stravinski.

Pero sigamos escuchando a este autor, “Melodía, en griego, es el canto del ‘mélos’, que significa miembro, trozo de frase. Son estas partes las que inducen al oído a notar cierta acentuación. La melodía es, por consiguiente, el canto musical de una frase cadenciosa –y entiendo el término “cadencia” en un sentido general, no en su acepción musical.”<sup>405</sup> Expuesto esto, no nos queda otra opción que revisar que se entiende por “cadencia” al margen de su acepción musical. En el Diccionario de María Moliner hallamos: “Frecuencia o ritmo con que se realiza algo o se produce un fenómeno.”

¿Acaso no podemos deducir que para que se produzca el advenimiento del significante es preciso que se detecte en la voz un sonido cadencioso, es decir, un ritmo, una frecuencia reiterativa? Lo interesante es que en este proceso se halla involucrada una satisfacción algo que no es ajeno a la teoría de *lalangue* de Lacan.

El otro aspecto que nos ha resultado de sumo interés en este genial trabajo de Stravinski, es la vinculación que establece este autor entre el acto creador y la incógnita. Es decir y según nuestro desarrollo, la vinculación entre creación y enigma. “Toda creación supone en su origen una especie de apetito que hace presentir el descubrimiento. A esta sensación anticipada del acto creador acompaña la intuición de una incógnita ya poseída, pero ininteligible aún y que no será definida más que gracias al esfuerzo de una técnica vigilante.”<sup>406</sup> Añadiremos que en ningún momento el autor sostiene que la composición

404. Ibidem, pag. 43-44

405. Ibidem, pag 45. Los entrecorillados aparecen en cursiva en el original.

406. Ibidem, pag. 54

musical es la respuesta a esta incógnita, más bien alude a su formalización, pero no al hallazgo de UNA respuesta a través del sonido y el tiempo como material de trabajo.

Finalizaremos este apartado sobre Stravinski con la siguiente cita, “Ahora es el momento de recordar que, en el dominio que nos corresponde [...], nuestra misión no es la de pensar, sino la de obrar.”<sup>407</sup>

Así pues, optaremos por definir a Stravinski como un obrero del sonido y el tiempo, que en estas conferencias se detuvo a pensar en la esencia de su particular *hacer*.

407. Ibidem, pag 55

### III.5. Relectura y conclusiones

Tras escuchar aquello que los propios artistas exponen sobre el acto creativo y sin desear ser reiterativos en aspectos ya expuestos anteriormente, nos centraremos en aquello que a partir de nuestra lectura, nos ha resultado ilustrativo del trabajo de elaboración que hemos desarrollado antes de detenernos en la propia opinión de los artistas sobre su original *hacer*.

Que el trabajo con la imagen no excluye la presencia del lenguaje, es algo que encontramos perfectamente desplegado en el trabajo de Bacon y en su afán de extraer cualquier efecto narrativo en sus composiciones figurales, lo que sin duda va acompañado del surgimiento de una nueva “sensación”.

Si retomamos la lógica de esa amalgama de sonidos, ruidos, onomatopeyas, equívocos, etc., a la que Lacan denomina *lalangue* y que hemos situado en la siguiente concatenación *ruido-sonido-voz-significante-palabra* con el fin de asentar los pasos lógicos del advenimiento del lenguaje, es fácil aprehender cómo los diferentes trabajadores del lenguaje en su vertiente artística, pueden ir situándose en alguno de estos momentos. Valente nos ha enseñado su particularidad en ese intento de captar a través de la poética, ese momento inicial en donde el significante, aún no se ha constituido en palabra, en donde aún no ha adquirido significación, pero que está situado en el campo del sonido y anudado a la voz.

Pamuk y Auster, al igual que Joyce, nos introducen en ese juego que por el empleo del lenguaje como material de trabajo, generan nuevas articulaciones entre el sentido y la significación y que tampoco está desvinculado de la presencia del campo de la imagen. Y sin duda alguna, de la emergencia de un nuevo sentir, efecto del quehacer artístico. Cada uno con sus propias características.

Stravinski, desde el ámbito musical y como especialista en organizar sonido y tiempo, puede ser situado en ese momento previo al advenimiento del significante entendido como una insistencia reiterativa puramente sónica. No se trataría de un trabajo con la significación, se trataría más bien de un trabajo en el que el sonido cobra sentido a partir de una organización temporal tal como este músico define su propia “poética” y al que también aparece articulado un especial sentir.

En todos, hallamos que en el proceso creativo, sean cuales fuesen sus características sostenidas a partir del acto que lo funda como tal, de un especial *hacer* bien sea con la imagen, bien sea con la palabra, bien sea con el sentido previo al advenimiento del significante, bien sea con la voz de la que emergerá un sonido insistente que hasta que no se

anude a algún significado, aún no tiene estatuto de palabra, bien sea con la producción de nuevos sentidos y significaciones.

De alguna manera, todos coincidirían con la concepción clásica de la antigua Grecia en la que el nombre del artista, aparecía vinculado a un *hacer* del que emergía una satisfacción enigmática. Satisfacción que Freud introdujo en el campo del psicoanálisis con el nombre de sublimación, pero que no podemos ubicar como un fenómeno ajeno al campo del lenguaje, independientemente del material utilizado en la producción artística. Se trata de un sentir que aparece anudado al campo de lo imaginario y de lo simbólico como efecto de un especial hacer, en el que aquel que escribe, debe ausentarse. Por otro lado, recordemos a Lacan cuando puntualizó que la sublimación “[...] es una satisfacción que no le pide nada a nadie”<sup>408</sup>. El acto creativo no es un llamado al Otro y ese producto resultante, tiene la característica de no identificar al que lo firma y no olvidemos que al entrar en circulación en el campo social, el que lo ha producido, no está.

