

Escritura y erotismo

Lo femenino y el goce

*Alejandro Montes de Oca Villatoro**

Resumen

Se trabaja acerca de la experiencia de la escritura literaria a partir de la puesta en relación de algunas experiencias de escritura en donde se alude a aquello que ha sido señalado como el “enigma” de la feminidad, que desde nuestra perspectiva, refiere al enigma del goce, que Lacan ubica en el lado de la mujer en la sexuación. Para ubicar así el proceso sublimatorio de la creación en relación con el lugar de lo femenino. Y con tal propósito, se conceptualiza el acto de la escritura a partir de tres coordenadas que constituirán la manera específica de nuestro abordaje: la noción del no-saber, como concepto operativo; el lugar de la escritura en la producción de objeto pulsional y la problemática de la sexuación y el goce.

Palabras clave: escritura, sexuación, goce, sublimación.

Abstract

This paper works about the literary writing experience, in the correlates of some writing experiences alluding to the so called «enigma» of femininity, which from our perspective refers to the enigma of *jouissance* placed by Lacan at woman's side in *sexuation*. This is done in order to associate the sublimating process of creation to the feminine territory. The act of writing is conceptualized in three coordinates that will constitute the specific way of approaching the subject: the notion of not-knowing as an operative concept, the place of

* Profesor-investigador del Departamento de Educación y Comunicación, UAM-Xochimilco.

writing in the production of object of drive, and the questions posed around the concepts of *sexuation* and *jouissance*.

Key words: writing, sexuation, jouissance, sublimation.

No-saber, noción paradójica

Para pensar la relación entre la escritura y lo erótico, se propone en primera instancia, ubicar la experiencia de la escritura literaria como excéntrica al sujeto, en la medida en que esta experiencia es puesta en relación con el fantasma inconsciente, pero en donde “el inconsciente *no es que el ser piense*, como lo implica, sin embargo, cuanto de él se dice en la ciencia tradicional, [sino que] *el inconsciente es que el ser, hablando, goce y [...] no quiera saber nada más de eso [...]* Esto quiere decir: *no saber absolutamente nada*” (Lacan, 1975:128). Es decir que desde esta noción de inconsciente el ser del sujeto queda asido a la vez por el goce y por un radical desconocimiento de eso. Plantear entonces la emergencia de una escritura en relación con el fantasma inconsciente, implica ubicar este proceso desde un sujeto Otro, que no es por lo tanto un sujeto idéntico a sí mismo que sabe lo que escribe. Ya que no se trata de concebir al inconsciente como un espacio pleno de significaciones, sino hacerlo aparecer a partir de lo imposible de decir, pero que no obstante se escribe, como efecto de lo que denominamos “experiencia de escritura”, y que es lo que buscamos precisar. Es así que al inconsciente no habrá que presuponerle un saber, y para la experiencia de la escritura así concebida habrá que pensar un estatuto diferente al del significado.

Ahora bien, en la medida en que este goce en la escritura está implicado en los límites de la significación, ésta se ubicará en los bordes de eso, que por lo tanto sólo podrá ser contorneado. Es por esto que a éste goce lo proponemos en relación con lo femenino, en la perspectiva en que Hélène Cixous ubica la “feminidad”, con “*eso que no se deja ver, si en ese ver se presupone un saber*”. Y es en esta misma perspectiva que ubicamos lo dicho por Freud cuando señala no saber qué “demanda

una mujer”, en donde “designa el ‘querer’ de la mujer como aquello contra lo que viene a chocar el psicoanálisis” (Assoun, 1989:16), que desde nuestra perspectiva refiere a este mismo no-saber.

Lacan afirma que *el sujeto del inconsciente no toca al alma más que a través del cuerpo, introduciendo el pensamiento [...]* El pensamiento inconsciente llega primero al cuerpo [...] lo que va a llamar *goce*, en la medida en que *goce* tiene que ver con un significante y, al mismo tiempo, está ligado a los bordes del cuerpo (Miller, 2000:46).

Y si la orientación del deseo para los humanos es regulada por la interdicción, en donde la sexualidad se articula por la castración, en relación con la insatisfacción por el objeto que *hace* falta, en suma por “la falla, la falta que está siempre en el corazón de lo Simbólico humano” (Lebrun, 2003:58), será esto precisamente lo que nos permitirá pensar el no-saber en relación al goce dentro de una *lógica* del cuerpo, en donde el goce resultaría un efecto subtendido por los significantes. Por lo que proponemos que deseo, goce y sexualidad quedan imbricados en el proceso de emergencia de la escritura literaria, como lo sugiere la escritora argentina Luisa Valenzuela: “La literatura actual [...] recorta y escarba en el no-saber-nada, a sabiendas de que ahí, dentro del mismo no-saber, late eso que empuja hacia delante la narración” (Valenzuela, 2002:18).

Es en esta dirección, nos parece, que Derrida escribe:

Renunciaremos tanto a tocar como a ver, e incluso a decir [...] otra vez dejar que la retórica se apropie lo verdadero [...] no se alcanzaría nunca más la cosa en sí, sobre todo no se la tocaría. Ni siquiera el velo detrás del cual una cosa supuestamente debe mantenerse [...] ¡Ah, qué fatiga, como quisiera tocar “velo”, la palabra y la cosa que así se nombra, la cosa misma y el vocablo! No solamente quisiera verlos, ver en ellos, hacia ellos o a través de ellos, la palabra y la cosa, sino tener un discurso sobre ellos que toque por fin, en una sola palabra, un discurso “pertinente” que los diga propiamente, aunque ya no dé a ver nada (Derrida y Cixous, 1998:36).

Por lo que, proponiéndonos pensar a la experiencia de la escritura literaria a partir de la noción de goce, esto implica necesariamente este no-saber. Es decir que “se escribe para tratar de empujar el muro de lo inefable, pero lo inefable existe y a mayor explicación mayor pérdida del filo narrativo [...] que nos sirve para cortar a través” (Valenzuela, 2002:28), precisamente, de esa trama que se teje con un hilo delgadísimo, que es el del relato. Proponemos entonces un no-saber, como condición de visibilidad, que sólo se hará posible en y por la trama urdida por la palabra. En la novela *La pianista*, Elfriede Jelinek construye una mirada que escruta, que espía, que hurta un saber inexistente, una mirada inquisitiva que se incrusta en lo inconmensurable del deseo, mirada puesta en lo imposible de decir, y que no obstante, delata. Habrá que citarla en extenso para intentar ilustrar lo propuesto arriba:

La tierra es negra. Apenas se diferencia del cielo, un poco más claro, justo lo necesario para distinguir uno de otro. En el horizonte, las delicadas siluetas de los árboles. Erika toma todo tipo de precauciones. Se transforma en un ser silencioso y ligero. Suave e ingrátido. Casi invisible. Está a punto de disolverse en el aire. Es toda ojos y oídos. La prolongación de sus ojos son los prismáticos. Evita los senderos por donde van los otros paseantes. Busca los lugares donde los demás se divierten; siempre de a dos [...] Y así llega a su destino. Como el gran fuego de un vivac crece el griterío de una pareja que hace el amor delante de Erika Kohut. Al fin un remanso para los que quieren mirar. Está tan cerca que ni siquiera le hacen falta los prismáticos. Los prismáticos especiales para la noche. Como en Heimat Haus, la pareja folla y folla desde el fondo de la vega en provecho de las pupilas de Erika. Jadeando en algún idioma extranjero, el hombre se ensarta en la mujer. La mujer no echa las campanas al vuelo, sino que más bien emite a media voz instrucciones y órdenes con un tono casi malhumorado; el hombre probablemente no la entiende, porque sigue dando gritos de júbilo en turco o en algún otro idioma extraño sin atender a los gritos de la mujer. La mujer da un par de campanadas guturales, como un perro a punto de saltar, para que el cliente cierre de una vez el hocico. Pero el turco sigue con su música primaveral a más y más volumen. Emite gritos que salen como a golpes, prolongados, de largo aliento, que a Erika le sirven como un buen punto de referencia

