

PSICOANÁLISIS Y LITERATURA

La práctica de la letra versus el psicoanálisis aplicado

Blanca Sánchez

Abordar una obra literaria desde la perspectiva psicoanalítica requiere especificar de qué modo utilizaremos el psicoanálisis como herramienta de lectura. Por otra parte, dicho uso presenta grandes riesgos. El más grande es la desviación que han cometido numerosos psicoanalistas quienes, apoyados en el modo de abordaje del mismo Freud, tal como demostraremos, más que hacer una lectura crítica orientada desde los conceptos psicoanalíticos, llevaron a cabo un psicoanálisis aplicado, ya sea al autor o al personaje como si fueran casos clínicos, forzando muchas veces las interpretaciones y el sentido.

Intentaremos entonces construir un modo de lectura desde el psicoanálisis a partir de detenernos en elucidar de qué modo Freud y Lacan han abordado diferentes textos literarios, ubicando sus aciertos para retomarlos y sus errores para evitarlos.

Marcelo Topuzian, en su comentario a la salida de los *Otros escritos* de Jacques Lacan, publicado en *Exlibris* #1, propone revisar el sentido del trabajo del psicoanalista francés para el análisis de la literatura, en un contexto de incipiente y dubitativa revalidación del lacanismo por parte de los estudios literarios. Se pregunta, entonces, por qué las lecturas de Lacan, tan influyentes en los ámbitos de la filosofía, la teoría política y los análisis culturales contemporáneos no han sido bien recibidas en los estudios literarios, a pesar de que “su única fuente de legitimidad parece hoy provenir de su posible cuando no ya definitivamente realizada asimilación a las ciencias sociales, y que con esto han disuelto los fantasmas teóricos relativos a la ‘aplicación’ del psicoanálisis puesto que casi todo lo que se hace en investigación literaria hoy podría ser considerado sin más ‘aplicación’”. [1]

Sin embargo, términos como “aplicación”, “reducción clínica de la lectura”, “biografismo”, “esquemmatización prefijada del texto” [2] se constituyen en maniobras que obturan la posibilidad de establecer una fértil relación entre psicoanálisis y literatura. De allí la necesidad de revisar dichas maniobras en el modo en que Freud y Lacan abordaron la literatura desde el psicoanálisis.

Freud y sus lecturas

Para poder ubicar los desvíos enumerados anteriormente, y también precisar algunas cuestiones metodológicas que sean de utilidad, nos serviremos de algunos de los textos de Freud referidos a la literatura como ser “El delirio y los sueños en la *Gradiva* de Jensen”, “Dostoievski y el parricidio”, su texto “Lo Ominoso” y “Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci”, [3] que si bien no es específicamente un texto sobre literatura nos permite ubicar el método utilizado por Freud a la hora de abordar una obra de arte.

1- La esquematización prefijada del texto

Si bien tanto Freud como Lacan han utilizado referencias literarias para extraer de ellas alguna enseñanza o bien para ilustrar lo que estaban conceptualizando, ha habido entre ellos importantes diferencias en su proceder.

Freud encuentra en los creadores literarios unos aliados para la teorización del psicoanálisis, “pues suelen saber de una multitud de cosas entre cielo y tierra con cuya existencia no sueña nuestra sabiduría académica. Y en la ciencia del alma se han adelantado grandemente a nosotros, hombres vulgares, pues se nutren de fuentes que todavía no

hemos abierto para la ciencia". [4] Sin embargo, esta delantera tiene una contracara que dificulta la relación de la literatura con el psicoanálisis y es el modo por el cual se concibe el mecanismo de la creación artística en general y de la literaria en particular.

Según Freud, "los artistas dejan hablar en voz alta a su propio inconsciente". [5] Eso justificaría entonces tomar a la obra del artista como una formación del inconsciente, es decir, como un sueño, un acto fallido, un lapsus e incluso, por qué no, un síntoma, e interpretarlos como tales. Por otra parte, el escritor, si bien extrae de sí mismo y de su propia experiencia lo que el psicoanalista aprende de sus pacientes, es decir, a qué leyes obedece la actividad inconsciente, no necesita formular esas leyes y ni siquiera conocerlas. Es decir que si bien dispone de una vía directa de acceso hacia el inconsciente no tiene modo de acceder a ese saber que desconoce que sabe: solo el psicoanálisis podría restituírselo. Según Pierre Bayard, [6] "Esta figura del escritor ignorante de su saber está alojada en el corazón de la relación freudiana entre literatura y psicoanálisis. Conduce a la vez a tomar en serio y a no tomar en serio a la literatura". Tomada en serio, aporta un conocimiento invaluable, pero desde este punto de vista tendría un lugar secundario ya que lo que aporta requiere de la elaboración de saber del psicoanalista.