408. Lacan, J. *Sem. La Etica*, pag. 42

## CONCLUSIONES

Volvamos a las preguntas que han abierto este trabajo, ¿qué es escribir?, ¿qué es ese *saber hacer* que Lacan atribuye a los artistas y que también habíamos hallado en Heidegger y Agamben vinculado al campo del Arte? Y recordemos como se nos presentaban anudadas a una cita del psicoanalista Serge André: “Sería necesario que el análisis, por una suposición, llegue a deshacer por la palabra lo que ha sido hecho en la palabra.”<sup>409</sup>

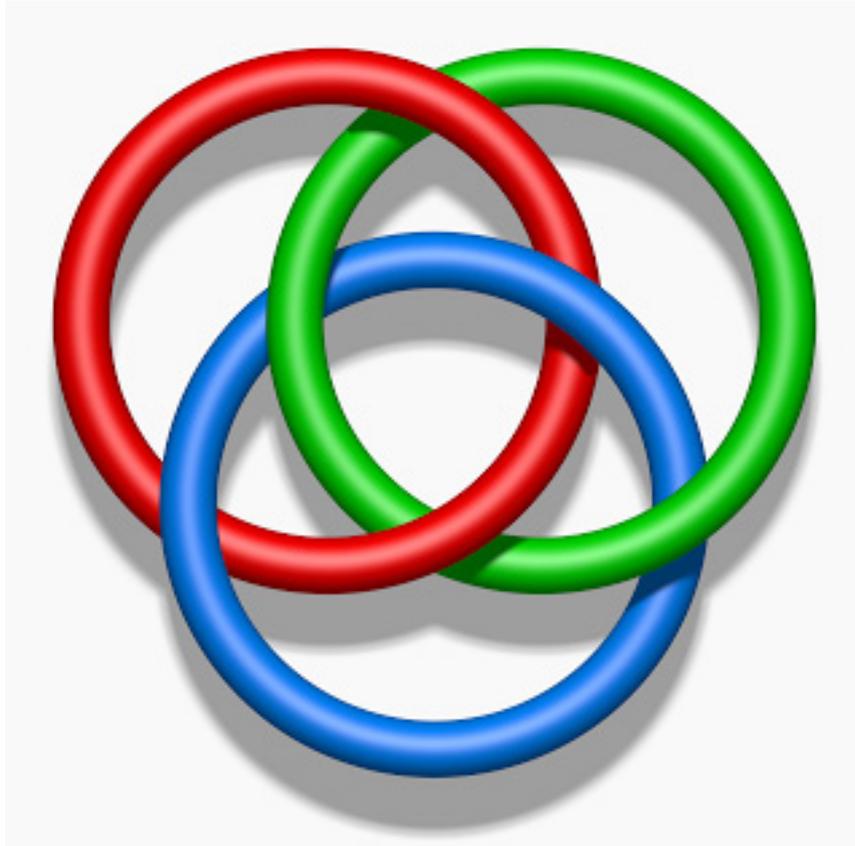
Nuestro recorrido ha partido de la consideración de la escritura a partir de su función técnica, entendida como *téchne*, en el sentido que le dieron los griegos. Técnica que permite articular lo simbólico con el campo de la imagen en su especificidad claramente representativa; aunque no reducida a mero sistema representativo del lenguaje tal como impera en nuestras sociedades.

La escritura surge en la Historia con el fin de regular un exceso de producción asegurando la propiedad y la cantidad de la misma, nombrarla y contarla, pero también dando lugar al goce de la propiedad. Su incidencia es inmediata en los asentamientos humanos, ya que exige que más de uno pueda o sepa “leer”. Paralelamente surge una transformación arquitectónica de las ciudades, en especial, la fortificación de las mismas. Podemos decir que como *téchne*, atendiendo a su especificidad representativa y siguiendo a Corinne Enaudeau, “El nombre (ónoma), la definición (lógos), la imagen (eídolon) y finalmente la ciencia (epistêtmê) son cuatro maneras de aprehender un mismo objeto, de representárselo: todas imperfectas, imputables de oscuridad”<sup>410</sup>. Ese inmenso avance permitirá el asentamiento y evolución posterior de los diferentes campos del saber a través de la Historia.

Pero ya en este acontecimiento inicial del surgimiento de la escritura, podemos emplear la figura topológica del nudo borromeo para constatar el anudamiento de lo simbólico con lo real (gocce a nivel corporal), a través del campo de la imagen:

409. André, S. *Flac*. Traducción de T. Francés y Néstor A. Braunstein. Siglo XXI. México, 2000. Pag. 188

410. *Ibidem*, pag. 32



Sólo que en este camino, nos hemos encontrado con la exigencia lógica de que toda teoría de la escritura conlleva una teoría de la lectura y una del lenguaje. Y es por esa vía, donde hemos intentado adentrarnos en la especificidad del arte literario y de donde nos ha surgido la imposibilidad de abordarlo a partir de la denominada ciencia del lenguaje, la lingüística.