para poder acercarse aún más, aunque ya está muy cerca. Los mismos matorrales que dan albergue a la pareja de amantes ocultan también a Erika. El turco o lo que fuera que parece turco, parece disfrutar con lo que hace. De acuerdo con lo que oye, la mujer también parece disfrutar. Pero en ella la emoción es más mesurada. La mujer señala al hombre en que dirección seguir. No es posible constatar si obedece; él sigue sus propias órdenes interiores y así resulta inevitable que uno u otro momento disienta de los deseos de su pareja. Erika es testigo de cómo se desarrollan las cosas. La mujer dice so, el hombre, arre. La mujer parece molestarse porque el hombre no le cede el paso, tal como corresponde. Ella dice: más lento; él procede rápido y hacia atrás. Quizá ésta no sea una profesional, sino simplemente una mujer ebria común y corriente que ha sido arrastrada hasta acá. Al final quizá no obtenga nada a cambio de sus esfuerzos. Erika se pone de cuclillas. Se acomoda. Aunque llegara taconeando con zapatos de clavos, estos dos no habrían oído nada, tan fuertes son los gritos que emiten uno u otro o los dos a la vez. Erika no siempre tiene tanta suerte en su búsqueda de un espectáculo. Ahora la mujer dice al hombre que espere un pelín. Erika no consigue descubrir si el hombre le obedece. En su idioma dice una frase que suena bastante tranquila. La mujer lo regaña de una forma que nadie entiende. Esperar, ¿te enteras? ¡Esperar! Nada de esperar, Erika alcanza a oír lo que sucede. Se introduce en la mujer como si en tiempo récord debiera ponerle suela a un par de zapatos o soldar la carrocería de un coche. Con cada empujón la mujer se estremece hasta sus fundamentos. Con mayor estridencia de la que merece el instante suelta con fiereza un espumarajo: ¡¡más despacio!! No tan fuerte por favor. Por lo visto ha pasado a la etapa de los ruegos. El resultado es igual a cero. El turco posee una energía increíble y tiene muchísima prisa. Incluso pone una marcha más rápida a su motor interior con el fin de dar la mayor cantidad posible de empujones por unidad de tiempo y quizá también de dinero. La mujer se resigna a que ella no logrará llegar a buen puerto y despotrica a viva voz, que cuándo acabará y si acaso seguirá hasta pasado mañana. Sin aliento y de lo más profundo de sí mismo, el hombre da rienda suelta a las fanfarrias en turco. Dispara para todos lados. El lenguaje y las sensaciones parecen irse acercando. En alemán dice: ¡mujer!, ¡mujer! La mujer lo intenta por última vez: ¡más lento! En su escondite, Erika hace un

cálculo elemental y decide; no es una puta del Prater, porque una de esas más bien intentaría acelerar al hombre, no detenerlo. Ella debería acabar con la mayor cantidad posible de clientes en rápida secuencia, a diferencia del hombre, que desea lo contrario si quiere sacar el mayor provecho. Quizá llegue el día en que ya no pueda y entonces no le quedará más que el recuerdo. Uno y otro sexo quieren siempre algo radicalmente opuesto.¹

En este texto podemos apreciar varios elementos de lo que proponemos aquí. ¿Qué es lo que busca ver Erika? ¿Qué sería lo que con la mirada, pretendería descubrir? A pesar de que *es toda ojos y oídos* y de que *Erika es testigo de cómo se desarrollan las cosas*, aquello que indaga y de lo que pretendería saber, no es algo que se pueda conocer a través, incluso, de esa minuciosa y atenta observación. Pero otra cosa sucede en y por la trama del texto, ya que “lo insoportable de esta pasión, anudada [a los cuerpos] [...] como su culpabilidad y su deseo del Otro, es justamente no poder decirla al Otro” (Assoun, 1989:54), por lo que la mirada que escruta, lo que hace es incrustarse en la experiencia, cada vez más cercanamente, al tiempo que cavila sobre el acontecimiento, pero todo lo que de erótico puede tener la escena se juega precisamente en la manera en como la mirada penetra en ella, el goce no se juega en lo que tiene lugar entre la pareja, sino en la manera en que la cadencia del relato nos incrusta en la experiencia. Ya que por su escritura, Jelinek cava en la experiencia de la que nos hace testigos, en el sentido en que si bien no se nos deja conocer, *no consigue descubrir* nada esencial de lo que ahí acontece, si penetra por su mirada profundamente, introduciéndonos en la experiencia. Y en lo que cava profundamente, es algo del orden de la existencia humana, o más precisamente, en la inexistencia de la complementariedad sexual, experimentada y concebida dentro del horizonte del lenguaje, por la escritura literaria.

Y ya que el goce aquí no está contenido en la escena, no surge de lo que se nos cuenta que ahí tiene lugar, podemos decir que es excéntrico

¹ Elfriede Jelinek, *La pianista*, Literatura Mondadori, 252, primera edición en esta colección, 2004, pp. 142-144.

al des-acoplamiento observado, que sólo ex-siste en y por la escritura. La escena relatada así, esconde lo que expresa, lo hurta a la mirada que observa tan afanosamente, se vela a la visión. En donde “el veneno que secreta aquello que se oculta, más aún sobre quienes ni siquiera saben que existe algo oculto, enferma a los humanos y alienta a la literatura” (Valenzuela, 2002:21). Y es solamente por la experiencia de la escritura literaria que se produce “esta potencialidad de distanciamiento [que] introduce un goce nuevo [...] que implicará que el objeto de satisfacción valga más por su ausencia que por su presencia, o aún, que todo objeto de satisfacción sólo aparecerá sobre el fondo de indisponibilidad del objeto enteramente satisfactorio [...] doble movimiento del lenguaje: él es lo que causa el goce y al mismo tiempo lo que lo coarta” (Lebrun, 1997:164). Escribe Jelinek, al final de la imponente descripción que he transcrito: “Uno y otro sexo quieren siempre algo radicalmente opuesto”. Chocante y hasta monstruoso discurso amoroso, pareciera en primera instancia un comentario algo cómico, pero después de lo relatado resulta incómodo, o más bien ominoso, por la fuerza que le confiere el estar al margen de la narración, ya que no describe sino que comenta lo ya descrito. Y en seguida añade:

Erika se queda como una brisa imperceptible, apenas expele la respiración, pero tiene los ojos bien abiertos. Los ojos siguen la pista, como un animal salvaje que husmea; sus órganos olfativos poseen una gran sensibilidad y se mueven como una veleta. Erika se empeña en no ser excluida. Unas veces hace una visita aquí, otras allí. Está en su mano decidir dónde desea participar y dónde no. No quiere tomar parte, pero nada ha de realizarse sin su presencia. En la música a veces participa como miembro activo, otras como espectadora y oyente. Así pasa su tiempo. Erika entra y sale como en el vagón de un tranvía de los de antes, aquellos que aún no tenían puertas neumáticas. En los vagones modernos, el que sube está condenado a quedarse adentro. Hasta la próxima parada.²

Y si en este relato el goce pareciera velado a la mirada escrutadora de Erika, tanto como excéntrico a los personajes de la escena, no lo es para

² *Ibid.*, pp. 144-145.

el lector, ya que a través de la lectura se participa de lo que la experiencia de la escritura literaria comporta para quien escribe: “gozar del mismo bajo la forma exclusiva de las palabras” (Tubert, 1988:149). Y “a partir de ahí, ese lenguaje se esclarece sin duda por postularse como aparato del goce. Pero a la inversa, quizás el goce a su vez muestra que está en falta” (Lacan, 1975:70), porque “hay siempre algo que adivinar, que interpretar, que anticipar detrás de la palabra del Otro [de la literatura], [ya] que justamente detrás de ella no hay sino la verdad del deseo del sujeto” (Assoun, 1989:68). Verdad que sin embargo falta, que no se deja conocer ya que se ordena según una lógica secreta, porque lo que está escrito y “que el Otro ha escuchado, es el discurso amoroso que se dirigía a él en el inconsciente” (Assoun, 1989:55). Camino por el que buscamos introducir una erótica en la teoría de la verdad producida en la literatura. ¿Pero cómo se imbrica esta experiencia de la escritura, entre el lenguaje y el goce? Luisa Valenzuela, en el libro *Escritura y secreto* del que hemos citado, escribe: “la gran literatura ofrece como al descuido muchos de estos orificios que pueden pasar inadvertidos pero que, si estamos atentos, nos ofrecen atisbos de algo que ocurre más allá de la escena –de la escena relatada” (2002:24). Ya que el cuerpo del texto, subtendido por los significantes que lo articulan, está articulando el goce, en y por la experiencia de escritura, más allá de lo relatado, y es a *eso* a lo que buscamos acercarnos, esto es, el comprender la escritura como una experiencia por la que el escritor padece, en este goce que la escritura comporta y por el que se convierte, como sujeto, en escritura, en cosa escrita, en un proceso destinado a la producción de objeto pulsional.