Bayard señala también que la deuda que el psicoanálisis tiene con la literatura es más bien acotada, pues la lista de sus aportes es bastante corta: el complejo de Edipo, el narcisismo, el masoquismo y el sadismo. Por ejemplo, el complejo de Edipo es aprehendido con la obra de Sófocles *Edipo rey*, lo cual le da un lugar preeminente, pero luego otras referencias literarias, como ser *Hamlet*, son referidas como una intuición de Shakespeare sobre el complejo de Edipo pero no como un modelo utilizable. Es decir, son pocas las obras literarias que realizan su aporte; las demás referencias funcionan solamente como un esclarecimiento de lo ya elucidado. Lo que separa ambos casos es la interpretación: mientras que para leer el complejo de Edipo en *Edipo rey* no parece necesario realizar ninguna interpretación, en *Hamlet*, que no lo expone de ningún modo ni siquiera aproximadamente, es imperioso hacerla aunque se deje translucir. "Puesto que hay interpretación, aunque sea ligera, ya no es la literatura la que viene a proponer una solución, sino el psicoanálisis el que la utiliza para una confirmación". [7] Se puede observar con esto un ejemplo de la maniobra denunciada por Topuzian como "esquematación prefijada del texto".

Freud mismo se pregunta "¿No somos más bien nosotros quienes introducimos de contrabando en el bello relato poético un sentido ajeno a su autor?", a lo que se responde: "Es posible". [8]

2- La aplicación del psicoanálisis al personaje o la reducción clínica de la obra

Para Bayard la noción de psicoanálisis aplicado, habitualmente utilizada a propósito de la lectura freudiana de los textos literarios, se ha extendido al lenguaje corriente. Sin embargo, precisa que esta denominación alude a la relación entre el psicoanálisis y la literatura que consiste en "una transposición de conocimientos de la teoría hacia la obra, donde la preposición 'hacia' marca la dirección en la que se efectúa el pasaje de una disciplina a la otra". Con las herramientas que aporta el psicoanálisis, se interpreta al personaje, y por su intermedio, al autor, pues la obra representa su psiquismo, sus fantasías y mociones pulsionales. De este modo, se introduce un sentido que se le adjudica al personaje, al autor o a ambos más allá del texto en sí.

De todos modos, Bayard distingue dos tendencias en el modo de aplicar el psicoanálisis a la literatura. Por un lado, la posición que fue teorizada por Jen Bellemin-Nöel que estudia las significaciones inconscientes sin preocuparse por el escritor y apartándose intencionalmente de toda información que podría relacionarse con él. Se remonta a la metodología adoptada por Freud en su texto sobre la *Gradiva* de Jensen. La otra tendencia es la que estudia las influencias inconscientes que ejerció la vida del autor en su obra, que encuentra sus fuentes en la obra dedicada a Leonardo da Vinci y a Dostoievski.

Respecto a la primera tendencia, la que es posible reconocer en el trabajo de Freud "Delirio y sueño en la 'Gradiva'...", podemos constatar que se detiene en las cavilaciones del personaje de la historia de Jensen y entiende perfectamente que es una *criatura de su autor*, según el mismo lo afirma, y manifiesta un marcado interés por interrogar al autor acerca de si su fantasía estuvo comandada por otro poder que no sea el de su propio albedrío. [9] Sin embargo, al avanzar en el análisis del personaje y su historia, olvida que se trata de una creación ficcional y procede como lo

haría con un paciente, suponiéndole toda clase de recuerdos reprimidos, mociones pulsionales y fantasías, algunas posibles de deducirse del texto literario y otras, la mayoría, construidas por el propio Freud.

3- Biografismo de Dostoievski y Leonardo Da Vinci

Tal como se ha precisado anteriormente, la otra tendencia en la aplicación del psicoanálisis a la literatura es la que estudia las influencias inconscientes que ejerció la vida del autor en su obra. Esta tendencia está apoyada en cómo Freud concibe el mecanismo de la creación artística.