El concepto de *lalangue* (*lalengua*, en castellano) de Lacan, rescatar las nociones del Círculo de Bajtín sobre el lenguaje y el texto literario, así como las puntuaciones de Derrida sobre la tensión entre lo colectivo y lo particular, a partir del lenguaje como introductor de la alteridad en el psiquismo, nos han confrontado a pensar la noción de lenguaje desde la perspectiva del sujeto como efecto de lo que en este anudamiento, falla. E incluso establecer un trazado, sobre como viniendo desde el afuera, penetra en el organismo: *ruido-sonido-voz-significante-palabra*. Trazado que al no tratarse de una operación pura sin restos, deja siempre un resto vivo impidiendo que cese la actividad del inconsciente. Seremos taxativos al respecto, es impensable el término de lo simbólico en el campo de lo específicamente humano, al margen de aquello que introduce el lenguaje en su incorporación al organismo viviente.

Recordemos que en esa tensión tan bien desarrollada por Derrida, entre lo particular-subjetivo y lo colectivo-homogeneizante, relativo al uso del lenguaje, es nuestro deber

darle su lugar y nuestro reconocimiento a la lingüística como la encargada de homogeneizar el uso colectivo de la lengua en cualquier comunidad idiomática. Pero desde el momento en que el habla deja de ser competencia de su ámbito, la subjetividad no es su objeto de estudio. Esa amalgama sónica hecha de ruidos, voces, equívocos, gruñidos, homofonías, etc., determinante de la vida en las palabras y en donde hallamos el goce del sentido, el goce de la significación y el goce de la *letra*, demuestra la pertinencia de esa nueva teoría del lenguaje a la que Lacan denomina *lalangue*. Sin olvidar como su materialización en lenguaje a partir del momento en que el significante cobra significación, nos ha sido más propicia para poder acercarnos al *saber hacer* del arte. Pero también la Historia de la Lectura nos ha confrontado a la dificultad que ha supuesto para la humanidad desligar la lectura de la voz, algo que también nos ha remitido a *lalangue*, al igual que el laborioso trabajo de introducir puntuaciones y separaciones para facilitar tanto de la lectura, como de la escritura. Es como si el proceso de escritura y lectura repitieran la misma dificultad que habita en el inconsciente a la hora de convertir *lalangue* en lenguaje, es decir, en un discurso en lo social sometido a las convenciones del sentido y sus significaciones en cada época. Y aún más, hemos asistido a como la lectura, modifica la escritura a través de su historia.

Idéntica problemática nos hemos encontrado al revisar la singularidad de los artistas y en concreto aquellos que emplean el lenguaje como material de trabajo, particularmente en lo referente al concepto de autor. Aunque hemos retomado el “nombre de autor” introducido por Foucault, para diferenciarlo del “nombre propio” patronímico de quien firma una obra de arte en lo que es el objeto de estudio de la tesis: la escritura y la subjetividad. Aspecto éste imprescindible si deseamos cernir qué es lo que el arte enseña al psicoanálisis. Sin dejar de lado, la pertinencia a partir de nuestro recorrido de separarnos de una concepción del objeto artístico como un discurso. El objeto artístico no es un discurso, lo que no excluye que haya discursos articulados al mismo. Sin olvidar la pertinencia de situar la enunciación en el acto artístico como un lugar vacío, sólo que este vacío, como sostiene José Angel Valente, hay que crearlo. No está dado de entrada y necesita de un agente.

No vamos a insistir una vez más, en los momentos de encuentro del psicoanálisis con el campo del arte. Pero con el fin de centrarnos en uno de nuestros enunciados iniciales “Sería necesario que el análisis, por una suposición, llegue a deshacer por la palabra lo que ha sido hecho en la palabra”<sup>411</sup>, cita a Lacan de S. André, nos hemos ubicado en el último tramo de la enseñanza de Lacan. En donde, como hemos visto, aborda el artificio artístico a partir de su nueva concepción del síntoma, introduciéndonos en el *sinthome*. Sin lugar a dudas, su posición ética: “Se debe a que el inconsciente necesita de la insistencia de escribir que los críticos se equivocan cuando tratan una obra escrita de la misma forma en que es tratado el Inconsciente. En todo momento, cualquier obra escrita, no puede sino presentarse a la

411. André, S. *Flac*. Traducción de T. Francés y Néstor A. Braunstein. Siglo XXI. México, 2000. Pag. 188

interpretación en un sentido psicoanalítico. Pero suscribir esto, incluso con tanta ligereza, implica que uno supone que la obra de arte es una falsificación, puesto que, en la medida en que está escrita, no imita los efectos del inconsciente. La obra posee el equivalente del Inconsciente, un equivalente no menos real que él, puesto que falsifica al Inconsciente en su curvatura.<sup>412</sup> ¿Cómo falsificaría al Inconsciente? Es evidente que el paso dado por Lacan es el de concebir el inconsciente como un *saber hacer* con *lalangue*, a su definición del artista como un hombre de *saber hacer*, como aquel que a partir de su acto artístico, consigue “desbaratar” su propio síntoma. Así pues, ¿que le enseña el arte al psicoanálisis?