Sublimación: la escritura como producción de objeto pulsional

Será a partir de conceptualizar el proceso sublimatorio de la creación como un detenimiento de la pulsión en un régimen especial de la experiencia en una técnica del lenguaje, aquella que permite pensar el espacio de las convenciones narrativas desde el campo literario, que podremos pensar al proceso de la escritura literaria como producción de objeto pulsional. Pero pensar el tema de la técnica narrativa desde el

trayecto en donde se hace posible lo pulsional, impone el abordar la experiencia de la escritura desde otros parámetros que los que habrían de ser considerados a partir únicamente de las convenciones narrativas desde el punto de vista de su construcción literaria. Por lo que habrá que tomar a la escritura como “un devenir que comprende el máximo de diferencia como diferencia de intensidad, rebasamiento de un umbral, levantamiento o caída, recaída o elevación, acento de palabra” (Deleuze, Guattari, 1975:37). Se trata, en suma, de discernir cómo es que en el proceso sublimatorio la pulsión se convierte en lenguaje, y en consecuencia, cómo es que por el proceso de la escritura se lleva a cabo un trabajo, desde el fantasma inconsciente, que requiere de la mayor lucidez. “Este es el lugar más lábil de nuestra organización psíquica —nos dice Freud—, es el que puede ser aprovechado para llevar de nuevo bajo el imperio del principio de placer procesos de pensamiento” (1911:228).

Hemos dicho antes que por este proceso el escritor se convierte en cosa escrita, “lo cual hace surgir una división entre el yo de sentido y el yo de existencia” (Porge, 2005:87-92), entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado, división que se produce precisamente por lo que denominamos “la experiencia de la escritura literaria”, razón por la cual, en último término, este proceso implica un sufrimiento, ya que si como se apuntó, el inconsciente no es que el ser piense sino que goce, éste goce implica lo no simbolizable, el agujero que es el nudo del goce, ya que “el lenguaje se muestra fragmentario, con lagunas, nos dice siempre algo *menos* respecto a la totalidad de lo experimentable” (Calvino, 1988:83). Se trata aquí entonces, en tanto que esas operaciones narrativas se producen desde el fantasma inconsciente, “de cierta toma de posición del sujeto con respecto [...] del Otro, que es, o bien ese Otro absoluto, ese inconsciente cerrado, esa mujer impenetrable, o bien, detrás de ella, la figura de la muerte, el último Otro absoluto” (Lacan, 1994:453). Y en esto el escritor no puede ceder frente al absoluto del arte, ya que es “el Secreto del ser al que nunca accederemos de frente, de ahí los puentes de palabras [...] como umbrales que podrían permitirnos —si nos atreviéramos a cruzarlos— el acceso a lo Otro [...] [ya que] las palabras, en tanto máscaras de lo irrepresentable, velan al tiempo que develan” (Valenzuela, 2002:30), razón por la cual, hemos

dicho, en este goce se implica el padecer. Por lo que al pensar el lugar de este goce, de este bordeamiento en torno a lo absoluto que por la escritura literaria se produce, nos vemos precisados a remitirnos tanto al no-saber, como a su atravesamiento, por esa experiencia heterónoma, posible por el proceso de sublimación.

Pero el cuerpo textual producido por la experiencia de la escritura literaria, el objeto que se crea en el trayecto de esa escritura, produce algo que *hace* falta, provoca la emergencia de un hueco, ya que “para escribir tengo que instalarme en un vacío” (Valenzuela, 2002:48), como lo enuncia Clarice Lispector. Y esta experiencia por la que se produce un vacío, “donde se ve que lo espantoso y lo inconcebible no es el vacío infinito, sino la existencia” (Calvino, 1988:77), no puede concebirse si no es en términos eróticos, ya que es del movimiento de la pulsión a través de un régimen especial de la experiencia de lo que hablamos, en donde “el sujeto se encuentra en una posición surgida de [...] [una] hiancia [...] en cierto modo extraída de su relación de implicación con el objeto [...] [por la que] el sujeto se capta como sufriente [...] es decir como sujeto del deseo” (Lacan, 1998:321). Ya que el escritor debe de sufrir una suerte de desdoblamiento para poder ser soporte de eso otro que por su escritura emerge, donde recorriendo esa distancia del otro que en él escribe, al Otro de la literatura, se desplaza y se transforma, “como si la plenitud misma de su alteridad desbordara el misterio que lo encubre, para producirse” (Levinas, 1967:48). Y es a consecuencia de este desdoblamiento, que se produce aquello que concebimos como un atravesamiento por esa deriva del goce, en “una experiencia cuyos efectos, por muy conscientemente que se produzcan, se me escapan, experiencia frente a la cual no podré volver a verme idéntico, por [...] que en presencia de otra cosa soy otro [...] [porque] esa otra cosa —el libro—, de la que apenas tenía una idea [...] precisamente soy yo mismo hecho otro (Blanchot, 1981:31).

Y lo que sostenemos aquí es que el goce del que hablamos se entrama en el lugar de *eso* femenino, es decir, que al goce del que se trata lo ubicamos en relación al no-saber sobre lo femenino, de tal forma que este goce y ese no-saber se articularían estructuralmente al proceso de la creación, ya que ese goce “*no cesa de no escribirse* es su articulación” (Lacan, 1975:74), precisamente porque “a ‘el inconsciente, eso habla’

[freudiano] [...] Lacan unió progresivamente la idea de que el inconsciente, eso, se escribe. Eso escribe cadenas donde ‘el sentido se goza’. El inconsciente escribe la posición singular del ser de goce del sujeto” (Vinciguerra, 2000:9). Por ahora hemos de precisar que este proceso arraiga en la experiencia de escritura, en “el hecho de que se trate verdaderamente de una satisfacción [pulsional] [...] en la facultad de sentir placer y pesar, e indica al mismo tiempo que nuestros deseos, en ese placer, conocen una transformación” (David-Ménard, 1997:89). Experiencia por la que se produce un objeto pulsional, ya que “la escritura, no significa más que una cosa: [...] que la enunciación y el deseo son una y la misma cosa” (Deleuze y Guattari, 1975:65). Por lo que la experiencia de escritura por la que goza de su deseo, y el objeto pulsional así producido, se aprehende como

[...] la forma en que determinada experiencia compone algo con este término último de la relación humana, cómo reintroduce en su interior toda la vida de los intercambios imaginarios [...] [y] desplaza la relación radical y última con una alteridad esencial para hacerla habitar por [...] [el goce], esto es lo que se llama la sublimación (Lacan, 1994:435).