Según Freud una persona con talento artístico puede “trasponer sus fantasías en creaciones artísticas en lugar de hacerlo en síntomas; así escapa al destino de la neurosis”. [10] Pero dichas fantasías son en realidad el lugar donde las pulsiones que no logran obtener su satisfacción directa, encuentran una satisfacción sustitutiva. Mientras un neurótico traspone en síntomas dichas fantasías al servicio de una satisfacción pulsional, el artista en cambio encuentra dicha satisfacción y la genera en su público al trasponer sus fantasías en obras de arte. De ese modo, así como el sentido de los síntomas estará determinado por las fantasías que figuran, la obra de arte encontrará el suyo a partir de elucubrar las fantasías del artista que les dieron origen. El hecho de que las fantasías funcionen como formas de satisfacción sustitutivas les da una función de ser representación (de aquello que busca satisfacerse) lo que las anuda con la función de la creación literaria en su aspecto también de representación.

Según Jean-Louis Baudry, “[Freud] asimila la producción del texto al modo de formación de la fantasía y explica una cosa basándose en la otra”. [11] Para este autor, la relación entre fantasía y creación es algo más que una relación de analogía, es una relación de engendramiento, pues la obra es la representación de una fantasía. Por ello sostiene que “toda la concepción de Freud está impregnada, marcada, condicionada por la idea de representación [...] Por una parte la obra es representación del fantasma y por la otra la fantasía es representación de representaciones reprimidas”. [12]

Esta impregnación de la idea de representación es el fundamento para la aplicación del psicoanálisis, pues debe interpretar aquello que la obra representa. Pero por otra parte, la noción de que la fantasía tiene una determinación consciente referida al presente, y una inconsciente referida a los deseos inconscientes propios de lo infantil, y por ende del pasado, genera el deslizamiento del personaje de la obra al escritor y sus fuentes de la creación.

Como lo señala Baudry “todo ocurre, pues como si, para Freud, el análisis de una ficción y la determinación de sus síntomas neuropáticos coincidiesen naturalmente –sin necesidad de justificarlo– con el análisis de los síntomas del autor”, la obra surge de las emociones del autor quien expresa sus propios sentimientos de modo tal que por medio de la interpretación de la obra se pueda arribar a las tendencias más profundas del alma del escritor, pues la obra es la expresión de su psiquismo. [13] Se interpreta a la obra, al personaje o al autor, como se interpretaría a un sujeto que se encuentra en el consultorio de un psicoanalista, es decir, se aplica el psicoanálisis al arte.

Un claro ejemplo de esto puede verificarse en “Dostoievski y el parricidio” en donde Freud relaciona la elección temática del escritor con la posibilidad de considerarlo un pecador o un criminal; es decir que la temática que el autor elige para escribir tiene íntima relación con la personalidad del escritor, interpretando de este modo el destino en este escritor con lo que denomina la pulsión destructiva, o pulsión de muerte.

De las cuatro fachadas que distingue en el escritor ruso, el literato, el neurótico, el pensador ético y el pecador, Freud pasa revista rápidamente del literato y el pensador ético para detenerse en el neurótico y en el pecador.

Siguiendo a algunos biógrafos de Dostoievski, encuentra un nexo inequívoco entre el parricidio que se comete en la novela *Los hermanos Karamazov* y el destino del padre de Dostoievski que muere asesinado, y Freud discierne en ese suceso “el trauma más grave” y “en la reacción de Dostoievski, el punto axial de su neurosis”, pues no deja de vincularlo con el parricidio como “crimen principal y primordial tanto de la humanidad como del individuo”. [14] Freud elucida el valor psicológico del parricidio y su presencia en lo que considera las obras maestras de la literatura de todos los tiempos, *Edipo Rey*, de Sófocles, *Hamlet*, de Shakespeare, *Los hermanos Karamazov*, de Dostoievski, se detiene en la forma en que presenta en cada una de ellas. Sin embargo, cuando realiza elucubraciones e interpretaciones del

significado del castigo, el sentimiento de culpa, los ataques epilépticos y la manía de juego de Dostoievski, lo hace aplicando el psicoanálisis al escritor articulando su producción literaria con los datos de su biografía.