¿Cómo entender ese “desbaratar” que plantea Lacan? Primero debemos insistir en el lenguaje como el determinante ontológico de lo simbólico en el psiquismo, trabajen los artistas con el material que trabajen. Recordemos de la mano de Iris Zavala y de Lacan que el trabajo artístico, consiste en un abordaje imaginario-simbólico de lo real del goce, de ese especial “sentir” en el cuerpo. Pues bien, por el recorrido que hemos realizado podemos exponer que ese *saber hacer* con la significación, el sentido y el referente, establecido a través del acto artístico, podría llegar a confrontar al artista al sinsentido radical frente al que el sujeto del inconsciente falla en su intento de anudar Real, Simbólico e Imaginario. Lo interesante es que este *saber hacer* no es una búsqueda identitaria del agente que la ejerce. Lo que nos enseña la obra de arte en su estructura de enigma y de metáfora, es la propia imposibilidad de representación del sujeto del inconsciente. La formalización misma de esta imposibilidad. Recordemos a Foucault al trabajar el acto creativo, definido como “[...] la apertura de un espacio en el que el sujeto que escribe no deja de desaparecer”<sup>413</sup> y también a la psicoanalista francesa Catherine Millot al decir que “Por someterse al imperio de las palabras, el poeta es conducido al corazón de la estructura, allí donde se revela el sin-sentido que habita toda significación.”<sup>414</sup> Apostemos pues, por dejar de lado expresiones tales como “el enigma de la creación”, “el enigma de la obra de arte”, “el enigma del éxtasis” o “el enigma de la sublimación” y optemos por definir el artificio artístico como la formalización de un enigma, partiendo de la concepción del *saber hacer* como *téchne* y *poiesis*. Y optemos también por adjudicar a este proceso de construcción y formalización del enigma, una satisfacción sublimatoria que surge también de la renuncia subjetiva al goce, asistiendo a como una “sensación” viene a sustituir a otra, tal como hemos hallado expresado en Bacon. A aquella en donde el sujeto del inconsciente se halla preso intentando suturar un cifrado fallido y de la que resulta un nuevo nombre, el “nombre de artista” que coincide con lo que en psicoanálisis

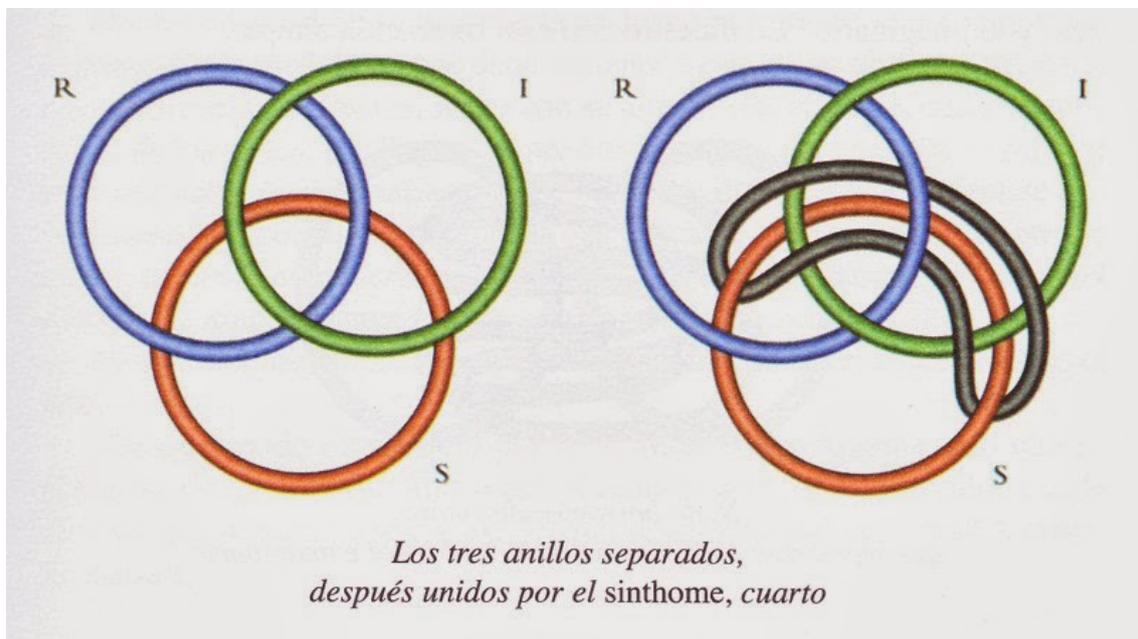
412. Rabaté, J-M. *Lacan literario*. Traducción de Ariel Dillon. Siglo XXI. México, 2006. Pag. 16. La cita es extraída del prefacio que Lacan aportó a Georgan, R. “Lacan, L'Âge d'Homme-Cistre”. Lausana, 1977, pag 15

413. Foucault, M. *La palabras y ...*, pag 333.

414. Millot, C. *La vocation de l'écrivain*. Gallimard. París, 1991. Pag. 8

atendemos por “nominación”. Por esa vía es cuando podemos captar el sentido de la frase de Lacan, “La obra posee el equivalente del Inconsciente, un equivalente no menos real que él, puesto que falsifica al Inconsciente en su curvatura.”<sup>415</sup>