Debemos interpretar así a la escritura literaria, precisamente desde ese no-saber de lo femenino, que implica el pensarlo desde el sujeto dividido por el inconsciente. Para lo que será fundamental tensar este trabajo interpretativo en relación con lo femenino, o más específicamente, con el lugar de la mujer en tanto “la mujer es lo que tiene relación con ese Otro [...] ese lugar donde viene a inscribirse todo lo que puede articularse del significante” (Lacan, 1975:98). Pero como hemos señalado, ese Otro absoluto supone un agujero que impone un riesgoso y siempre precario trayecto de bordeamiento, o más precisamente, como proponemos aquí, de atravesamiento, que por esto mismo, comportará angustia, ya que “el silencio, la nada, es precisamente la esencia de la literatura, ‘la Cosa misma’” (Blanchot, 1981:22). ¿Pero que es esta nada de la que hablamos? Italo Calvino lo expresa de forma admirable: “Hay quien cree que la palabra es el medio para alcanzar la sustancia del mundo, la sustancia última, única, absoluta; más que

representar esta sustancia, la palabra se identifica con ella [...] hay la palabra que sólo se conoce a sí misma, y no es posible ningún otro conocimiento del mundo” (Calvino, 1988:84-85). Y ya que en lo que se refiere al proceso de la escritura, este hueco, ese vacío al que refieren tanto Lispector como Calvino, está inscrito en el estatuto mismo del goce, frente al absoluto del arte habremos de considerar

[...] lo que hace que, en una pulsión sublimada, la satisfacción sexual directa pueda ser indefinidamente rechazada y reemplazada por otro placer, [ya que] es el proceso mismo de esas sustituciones de objetos cuyo trazado puede seguirse, porque las obras son su traza [lo que constituye la experiencia de la escritura literaria]. A fin de cuentas, ya ni siquiera hay que saber exactamente de qué pulsión sexual parte la serie de las sustituciones, porque el objeto se convierte en lo que se deposita en el recorrido mismo (David-Menard, 1997:114-115).

Y si como hemos afirmado, la forma literaria está organizada a partir de la lógica del fantasma, por lo que el deseo se significará a la letra, quedando de esta forma la escritura como marca de una escisión que es la del sujeto, nuestro trabajo no tiene nada que ver con la revelación o el develamiento. Ya que lo que nos permitirá dar cuenta de ese otro lugar en relación con *eso* femenino, será un trabajo interpretativo de la escritura literaria, a ras del cuerpo del texto, ya que “si tenemos la valentía de permitirle al lenguaje hacer libremente su labor, podremos contornear el Secreto [el enigma], sin violentarlo (...). Porque detrás de [...] [ese enigma] de índole existencial, [siguiendo un hilo muy sutil, frágil y precioso, un hilo femenino], veremos proyectarse una variedad de sombras que irán dibujando su silueta en negativo” (Valenzuela, 2002:26), en donde lo imaginario adherirá a una construcción irreal, en lo que tiene de real –fantasmática– la realidad contada por el escritor y lo simbólico, adherirá a lo real, de la irrealidad de sus personajes y situaciones, que a través de la palabra, dará lugar a la narración. Así, es posible encontrar en la experiencia de la escritura literaria, más allá de las identificaciones imaginarias, más cercanamente a la letra del texto, en la cadencia de lo narrado y los ritmos de la sintaxis, en “el estallido de la palabra, un objeto absoluto” (Barthes,

1972:55). Una forma que se suspende en el texto y que arrastra a la escritura a otros espacios del lenguaje y del sujeto. “Esta fórmula explica por qué el ideal de la literatura pudo ser el siguiente: no decir nada, hablar para no decir nada” (Blanchot, 1981:46-47), ya que de lo que en última instancia se trata es de ese objeto absoluto, del goce. “Escribir no deja de ser una forma de corporizar la nada de la creación, que carecería de armazón y de sustancia de no ser por el inmanente y a la vez sólido Secreto: el misterio, el enigma que lo sostiene y le insufla existencia” (Valenzuela, 2002:63), lo que no quiere decir, por otra parte, que no haya construcción de sentido, no cabe ni dudarlo, pero aquí apuntamos a lo irrepresentable de las representaciones de deseo, que sin embargo no dejan de no escribirse. Tomo ahora un pasaje de Elfriede Jelinek, de su novela *Deseo*, para concluir este punto y precisar algunos de nuestros planteamientos:

El padre ha descargado un montón de esperma, la madre ha de limpiar y dejarlo todo en condiciones. Lo que no lame, tiene que recogerlo con un trapo. El director le quita los restos del vestido y la observa mientras limpia y trenza, mientras teje y cose los trozos. Primero sus pechos caen hacia delante, después oscilan ante la mujer, mientras ella pule y restaura. Él pellizca sus pezones entre el pulgar, el índice y el corazón, y los retuerce como si quisiera enroscar una bombilla de un microcosmos. Golpea con su iracundo y pesado mondongo, que por delante aparece, una clara ventana al cielo, en la abertura de sus pantalones, y por detrás contra los muslos de ella. Cuando ella se inclina, tiene que abrir las piernas. Ahora él puede coger con su mano toda su higuera, y hacer de sus dedos furiosos paseantes. Por lo demás, cuando ella mantiene cerradas las piernas él puede situarse encima de ella y orinarle en la boca. Qué, ¿que no puede? Le golpeamos la rodilla hacia arriba y damos una palmada (¡aplausos, aplausos!) en los suaves labios de su coño, que enseguida se abrirán, chasqueando levemente, y nosotros, los hombres, tendremos que dar enseguida con la jarra encima de la mesa. Si aún no puede humedecerse, tiremos con fuerza para debajo de todo su sexo femenino cogiéndolo del pelo, hasta que ella doble las rodillas y, abierta al máximo, se hunda sobre la caja torácica del señor director. Como un bolso de mano abierto sujeta él su coño por el pelo, y se lo pasa por el rostro para poder chuparlo

burdamente, un buey junto a un bloque de sal maduro, y la montaña emerge inflamada. La carga del fracaso descansa sobre los hombres. Su orina murmura algo incomprensible, y las mujeres la limpian con sus trapos absorbentes e incluso con Ajax.³

Es en este engarce que por la experiencia de la escritura se produce, en este caso una mujer que escribe desde el lugar de “nosotros, los hombres”, que se busca pensar, a partir de la emergencia de una alteridad radical, el Otro de la literatura en donde “los amores intersexuales son sólo la apariencia que recubre [el objeto de la pulsión], escondiendo el fondo maldito en el que todo se elabora”, que se pretende ubicar el goce (Deleuze, 1964:19). En tanto que el sujeto de la literatura no se produce “sino errando lo que quiere decir [...] (y) su sentido –es su goce efectivo” (Lacan, 1975:146). Y tal como lo hemos planteado, la escritura literaria se constituye en el cruce de lo imaginario y lo simbólico, entre el lugar desde donde la literatura se trama en el “fantasma”, lugar de una realidad ficcional, en donde se prefiguran, configuran y refiguran las formas trazadas por las diversas unidades narrativas en el lugar del circuito retornante del discurso, estructurado por la compulsión de repetición, alrededor de lo que falla en lo que se dice. En donde la relación del sujeto, con el objeto que *hace falta*, “no es ya deseo sino *pulsión*: repetición, reversibilidad, machacar en torno al vacío de la Cosa, siempre faltante. De modo tal que en su fondo la pulsión ligada al objeto es pulsión de muerte como encuentro del vacío” (Juránville, 1994:51).

[Ya que] se escribe con el cuerpo [...] [en donde] todo el ser está implicado en el acto de la escritura. De ahí la noción de peligro que puede surgir de un hecho tan simple y cotidiano como podría ser esto de dibujar una palabra después de otra. Porque el peligro no reside en el hecho en sí, sino en el hilo sutil que se genera entre la mano material que va asentando letra tras letra y todo lo abismal que acecha por detrás [...] [ya que por la trama de lo relatado, se teje en el engarce de lo imaginario y lo simbólico, un velo, que es decir que se producen] veladuras [...] de una realidad otra en la que también habitamos sin

³ Elfriede Jelinek, *Deseo*, Ediciones Destino, Barcelona, 2004, pp. 38-39.

cabal noción y por la cual, a la vez, somos habitados (Valenzuela, 2002:36-37).

Y esta condición particular de la experiencia de escritura abre otra vía, ya que desde aquí

[...] la erotización transforma y sublima la pulsión de muerte; propiamente hablando, sin reprimirla, vale decir, sin recurrir al argumento imaginario de la falta y la castración que construye a ciertos seres humanos a los que llamamos hombres, por la correlación entre la “desvalorización” del sufrimiento experimentado y la universalización de la culpa. Es indudable que Kant cometía un error al decir que las mujeres ignoran la culpa, pero no al sentir que la viven de otra manera que los hombres: por una desposesión de sí mismas que no tiene otro recurso que ese retorno a situaciones típicas de la espera de lo peor (David-Menard, 1999:22).

Y es precisamente aquí, desde este otro lugar velado por el enigma, donde ubicamos ese Otro de la literatura en el lugar de *esó* femenino. Vayamos para esto a Clarice Lispector:

Era inútil haber sido feliz o infeliz. E incluso haber amado. Ninguna felicidad o infelicidad había sido tan fuerte como para transformar los elementos de su materia, dándole un camino único, como debe ser el verdadero camino. Continué siempre iniciándome, abriendo y cerrando círculos de vida, arrojándolos a un lado, mustios, llenos de pasado. ¿Por qué tan independientes, por qué no se funden en un solo bloque, sirviéndome de lastre? Es que eran demasiado integrales. Momentos tan intensos, rojos, condensados en ellos mismos, que no precisaban del pasado ni del futuro para existir. Traían un conocimiento que no servía como experiencia —un conocimiento directo, más como sensación que como percepción. La verdad entonces descubierta era tan verdad que no podía subsistir sino en su recipiente, en el propio hecho que la había provocado. Tan verdadero, tan fatal, que sólo vive en función de su matriz. Una vez terminado el momento de vida, la verdad correspondiente también se agota. No puedo moldearla, hacerle inspirar otros instantes iguales. Nada, pues, me compromete. Sin embargo, la

justificación de su corta gloria tal vez no tuviera otro valor sino el de darle cierto placer de raciocinio, así como: si una piedra cae, esa piedra existe, esa piedra cayó en un lugar, esa piedra... Se engañaba.⁴

Con estas líneas cierra Lispector la primera parte de su novela *Cerca del corazón salvaje*. No se puede uno desprender de esa impactante ajenez que por su escritura se construye de esa extrañeza urdida en la forma en como va dando cuenta de esa suerte de desprendimiento, o quizás mejor desposesión, de aquello que se desprende y se corporeiza en *su recipiente*, en *su matriz*, en donde el sentido de la experiencia pareciera ser ajena, ya que la escritura de Lispector se construye en la insistencia de una experiencia en la que las sensaciones, de ese otro lado, tienen una cualidad diferente, radicalmente diversa, inconmensurable, en donde cualquier clase de complacencia o condescendencia derrumbaría su apuesta ética. Mas en su escritura “pluraliza algo que es unívoco, el centro, la que abre aquella otra letra *a* que debió permanecer cerrada y acogedora como un vientre, como un antro materno [pero] escribe también la ausencia de la mujer”. (Valenzuela, 2002:46). Mas en ese hueco, por la huella dejada por el lenguaje en el encadenamiento de las palabras, siguiendo ese sutil hilo en su movimiento, el sujeto atraviesa, por la experiencia de la escritura literaria, del campo del saber al goce, “hasta tocar un punto secreto del alma humana que es en este caso el alma de la escritura” (Valenzuela, 2002:47).

La sexuación y el goce

Y si como lo hemos venido desarrollando, tenemos que partir tanto de la noción de no-saber respecto de *eso* femenino, como lo nombra Cixous, así como de la conceptualización de la experiencia de la escritura literaria, como un proceso de producción de objeto pulsional, esto significará que por la escritura el sujeto producirá “un posicionamiento ante lo que ES inexorablemente oculto. [En donde] el Secreto [...] se

⁴ Clarice Lispector (1977), *Cerca del corazón salvaje*, Alfaguara, Madrid, pp. 103-104.

encuentra del otro lado de la frontera del lenguaje, la poesía lo sabe y hacia ella suele avanzar a tientas, aproximándose con enorme respeto, sabiéndolo inasible” (Valenzuela, 2002:62); mas no obstante, por lo que designamos como un atravesamiento producido por esa experiencia, se produce la emergencia de una verdad, por lo que, en “donde [...] el sujeto encuentra su verdad, lo que encuentra, lo cambia en objeto α ” (Porge, 2005:87-92), es decir, en objeto causa de deseo. Será indispensable entonces pensar el lugar de la relación entre verdad y saber, desde ese goce Otro, que se nos impone a partir del lugar de la mujer, que es donde ese goce se ubica. Curiosamente Freud señaló en el último de sus escritos consagrados a esta problemática, y que lleva por título *La feminidad*: “Ahora ya están ustedes preparados para que tampoco la psicología resuelva el enigma de la feminidad. Ese esclarecimiento, en efecto, tiene que venir de otro lado” (1933:108). ¿De qué otro lado? Precisamente del lado donde se inscribe *eso*.

Y para intentar esclarecer ese lado de lo femenino nos parece necesario partir de la forma en que Lacan propone articular la relación de cada sexo con el goce a partir de lo que él formula como sexuación. Lacan ha establecido cuatro fórmulas proposicionales para comprender la sexuación humana. Lo que está del lado en que se coloca el hombre se articula por la conjugación de dos proposiciones que han de ser leídas de la siguiente forma: para toda x $\phi(x)$, lo que significa que todo ser que se ubica en este lado se inscribe mediante la función fálica, $\phi(x)$, que queda implicada por la castración, es decir que todos los hombres estarían igualmente marcados por la castración. Pero en la otra fórmula se afirma que existe un x tal que no $\phi(x)$, es decir que existe uno al menos, que no se articula mediante dicha función, es decir que habría uno que no estaría castrado, y que por consiguiente podría gozar de todas las mujeres, ¿qué significa esto? Que este lado se constituye sostenido por una suerte de excepción, es decir que habría uno que estaría al margen de la castración, inscribiendo así lo universal de la castración precisamente por la excepción que él representa. Recordemos, en este sentido, que Freud había señalado que “el complejo de castración produce en cada caso efectos en el sentido de su contenido: inhibidores y limitadores de la masculinidad y promotores de la feminidad” (Freud, 1925:275), por lo que este lado aparecería marcado por un conflicto

insoluble, ya que “para el hombre, a menos que haya castración, es decir, algo que dice no a la función fálica, no existe ninguna posibilidad de que goce el cuerpo de la mujer, en otras palabras, de que haga el amor” (Lacan, 1975:88).

De tal forma que la sexuación, del lado donde se coloca el hombre, es traducida a una lógica de funciones proposicionales, “mostrando que la certeza delirante de la omnipotencia se limita desde dentro por la represión que sufre: en lo inconsciente subsiste la idea de que al menos uno no está castrado, pero permite aceptar que los hombres lo están efectivamente, es decir que lo que los hace hombres esté marcado por la falta” (David-Ménard, 1997:123). Lo que representaría el goce que le está vedado, y por lo cual la mujer para el hombre sería síntoma de ese goce abismal, absoluto y amenazante. “Del lado masculino: todos los hombres tienen acceso a la castración y al falo [...] De esta manera, lo posible queda del lado de los hombres y la categoría de lo imposible queda del lado de lo femenino” (Tendlarz, 2002:125). Quedando así, el lado de lo masculino, constituido por un conjunto definido por un rasgo, el falo, que la mujer busca y que podría provocar decepción, señala Sciacchitano,⁵ ya que el lado de lo masculino estará marcado precisamente por la falta de lo que no obstante, deberá de hacer semblante.

De tal forma, ahora podemos comprender que la excepción no es más que un rasgo de diferencia. “Desde el punto de vista simbólico, hombre y mujer se definen por su posición con respecto al otro. El falo es el significante característico del deseo y de la sexuación. La función simbólica de la castración establece la diferencia sexual: asumir la masculinidad implica aceptar la castración; asumir la femineidad no implica necesariamente aceptar la castración” (Tubert, 1988:118-119). Más adelante, cuando abordemos la sexuación correspondiente al lado de las mujeres, veremos qué significa esto. En suma, el lado en donde se coloca el hombre,

[...] sugiere por lo tanto que la solidaridad regulada entre una (proposición) universal afirmativa (todos los hombres), y la particular negativa

⁵ Lo infinito y el sujeto, texto revisado en seminario con el Dr. Hans Saettele.