Si el inconsciente es definido por Lacan como un *saber hacer* con *lalangue*, de ese *saber hacer* surgiría una falla, al no conseguir representar ni por imágenes, ni por lo simbólico, un universal a partir de la relación sexual entre dos seres hablantes. Sin embargo cuando Lacan aborda el *saber hacer* en el campo del arte, halla que al menos algunos, a través del artificio artístico, conseguirían producir un cuarto nudo denominado *sinthome*, en donde conseguiría albergar ese sinsentido radical sin colmarlo con significaciones o imágenes, formalizando su borde. Por otro lado, nos es absolutamente necesario apostar por sostener que el real en juego en el campo del arte, no es el mismo que en el síntoma. En el arte, encontramos la muerte como real y en el síntoma, la imposibilidad de escribir el universal de la relación sexual entre dos seres que hablan. Leamos a Agamben, “El ángel de la muerte. Que en ciertas leyendas se llama Samael [...], es el lenguaje. Aquel que nos anuncia la muerte - ¿qué otra cosa hace el lenguaje? Pero es precisamente este hecho lo que nos hace tan difícil morir. Desde tiempos inmemoriales, desde los inicios de la historia, la humanidad está en lucha con el ángel, para arrancarle el secreto que él se limita a anunciar.”<sup>416</sup>



415. Rabaté, J-M. *Lacan literario*. Traducción de Ariel Dillon. Siglo XXI. México, 2006. Pag. 16. La cita es extraída del prefacio que Lacan aportó a Georjgin, R. “Lacan, L’Âge d’Homme-Cistre”. Lausana, 1977, pag. 15

416. Agamben, G. *Idea de la prosa*. Traducción de Laura Silvani. Península. Barcelona, 1989. Pag. 115

Lo interesante es que Lacan da estatuto de escritura a este proceso de ejecución de un *sinthome*. Aquí no hablamos de escritura fonética. Desde aquí aportamos la idea de abordar la escritura por su vertiente técnica (*téchne*), que ya desde su surgimiento histórico hemos visto que permitía articular lo simbólico, con la imagen y con el goce de la propiedad, 3000 años antes de Cristo. La concepción de escritura como *téchne* asociada a la *poiesis*, nos permite entender por qué Lacan define al *sinthome* como una escritura. Evidentemente y en tanto técnica, va a depender siempre del uso que se le dé según el campo del saber en el que se aplique. Nosotros nos hemos centrado en el campo del arte y del psicoanálisis.

Es más, podemos añadir como resultado del recorrido realizado, que el acto artístico según se sitúe bien del lado de la creación, bien del lado de la invención y gracias a esta concepción clásica de la escritura como *téchne* asociada a la *poiesis*, podremos sostener su representación a partir del nudo borromeo o del *sinthome*. El acto artístico siempre conlleva una articulación Real, Simbólico e Imaginario o la producción, a partir del punto de falla de tal articulación, de un cuarto nudo, el *sinthome*.

Bien, durante el proceso de elaboración de este trabajo hemos abierto puertas y cerrado otras y también nos hemos hallado con grandes confusiones contemporáneas en relación a la escritura y a la subjetividad. Fundamentalmente y en estos momentos, resulta de nuestro interés abordar el objeto artístico en su calidad de *ilegible* en lo que podríamos denominar como *un saber hacer* con la *letra*. Pero somos conscientes de que hay muchos más hilos de los que tirar para seguir trabajando, ahondando en otras facetas artísticas en las que no nos hemos adentrado como es la danza. Por el momento pensamos que nuestro trabajo ha consistido en desenredar la noción de escritura y plantearla al margen de su reduccionismo a mera representación del habla y de las concepciones lingüísticas sobre la misma, como una *téchne* que basada en un *saber hacer* poético, conseguiría en el campo del arte, esa articulación RSI representada en el nudo borromeo.

Otro aspecto que se nos ha planteado y que queda como proyecto para seguir trabajando, es ese especial momento de reconocimiento social del artista a partir de su producción creativa. Ese don del artista al Otro, se nos manifiesta ahora como una forma de engaño frente al que el Otro social, claudica. ¿Por qué fascinaría tanto el engaño hasta el extremo de pagar verdaderas barbaridades por un objeto artístico? Y evidentemente nuestro trabajo sobre el concepto de Lacan la *letre*, se nos manifiesta como inevitable. Aunque hemos hallado un punto de partida gracias a Valente al mencionar esa búsqueda de esa primera palabra, o mejor dicho, significante que aún no ha adquirido significado alguno, pura iteración sonora y al que se enlazarán seguidamente otros, dando lugar a la significación.

Por otro lado, no queremos dejar de escuchar a Bajtin cuando en su libro *Estética de la creación verbal*, de manera clara y concisa, expone el punto de encuentro de las diferentes ciencias humanas a la hora de abordar la creación literaria y su producto, la novela de ficción: el concepto de “*texto*”. “El problema del texto para las ciencias humanas. Las ciencias humanas son ciencias que estudian al hombre en su especificidad, y no como cosa sin voz o fenómeno natural. El hombre en su especificidad humana siempre se está expresando (hablando), es decir, está creando texto. Allí donde el hombre se estudia fuera del texto e independientemente de él, ya no se trata de las ciencias humanas (anatomía y fisiología del hombre).”<sup>417</sup>

Vital esta cita por asentar la especificidad de las ciencias humanas y en donde podemos ubicar, tal vez, un eco posterior en la sugerencia que nos hace Giorgio Agamben en su libro *Signatura Rerum*, al advertirnos del peligro del desplazamiento del paradigma epistemológico introducido por las ciencias cognitivas, por suponer un reduccionismo ontológico de lo específicamente humano al sistema neuronal y al código genético<sup>418</sup>.