(al menos uno) que la contradice, tiene en cuenta lo que el pensamiento debe al proceso de la castración [...] No se trata única-mente [...] que se pueda poner en fórmulas lógicas la castración en cuanto determina la identidad sexual; también de mostrar que la lógica lleva la marca de las paradojas de la sexuación. (Lo que determinaría un cierto modo de pensamiento del lado donde se coloca el hombre, pero a la vez) se trata de demostrar que toda realización de deseos está en un hombre del lado de lo que viola “excepcionalmente” una ley, único medio de asegurar su validez general (David-Ménard, 1997:124).

Y si entonces del lado de lo masculino, a partir de lo que las fórmulas dan a pensar, la realización de deseo implica necesariamente una suerte de transgresión, aquello que posibilita el lazo entre el sujeto y el objeto no es sino el fantasma. Lo que establece la relación entre el sujeto barrado por el inconsciente y el objeto causa del deseo, el objeto α , “no es más que fantasma. El fantasma en que está cautivo el sujeto, y que como tal es soporte de lo que se llama expresamente en la teoría freudiana el principio de realidad” (Lacan 1975:97). Ya que para todo sujeto, aquello que constituye su realidad está sostenido por el fantasma, esto es, aquello por lo que es compelido. Y para captar mejor lo que intentamos decir acerca de la relación del deseo al fantasma, que es lo que ejerce en el psiquismo una actividad pulsional, vamos a utilizar aquí un texto escrito por un hombre, Eloy Urroz, que narra desde el lugar de una mujer, en su novela *Un siglo tras de mí*:

[...] en esta ocasión lo que cambiaba era justamente lo que la visión de Néstor despertaba en mí: una falta de pudor, una necesidad de exhibición que sin embargo debía ocultar a partir de entonces, una especie de malicia con aire de candor, algo inusual que me excitaba. Era como si ahora todos mis movimientos, mis acciones, mis hábitos, estuvieran encaminados a probarme a mí misma la capacidad de mi cuerpo, sus dotes, lo mucho o poco que podía incitar una mirada, un gesto mío, un roce. Antes no era así; los hombres (los jóvenes de mi edad) eran un adorno, algo accesorio que se llevaba y se lucía: en ese sentido, quienes importaban realmente eran las *otras*, mis compañeras: las mujeres. Ahora no, y en ello residía la diferencia. Ahora eran *ellos*

los importantes, los misteriosos seres por develar, y esto era en sí mucho más interesante, muchísimo más excitante que lucirme frente a mis compañeras de clase [...]

—¿Me ayudas, Néstor?

—Sí —contestó él.

Me acuclillé cerca del ropero y saqué mis zapatos favoritos, los blancos. Sin decir una palabra, fui a sentarme al borde de la cama. Ahí, mientras le enseñaba las pantorrillas, fui cambiándome los tenis por esos tacones altos y cuajados de estampitas. Una vez me hube puesto los zapatos, me levanté al mismo tiempo que entregaba a Néstor la estampita con uno de los Aristogatos. Él la tomó mientras yo le decía socarronamente:

—Bueno, sonso, ponla donde más te guste.

—Néstor, con sus doce años, sintió otra vez esa felicidad que apenas estaba acostumbrado a sentir: una fuerte erección que hacía que su pene se rozara con el cierre de su pantalón. Se arrodilló frente a una prima más alta que él, al mismo tiempo que iba buscando un sitio vacío en uno de los tacones para poner la estampita, y es que no había espacio.

—Agáchate más, Néstor, a ver si encuentras donde ponerla —le dije desenvuelta, sabiendo que estábamos solos, mientras acercaba las piernas a su rostro y hacía remolinar la falda con denuedo: Néstor pudo entonces ver las braguitas azules de su prima mayor. No podía más, algo se iba a desparramar dentro del él. Vi su rostro congestionado, su cabeza completamente reclinada en la alfombra, observando cómo se sacaba un ojo por mirarme los calzones. Finalmente puse un pie sobre una de las mejillas de Néstor y jugueteé con él, aplastándole suavemente la piel. Entonces le dije:

—¿Te gustan? ¿Te gustan mis zapatos?

Néstor, súbitamente, enrojecido, sudoroso, sintiendo que tenía no sólo los calzones mojados sino también el pantalón. Sólo me dijo:

—Me voy al palomar con los demás prima.

Pero en realidad se dirigía al baño.⁶

⁶ Eloy Urroz, *Un siglo tras de mí*, Joaquín Mortiz, México, 2004, pp. 46 y 60.

El tono de la inflexión narrativa es completamente diferente, un ejemplo inverso al propuesto arriba, en donde Jelinek narraba desde el “nosotros los hombres”; pero es importante hacer notar ahora que aquí el goce *es* la mirada que se incrusta en el cuerpo, que es a la vez lo que constituye al Otro, y lo que cava en el Otro. Y aunque en la novela quien narre sea una mujer, el goce en escena es eminentemente fálico, epitomado por la eyaculación de Néstor, pero el goce de ella, aunque esté de lleno ahí, también escapa aunque esté perfectamente articulado a esa mirada que resulta “muchísimo más excitante”. En este relato, ella lo trata de sonso, ya que “el goce que falta debe traducirse el goce que hace falta que no haya” (Lacan, 1975:74). Todo se juega sin embargo en relación a esa mirada articulada por una fantasía masculina. “Lo que llamamos realidad es una fantasía. La cual es una mueca [...] [un] modo de obtener *plus de goce*” (Miller, 2000:51).

En el otro lado, el de la mujer, Lacan también escribe dos fórmulas, que debemos leer de la siguiente manera: no existe x tal que no $\phi(x)$, lo que quiere decir, que de este lado no existe ser alguno que no esté castrado, “no existe ninguna que no asuma la castración [...] no hay ninguna que pueda desconocer la ley” (Tubert, 1988:120). Lo que equivale a decir que “no existe ninguna mujer que no tenga relación con la función fálica” (David-Ménard, 1997:124), las mujeres se encuentran así implicadas por el falo. “El falo, o su hombre, como ella lo llama, no le es indiferente [...] sin embargo, la mujer tiene distintos modos de abordar ese falo, y allí reside todo el asunto” (Lacan, 1975:90), nos señala Lacan. Pero esta función se conjuga con la segunda de la que nos advierte es una “función inédita en que la negación [...] ha de leerse *no-todo*” (Lacan, 1975:89), pero que también podría leerse, no obstante, como que $\phi(x)$ no vale para todo x , por lo que “en una mujer, no todo está ligado a esta función” (David-Ménard, 1997:124). Por lo cual, asumir la feminidad no implica necesariamente asumir la castración, como ya señalábamos. Pero subraya Lacan: “No es verdad que no esté del todo. Está de lleno allí. Pero hay algo de más” (Lacan, 1975:90). Por lo que en este campo,

[...] cuando cualquier ser que habla cierra filas con las mujeres se funda por ello como no-todo, al ubicarse en la función fálica. Eso

define a la... ¿a la qué? —a la mujer justamente, con tal de no olvidar que *La* mujer sólo puede escribirse tachando *La*. No hay *La* mujer, artículo definido para designar el universal. No hay *La* mujer puesto que [...] por esencia ella no toda es (Lacan, 1975:89).

Habíamos visto que por la excepción, “en el orden lógico de la deducción del lado de los hombres se puede afirmar ‘todos los hombre’; en cambio, del lado de las mujeres, es imposible decir ‘todas las mujeres’, es imposible construir un universal de todas las mujeres porque falta un significante que pueda nombrar a *La* Mujer” (Tendlarz, 2002:125). Por lo que Sciacchitano dirá que las mujeres, al no estar definidas por un universal, están comprendidas en una clase, y no en un conjunto, porque no hay nada que unifique, de este lado no hay universales.⁷ Por lo cual, “en lugar de hacer acceder a un ‘todo’ de la universal [...] le abre la vía de una *existencia sin esencia*” (Le Gaufey, 2005:34), lo cual apunta por un lado a lo diverso, a lo abierto, y al mismo tiempo por otro lado, a lo concreto, a lo real. “Esto corresponde también [al hecho] [...] de que las mujeres no están marcadas en todos los aspectos por la castración; [recordemos que si bien ésta es promotora de la feminidad, por lo mismo, es que] algo de lo que las hace mujeres se juega en el exceso con respecto a esta determinación $\phi(x)$, que sin embargo también las concierne” (David-Ménard, 1987:124-125).