Resulta evidente que cuando intentamos abordar el texto literario y la producción del mismo, así como el producto artístico en general, nos hallamos ante un uso específico del lenguaje o una determinada posición en relación a lo simbólico por parte del creador. No olvidemos lo expuesto por los mismos artistas. De ahí que no podamos estar más de acuerdo con aquello que Bajtin especifica como lugar de encuentro de las ciencias humanas: el texto. Sólo que a partir del trabajo presentado, nos permitimos introducir que para que haya “texto”, es absolutamente necesaria alguna concepción de la escritura, apostando por la escritura entendida como *téchne* en su vertiente poiética, tal como el arte nos enseña.

Ya para acabar, resta decir que nuestra elaboración sobre la escritura, lejos de producir un cierre definitivo, nos lleva a plantearnos nuevamente la pregunta inaugural: ¿qué es escribir? Sólo que ahora, contamos con una perspectiva distinta que nos permite eludir el extraño divorcio entre el lenguaje, su Ángel y la vida. Y por supuesto, dándole una ubicación precisa, siguiendo a Lacan, a la vida en las palabras: “Hay todo un mundo entre el uso de los significantes y el peso de la significación, la forma en que opera un significante. De eso se trata en nuestra práctica: de abordar cómo operan las palabras.”<sup>419</sup> Sin olvidar el sutil señalamiento de Iris Zavala: “Los textos acaban, pero no terminan – sólo terminan cuando ya no tienen vigencia los proyectos que enmarcaban.”<sup>420</sup>

417. Bajtin, M. *Estética de la creación verbal*. Traducción de Tatiana Bubnova. Siglo XXI. Buenos Aires, 2005, pag. 298.

418. Agamben, G. *Signatura Rerum*. Traducción de Flavio Costa y Mercedes Ruvitoso. Anagrama. Barcelona, 2010, pags. 149-50.

419. Lacan, J. *Consideraciones sobre la histeria*. Traducción de Adela Bande-Alcantud, Victoriano Serrano y Adolfo Jiménez. EUG. Granada, 2013. Pag. 33

420. Zavala, I.M. *Escuchar a Bajtin*. Montesinos. Barcelona, 1996. Pag 145

## BIBLIOGRAFÍA

Alemán Pardo, A. *Lógica, matemáticas y realidad*. Tecnos. Madrid 2011

André, S. *Flac*. Traducción de T. Francés y Néstor A, Braunstein. Siglo XXI. México, 2000.

Agamben, G. *Altísima pobreza*. Traducción de F. Costa y M<sup>a</sup> T. D'Meza. Pretextos. Valencia, 2014

——— *El hombre sin contenido*. Traducción de Eduardo Margareto Kohrmann. Altera. Barcelona, 2005

——— “El autor como gesto”. *Profanaciones*. Traducción de Eduardo Dobry. Anagrama. Barcelona 2005

——— *El hombre sin contenido*. Traducción de Eduardo Margareto Kohrmann. Anagrama. Barcelona, 2010

——— *Idea de la prosa*. Traducción de Laura Silvani. Península. Barcelona, 1989

——— *Signatura Rerum*. Traducción de Flavio Costa y Mercedes Ruvitoso. Anagrama. Barcelona, 2010

André, S. *Flac*. Traducción de Tamara Francés y Nestor Braunstein. Siglo XXI. México, 2000

Arrivé, M. *Lenguaje y psicoanálisis, lingüística e inconsciente*. Traducción de Sara Vasallo. Siglo XXI. México, 2004

- Bajtin, M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Traducción de Tatiana Bubnova. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1986
- *Estética de la creación verbal*. Traducción de Tatiana Bubnova. Siglo XXI editores. Buenos Aires, 2002
- *Teoría y estética de la novela*. Traducción de Helena Kriukova y Vicente Cazcarra. Taurus. Madrid, 1989
- *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores. Y otros escritos*. Traducción de Tatiana Bubnova. Anthropos. Barcelona, 1997
- Bajtin, M., (Medvedev, P.N.). *El método formal en los estudios rusos*. Traducción de Tatiana Bubnova. Alianza Universidad. Madrid, 1994
- Barthes, R. *El imperio de los signos*. Traducción de Adolfo García Ortega. Seix Barral. Barcelona, 2007
- “La muerte del autor”, <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laetradelescriba/n51/articulo-4.html>. Consultada en abril del 2011.
- Benjamin, W. *El autor como productor*. Traducción de Bolívar Echeverría. Itaca. México, 2004
- *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción de Andrés Weiker. Itaca. México, 2003
- Bowie, A. *Estética y subjetividad*. Traducción de Eleanor Leonetti. Visor. Madrid, 1999
- Cage, J. *Silencio*. Traducción de Marina Pedraza. Árdora Ediciones: Madrid, 2012.
- Calderón de la Barca, A. y Eldar, S. “Bordear el vacío”. *Freudiana* nº6. Paidós Editores. Barcelona, 1992
- Calvet, L.-J. *Historia de la escritura*. Traducción de Javier Palacio. Bolsillo Paidós. Barcelona, 2007
- Cavallo, G. Y Chartier, R. (compiladores). *Historia de la lectura*. Traducción de María Barberán., Mari Pepa Palomeros y Fernando Borrajos. Taurus. Madrid, 2001
- Cardona, G. R. *Antropología de la escritura*. Traducción de Alberto Bixio. Gedisa. Barcelona 1991

Chartier, R. *Inscribir y borrar*. Traducción de Victor Glodstein Katz. Buenos Aires, 2006  
——— “Escribir las prácticas: discurso, práctica, representación” en *Cuadernos de Trabajo n°2*. Fundación Cañada Blanch. Valencia, 1999

Cirlot, V. y Garí, B. *La mirada interior*. Siruela. Madrid 2008

Colom Pons, A. “Inventar y/o crear”, *Vel n°4*. Forum Psicoanalitic Barcelona, 2002

Corominas, J. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Gredos. Madrid, 2005

Dahan, P. <http://www.champlacanian.net/public/docu/3/wunsch9.pdf>

——— <http://www.champlacanian.net/public/docu/3/wunsch10.pdf>

——— <http://www.champlacanian.net/public/docu/3/wunsch11.pdf>

Deaño, A. *Introducción a la lógica formal*. Alianza Editorial. Madrid, 2002

Deleuze, G. *Lógica de la sensación*. Traducción de Isidro Herrera. Arena Libros. Madrid 2002

Derrida, J. *El monolingüismo del otro*. Traducción de Horacio Pons. Manantial. Buenos Aires, 1997

——— *La escritura y la diferencia*. Traducción de Patricio Peñalver. Anthropos. Barcelona, 1989

Didi- Huberman, G. *Lo que nos ve, lo que nos mira*. Traducción de Horacio Pons. Manantial. Buenos Aires, 2010

Dolar, Madler. “¿Qué es una voz?”. Conferencia dictada el 6- 02- 2014 en Centro de Investigación Psicoanálisis y Sociedad. Inédita.

Enaudeau, C. *La paradoja de la representación*. Traducción de Jorge Piatigorsky. Paidós, Buenos Aires, 1999

Fierens, C. *Lectura de l'etorudit*. Traducción de Rithée Cevasco y Jorge Chapuis. Ediciones S&P. Barcelona, 2012

Foucault, M. “¿Qué es un autor?”. *Entre Filosofía y literatura*. Traducción de Isidro Her-

rera. Paidós . Barcelona, 1999

——— *La palabras y las cosas*. Siglo XXI. Traducción de Elsa Cecilia Frost. Madrid, 2006

——— *El orden del discurso*. Traducción de Alberto Alvarez Troyano. Tusquets. Barcelona, 2002

Foster, H. *El retorno de lo real*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Akal. Madrid, 2001.

Freud, S. “Proyecto de una psicología para neurólogos”. *Obras completas I*. Traducción de López-Ballesteros. Biblioteca Nueva. Madrid, 1972

——— *Sigmund Freud Obras Completas*. Traducción de José Etcheverry. Amorrortu. Buenos Aires, 1986

——— *Leonardo da Vinci, un recuerdo de infancia*. Traducción de Paula Buffer. Grupo Editorial Norma. Colombia, 2007

Fridman, P. (compilador). *Esto lo estoy tocando mañana*. Gramma Ediciones. Buenos Aires, 2011

Fubini, E. *Estética de la música*. Traducción de Francisco Campillo. Antonio Machado Libros. Madrid, 2008

Gelb, I. J. *Historia de la escritura*. Traducción de Alberto Adell. Alianza Editorial. Madrid, 1982

Genette, Gerard. *Fiction et diction*. Senil. Paris, 1991

Ginzburg, N. *Léxico familiar*. Traducción de Mercedes Corral. Lumen. Barcelona 2001

Groys, Boris. *Sobre lo nuevo*. Traducción de Manuel Fontán Junco. Pre-Textos. Valencia, 2005.

Heidegger, M. “La pregunta por la técnica”. <http://213.0.8.18/portal/educantabria/contenidoseducativosdigitales/bachillerato/citexfi/citex/cit/Heidegger/heideggertexto.pdf> Consultada enero 2015

——— *Arte y poesía*. Traducción de Samuel Ramos. Fon de Cultura Económica. México, 2009

Jameson, Fredric. *Posmodernismo*. Traducción de José Luis Pardo Torío. Paidós. Buenos Aires, 1995.

Johnson, B. *La carta robada. Freud, Lacan, Derrida*. Traducción de J. S. Perendnik. Tres Haches. Buenos Aires, 1996

Klein, N. *No Logo, el poder de las marcas*. Traducción Alejandro Jockl. Paidós. Barcelona, 2001

Kris, E. y Kurz, O. *La leyenda del artista*. Traducción de Pilar Vila. Cátedra. Madrid, 2007.