Todo esto viene a configurar el lado de lo femenino, respecto de la sexuación, de una forma particularmente inquietante y sugerente a la vez, ya que “la mujer [al estar] ‘no toda’ identificada con la función fálica; ella le dice [a la vez] sí y no, [o también] sí o no [a la función fálica]. [Por lo que] la fórmula femenina demuestra [entonces, algo muy especial]; la indecidibilidad y la imposibilidad de totalizar a la mujer” (Wright, 2000:41). Es decir, que al no haber “excepción del lado femenino que asegure el universal, falta el límite que permita hablar de ‘todas las mujeres’, en su lugar se las deberá contar una por una en una serie infinita. El imposible, como causa de que la mujer no esté esencialmente ligada a la castración permite que el acceso a la mujer [sólo] sea posible en su indeterminación” (Tendlarz, 2002:134). Lo

⁷ Lo infinito y el sujeto. Revisado en seminario con el Dr. Hans Saettele.

que tiene como consecuencia “que la construcción de las categorías de mujer y feminidad [...] estaría mediatizada por el fantasma del sujeto cognoscente, sea hombre o mujer” (Tubert, 1988:120). Lo que coloca el lugar de la mujer en una posición vacilante, o mejor dicho, indecidible,⁸ en tanto que necesariamente estaría puesta en relación al fantasma inconsciente, situación límite hemos visto, respecto de lo simbólico, y que por lo mismo, la hemos puesto en los bordes en donde la literatura se produce. Lo que hace a la mujer “quizá el ser más simbólico, el que pide prestado el lenguaje de quien sea para definirse a sí misma” (Piñon, 2006:42). Porque ya sea “que se alabe este exceso que instala lo femenino en un borde próximo a una posición mística o se le deplora, porque implica que las mujeres no pueden pensarse a sí mismas, no deja de ser cierto que entre ellas y lo universal Lacan insta una no relación” (David-Menard, 1987:125). Ya que si la mujer no toda es, esto es así, precisamente porque “la mujer tiene un goce adicional, suplementario respecto de lo que designa como goce la función fálica [...] [y añade Lacan], las mujeres se atienen al goce de que se trata, y ninguna aguanta ser no toda” (Lacan, 1075:89-90).

Lugar entonces precariamente sostenible, que en relación a la creación, que es lo que aquí interesa, dibuja a la experiencia de la escritura literaria en un lugar que amenaza tanto el arte mismo, como la propia integridad personal. Y es por esto que proponemos ubicar la experiencia de la escritura literaria del lado de lo femenino, o más precisamente, al proceso de la escritura literaria como articulado estructuralmente al goce femenino. Ya que si como lo apuntamos más arriba, *el sujeto del inconsciente no toca el alma más que a través del cuerpo*, el goce está ligado a los bordes del cuerpo. Lo que coloca el lugar de *lo femenino* en relación, por un lado, con este goce que, “mientras dure este giro se podría tal vez vislumbrar algo en lo tocante al Otro [como] [...] ser de la significancia [...] ya que con eso tiene que vérselas la mujer” (Lacan, 1975:93 y 104), y por el otro lado y en relación con esto mismo, es que ese lugar estaría implicado directamente en el proceso creativo, como destino sublimatorio de la pulsión, ya que por un doble

⁸ Que es lo que dentro de un sistema lógico se dice de una proposición, que no es posible demostrar si es verdadera o falsa.

movimiento del lenguaje, él es lo que causa el goce al mismo tiempo que lo limita. “Las mujeres –escribe Luisa Valenzuela– debemos estar particularmente atentas a nuestra posición marginal en las tierras baldías del lenguaje. Gracias a ella conocemos bien el reverso de las palabras, su maloliente trasero, y reconocemos el poder generativo de su secreta entrepierna” (2992:62).

Será así, en el trayecto trazado por el sujeto en el proceso creativo, es decir, en el trazado de la pulsión que se deposita en el objeto que es su recorrido, que podremos acercarnos a *eso*, vislumbrar el enigma, embelesar el velo, a condición de que nos ubiquemos en el lado de lo femenino, “puesto que no se trata de desgarrar el velo [...] el velo siempre caerá en otra parte haciéndonos notar –sin develarla– otra zona oscura del misterio” (Valenzuela 2002:27).

Pero también hay que *saber*, y primero que nada, que la cosa misma siempre se anuncia como lo que puede estar detrás del velo transparente, translúcido y opaco: la cosa misma *detrás* del velo o la cosa misma cuyo fantasma es en sí mismo efecto de velo, mejor decir, la *cosa* envelada como *causa velada* –de la desnudez, del pudor, de la vergüenza, de la reserva de la ley, de todo lo que esconde y muestra el sexo, del origen de la cultura y de la susodicha humanidad en general, en suma de lo que une el mal, el mal radical, al *saber*, y el saber a la confesión, el saber-confesar al saber confesado (Derrida y Cixous, 2001:50).

Y será de esta forma que por la experiencia de la escritura literaria, “la verdad se entrega en una discontinuidad original, esencial, y ello conlleva la idea de una verdad no-toda [...] [en donde cada obra, sería] una especie de epifanía, pero una epifanía del no-todo. Epifanía no-toda del no-todo de la verdad” (Wajcman, 2000:49).

Se existe cuando se es uno, como enseña la ontología clásica. Pero ¿a qué se da lugar cuando se piensa desde lo Otro? Se da a luz Otro lugar de escritura. “Puesto que se trata para nosotros de tomar el lenguaje como lo que funciona para suplir la ausencia de la única parte de lo real que no puede llegar a formarse del ser, esto es, la relación sexual” (Lacan, 1975:62). Y ya que por ser la mujer “en la relación sexual radicalmente Otra, en cuanto a lo que puede decirse del inconsciente, la mujer es lo

que tiene relación con ese Otro [...] La mujer tiene relación con el significante de ese Otro [...] el Otro, ese lugar donde viene a inscribirse todo lo que puede articularse del significante” (Lacan, 1975:98). Volvamos a Jelinek para intentar pensarlo desde la experiencia de lo literario:

Da manotazos en el aire y vuelve a hacer incursiones en territorio prohibido, por si ella le permite abrir el negro monte de su festival. Él profetiza que ella, en verdad, que los dos la pasarían mucho mejor, y ya se pone en campaña. Su miembro hinchado da sacudidas. Da golpes para uno y otro lado. Por un instante se ve obligado a ocuparse más de su apéndice y descuida a Erika. Ella le ordena que se calle y que por ningún motivo la toque. De lo contrario se irá. El alumno está de pie frente a la profesora, con las piernas ligeramente abiertas, y aún no vislumbra el final. Perturbado se entrega a la voluntad ajena, como si se tratara de indicaciones referentes al *Carnaval* de Schumann o a la sonata de Prokofiev, que ha estado estudiando precisamente esos días. En actitud de desamparo pone las manos junto a la costura del pantalón porque no se le ocurre otro lugar. Su silueta aparece deformada por el pene que sobresale como un buen chico, esta protuberancia que parece querer echar raíces en el aire. Fuera, oscurece. Por suerte, Erika está junto al interruptor de la luz. La enciende. Estudia el color y la textura de la polla de Klemmer. Introduce las uñas debajo del prepucio y le prohíbe a Klemmer que emita cualquier sonido, sea de placer o de dolor. El alumno busca una posición más tensa para poder resistir más tiempo. Junta los muslos y contrae los músculos de las nalgas hasta sentirlos duros como piedras.

¡Por favor, que no acabe en este preciso momento! Poco a poco Klemmer comienza a disfrutar tanto de la situación como de la sensación de su cuerpo. A falta de actividad, dice frases amorosas, hasta que ella le hace callar. La profesora le prohíbe al alumno, por última vez, que diga cualquier cosa, da igual si tiene que ver con el asunto o no. ¿Acaso no ha entendido? Klemmer se queja porque ella trata sin cuidado su bello órgano amoroso en toda su longitud. Ella le hace daño intencionalmente. En la parte superior se abre un orificio que conduce al interior de Klemmer, el cual es alimentado por diversos conductos. El orificio inspira y está a la espera de la explosión. Este parece haber llegado, ya

que Klemmer emite los habituales gritos de alarma sin poder retenerse. Insiste en que hace todo lo que puede pero que ya no resiste más. Erika le hinca los dientes sobre la cabeza de la polla, que no por eso va a perder su corona, pero el propietario grita como un salvaje. Ella le llama la atención y lo hace callar. Él susurra como en el teatro, ¡ya!, ¡ahora! Erika se saca el instrumento de la boca y le hace saber que en el futuro le dará por escrito las instrucciones de lo que puede hacer con ella. Escribiré mis deseos y usted podrá consultarlos cuando desee. Así es el individuo en medio de sus contradicciones. Como un libro abierto. ¡Desde ahora puede empezar a gozar!⁹

La “escena” puesta en juego en el texto, puede llegar a resultar ominosa, ya que la posición de ella frente al goce es por completo extravagante, radicalmente ajena a la de él. Ella está por completo cogida en esa no relación sexual y tan no hay complementariedad, que aún le anuncia que en adelante le hará saber sus deseos por escrito, es claro que ella goza en ello, pero no hay aquí sino el goce fálico. Y sin embargo Lacan señala: “Hay un goce de *ella* que no existe y nada significa. Hay un goce suyo del cual quizá nada sabe ella misma, a no ser que lo siente: eso sí lo sabe [...] Ese goce que se siente y del que nada se sabe ¿no es acaso lo que nos encamina hacia la ex-sistencia?” (Lacan, 1989:90 y 93). Se produce así en este texto una suerte de destitución subjetiva, él está pero no está como actor en la escena, y en lugar del saber, el vacío, la angustia, el Otro Goce. Y en ese espacio abierto, en la fractura del saber, “hay que inventar lo que vendrá a rellenar ese vacío humano, inventar toda especie de realidades que le faltan a la vida” (Piñon, 2006:46). Por lo que se impone a quien escribe desde ese Otro lugar, una errancia, en tanto que es en relación a un no-saber que se escribe. Ya que “el mundo revelado del Arte reacciona sobre todos los demás, y principalmente sobre los signos sensibles [...] y penetra en la opacidad” (Deleuze, 1972:22). Produciendo “una ‘verdad’ que nunca tuvo equivalente en lo real” (Deleuze, 1972:69), y que sólo se da introduciendo “el amor en la teoría de la verdad [Ya que] una teoría de la verdad como la que se busca en la filosofía de la lógica fracasa siempre

⁹ Elfriede Jelinek, *La pianista*, *op. cit.*, pp. 182-183.

por falta de una erótica” (Miller, 2000:70). Por lo cual es que abordamos la experiencia de la escritura literaria como destino sublimatorio de la pulsión producida en la dimensión del deseo y del fantasma, para lo cual hay que restituir al proceso de creación literaria, su carácter de producción de objeto. Única forma posible de acercarnos al proceso de la creación literaria, es decir, al enigma del Otro de la creación.

Bibliografía

- Assoun, Paul-Laurent (1989), *El perverso y la mujer en la literatura*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1995.
- Barthes, Roland (1972), *El grado cero de la escritura, seguido de nuevos ensayos críticos*, Siglo XXI Editores, México, 1973.
- Blanchot, Maurice (1981), *De Kafka a Kafka*, Fondo de Cultura Económica, Breviarios 517, México, 1991.
- Calvino, Italo (1988), *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 2002.
- David-Menard, Monique (1997), *Las construcciones de lo universal. Psicoanálisis y filosofía*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1999.
- Deleuze, Gilles (1964), *Proust y los signos*, Anagrama, Col. Argumentos núm. 22, Barcelona, 1995.
- y Guattari, Félix (1975), *Kafka. Por una literatura menor*, Era, México, 1978.
- Derrida, Jacques y Cixous, Hélène (1998), *Velos*, Siglo XXI Editores, México, 2001.
- Freud, Sigmund (1911b), “Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico”, en *Obras completas*, tomo XII, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1976.
- (1933) “Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis: 33ª conferencia. La feminidad”, en *Obras completas*, tomo XXII, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1976.
- Lacan, Jacques (1994), *Seminario La relación de objeto (1956-1957)*, Paidós, Buenos Aires, 1994.
- (1998), *Seminario Las formaciones del inconsciente (1957-1958)*, Paidós, Buenos Aires, 1999.

- (1975), *Seminario Aún* (1972-1973), Paidós, Buenos Aires, 1992.
- Lebrun, Jean-Pierre (1997), *Un mundo sin límite. Ensayo para una clínica psicoanalítica de lo social*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2003.
- Levinas, Emmanuel (1967), *La huella del otro*, Taurus, México, 2000.
- Le Gaufey, Guy (2005), “Para una lectura crítica de las fórmulas de la sexuación”, en *Me cayó el veinte, Revista de Psicoanálisis*, núm. 20, Editorial Me Cayó el Veinte, México, otoño.
- Miller, Jacques-Alain (2000), *El lenguaje, aparato del goce. Conferencias en Nueva York y cursos en París*, Colección Diva, Buenos Aires, 2000.
- Montes de Oca, Alejandro (2001), *Kafka. La atroz condena de la literatura*, UAM-Xochimilco, México.
- (2001) “La implicación del sujeto en la literatura”, en *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales*, num. 18/19, UAM-Xochimilco, México.
- (2007), “Escritura y feminidad. Los vértices de la creación literaria. Secreto, errancia y umbral”, en *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales*, num. 27, UAM-Xochimilco, México.
- Piñon, Nélica (2006), *La seducción de la memoria*, Fondo de Cultura Económica, Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes, México.
- Porge, Eric (2005), *Transmettre la clinique psychanalytique. Freud, Lacan, aujourd’hui*, Editions Érès, París, traducción: Yekaterina M. García Márkina.
- Sciacchitano, Antonello (2004), *Das Unendliche und das Subjekt. Warum ist es gut die Mathematik zu kennen, wenn man über Psychoanalyse spricht?*, Zürcher Gespräche, Zurich.
- Tendlarz, Silvia Elena (2002), *Las mujeres y sus goces*, Colección Diva, Buenos Aires.
- Tubert, Silvia (1988), *La sexualidad femenina y su construcción imaginaria*, Ediciones El Arquero, Temas de nuestro tiempo, Madrid.
- Urroz, Eloy (2004), *Un siglo tras de mí*, Joaquín Mortiz, México.
- Valenzuela, Luisa (2002), *Escritura y secreto*, Ariel, Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey, México.
- Vinciguerra, Rose-Paule (2000), *Lacan, el escrito, la imagen*, en Jacques Aubert, Francois Cheng, Jean-Claude Milner, Francois Regnault, Gérard Wajcman, bajo la dirección de la École de la Cause Freudienne,

- prefacio de Rose-Paule Vinciguerra, Siglo XXI Editores, México, 2001.
- Wajcman, Gérard (2000), “El arte, el psicoanálisis, el siglo”, en Jacques Aubert, Francois Cheng, Jean-Claude Milner, Francois Regnault, Gérard Wajcman, *Lacan, el escrito, la imagen*, bajo la dirección de la École de la Cause Freudienne, prefacio de Rose-Paule, Vinciguerra, Siglo XXI Editores, México, 2001.
- Wright, Elizabeth (2000), *Lacan y el posfeminismo*, Gedisa, Col. Encuentros contemporáneos, Barcelona, 2004.