Krauss, R. *El inconsciente óptico*. Traducción de J. Miguel Esteban. Tecnos. Madrid, 1997

Lacan, J. *Mi enseñanza..* Traducción de Nora A. González, Paidós. Buenos Aires, 2005

\_\_\_\_\_ “Conferencias en EEUU (segunda parte)”, 24 de noviembre de 1975. Inéditas

\_\_\_\_\_ *El seminario 1 Los escritos técnicos de Freud*. Traducción de Rithée Cevasco y Vicente Mira. Paidós. Barcelona, 1981

\_\_\_\_\_ *El Seminario 7 La Ética en Psicoanálisis*. Traducción de Diana Rabinovich. Paidós. Buenos Aires, 1988

\_\_\_\_\_ *El Seminario 11 Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Traducción de Juan L. Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Barcelona, 1987

\_\_\_\_\_ *El Seminario 16 De otro al otro*. Traducción de Nora A. González. Paidós. Buenos Aires, 2008

\_\_\_\_\_ *El Seminario 17 El reverso del psicoanálisis*. Traducción de Enric Berenguer y Miquel Bassols. Paidós. Buenos Aires, 1992

\_\_\_\_\_ *El Seminario 18 De un discurso que no fuera del semblante*. Traducción de Nora González. Paidós. Buenos Aires, 2009

\_\_\_\_\_ *El Seminario 19 ... o peor*. Traducción de Gerardo Arenas. Paidós. Buenos Aires, 2012

\_\_\_\_\_ *El Seminario 20 Aún*. Traducción de Diana Rabinovich, Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Paidós. Buenos Aires, 1989

\_\_\_\_\_ *El Seminario 22 RSI*. Inédito

\_\_\_\_\_ *El Seminario 23 El sinthome*. Traducción de Nora González. Paidós. Buenos Aires, 2006

\_\_\_\_\_ *Otros escritos*. Traducción de G. Esperanza, G. Trobas, S. Tendlarz, V. Palomera,

- M. Álvarez, J. L. Delmont –Mauri, J. Sucre y A. Vicens. Paidós. Buenos Aires, 2012  
 ——— *Psicoanálisis, Radiofonía & Televisión*. Traducción de Oscar Masotta y O. Gimeno- Grendi. Anagrama. Barcelona, 1993  
 ——— *Consideraciones sobre la histeria*. Traducción de Adela Bande-Alcantud, Victoria- no Serrano y Adolfo Jiménez. EUG. Granada, 2013
- Lispector, C. *Un soplo de vida*. Traducción de Mario Merlino. Siruela. Madrid, 2001
- Lyotard, J-. *La posmoderidad*. Traducción de Enrique Linch. Gedisa. Barcelona, 1996.
- Magrinyà, L. *Estilo rico, estilo pobre*. Debate. Barcelona 2015.
- Miller, J. A. *Los signos del goce*. Traducción de Nora A. González. Paidós. Buenos Aires, 2010  
 ——— *Piezas sueltas*. Traducción de Gerardo Arenas. Paidós. Buenos Aires, 2013
- Millot, C. *La vocation de l'écrivain*. Gallimard. París, 1991
- Moliner, M. *Diccionario del uso del español*. Gredos. Madrid, 2001
- Pamuk, O. *La maleta de mi padre*. Mondadori. Traducción de Rafael Carpintero. Barce- lona, 2007
- Papini, Giovanni. *Gog*. Traducción de Mario Verdaguer. Ediciones G.P. Barcelona, 1965
- Perniola, M. *Enigmas* Traducción de Javier García Melenchón. CendeaC. Murcia, 2003
- Quignard, P. *El nombre en la punta de la lengua*. Traducción de Antonio Barreda. Arena libros. Madrid, 2006
- Rabaté, Jean-Michel, *Lacan literario*. Traducción de Ariel Dillon. Siglo XXI, México, 2007, pag. 177.
- Recalcati, M. *El complejo de Telémaco*. Traducción de Carlos Gumpert. Anagrama. Bar- celona, 2014  
 ——— *M. Las tres estéticas de Lacan*. Traducción de Leonor Fefer. Ediciones del Cifrado. Buenos Aires, 2006

- Roth, P. *Lecturas de mí mismo*. Traducción de Jordi Fibla. DEBOLS!LLO. Barcelona, 2010
- Sarmiento Vázquez, C. “Realidad y ficción en la novela”. [www.monografias.com](http://www.monografias.com) Consultada en junio y julio del 2010
- Saussure, F. *Curso de lingüística general*. Losada. Buenos Aires, 2007
- Schnaith, N. *Paradojas de la representación*. Café Central. Barcelona, 1999
- Soler, C. “El artista en la ciudad el discurso”. *Psicoanálisis y arte*. Fondo Editorial del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber. Venezuela, 1992
- . *Incidencias políticas del psicoanálisis*. Traducción de Rithée Cevasco y Jorge Chappuis. Ediciones S&P. Barcelona, 2011
- . *Lacan, lo inconsciente reinventado*. Traducción de Irene Agoff. Amorrortu editores. Buenos Aires, 2013
- Stravinski, I. *Poética musical*. Traducción de Eduardo Grau. Acantilado. Barcelona, 2013
- Sylvester, D. *Entrevista con Francis Bacon*. Traducción de Álvarez Flores y Ángela Pérez Gómez. DEBOLS!LLO. Barcelona, 2003
- Trías, E. *Lo bello y lo siniestro*. DEBOLS!LLO. Barcelona, 2006
- Valente, J.A. *La experiencia abisal*. Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2004
- Volóshinov, V. *El marxismo y la teoría del lenguaje*. Traducción de Tatiana Bubnova. Godoy. Buenos Aires, 2009
- VVAA. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Tecnos. Madrid, 2014
- Wharton, E. *El arte de la ficción*. Traducción de Abel Vidal. El Barquero. Capellades, 2012
- Zavala, I. M. *La (di)famación de la palabra*. Anthropos. Barcelona, 2009
- . *Escuchar a Bajtin*. Montesinos. Barcelona, 1996

Zweig, S. *El misterio de la creación artística*. Sequitur. Buenos Aires, 2007