En el texto sobre Leonardo Da Vinci, Freud es más directo sobre este punto, pues se propone “descubrir lo digno de inteligirse que puede discernir en aquellos hombres arquetípicos”, develar en el artista “el núcleo y el secreto de su ser”, [15] a partir de diversos datos de su biografía, de las particularidades de su obra, y de un único recuerdo infantil, a punto tal de llegar a determinar el origen de las inclinaciones sexuales, los síntomas y las inhibiciones del pintor”. [16]

Si bien podemos aceptar la formulación freudiana del mecanismo de la creación artística, no podemos autorizarnos en ella a la hora de realizar analizar cualquier obra literaria. Se trata de ver de qué modo el autor le ha dado forma ficcional a aquellos acontecimientos reconocibles de su biografía en su obra, no para encontrar un sentido inconsciente sino para verificar en la trama misma de su escritura qué forma y de qué modo los ha tramitado simbólicamente, sin otorgar de nuestra parte ningún sentido interpretativo.

4- Otro sistema de lectura

Se intentará entonces precisar otro modo de leer una obra literaria desde el psicoanálisis, tomando algunas consideraciones de Bayard sobre el tema y siguiendo la huella dejada por Freud.

Bayard propone invertir los términos y en lugar de hablar de psicoanálisis aplicado a la literatura, sugiere aplicar la literatura al psicoanálisis: “hemos propuesto llamar *literatura aplicada* o *literatura aplicada al psicoanálisis* a un procedimiento que operaría de manera inversa e intentaría no proyectar en los textos literarios una teoría exterior sino, por el contrario, producir teoría a partir de dichos textos. En efecto, lo que la literatura aplicada le pide a la literatura es que le proporcione elementos de reflexión y no de confirmación sobre el psiquismo”. [17]

Es importante aclarar que Bayard nos advierte desde el comienzo del ensayo al que se está haciendo referencia, *¿Se puede aplicar la literatura al psicoanálisis?*, que este método se reveló como un fracaso. El autor encuentra que a medida que la literatura se orienta hacia el psicoanálisis para cuestionarlo, este se va disipando; por otra parte, no encuentra ejemplos que sean convincentes a la hora de ilustrar dicha aplicación.

Sin embargo, en el texto de Freud “Lo ominoso”, [18] se puede constatar un método de lectura sutilmente diferente al que Freud realiza en la mayoría de sus textos. En esa oportunidad, Freud se detiene en el análisis del cuento de Hoffman “El hombre de arena” para determinar qué es lo que en esa historia despierta el sentimiento de lo ominoso. Contrariamente a E. Jentsch para quien dicho sentimiento se relaciona con la incertidumbre sobre si una figura es una persona o un autómatas, Freud lo encuentra ligado a la figura del Hombre de Arena y la posibilidad de ser despojado de los ojos por él. [19] Sirviéndose de conceptos psicoanalíticos, Freud analiza la historia deteniéndose en aquellos rasgos caprichosos o desenlazados de la misma a partir de los cuales deduce que la figura del Hombre de Arena es un sustituto de la figura del padre. En este análisis Freud se sirve del texto literario para iluminar un concepto psicoanalítico, el de lo ominoso, sin realizar por ello una psicología del personaje o del autor, sino utilizando rigurosamente de los elementos que aparecen en el relato en una minuciosa lectura a la letra. No realiza forzamientos ni inyecta sentidos que se desprendan del texto analizado. Hay que aclarar que de todos modos, en una nota a pie de página, introduce un dato de la biografía de Hoffman pero queda por fuera del desarrollo principal, no se sirve de él para sustentar su lectura.

Este trabajo que Freud realiza en “Lo ominoso” bien podría servir como modelo de lectura, en contraposición con lo que se puede verificar en textos como “El delirio y los sueños en la ‘Gradiva’” o “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”. Mientras que en “Lo ominoso” el texto literario es analizado para extraer de él aquello que permite esclarecer un concepto –como es el caso de lo ominoso y su relación con la castración presentificada e ilustrada con la extracción de los ojos–, aportar una novedad a la teoría, o incluso para precisar el modo por el cual el autor figuró con su historia el concepto que se intenta esclarecer, en los otros textos mencionados el propósito es más bien develar el sentido inconsciente y oculto atribuido al personaje y/o a su autor, realizando lo que se ha denominado “psicoanálisis aplicado”, en el caso de Jensen, y biografismo en el del Leonardo da Vinci. François Regnault indica

que el psicoanálisis aplicado según Freud “intenta hacer sobresalir un retorno de lo reprimido en la obra o en el artista”. [20] Es observable que elucida en la obra los pensamientos reprimidos, los deseos, fantasías, inclinaciones pulsionales, el secreto de sus sueños, ya sea del personaje de ficción o del artista, entre muchas otras cuestiones. El delgado hilo que separa un procedimiento del otro estaría dado principalmente por el uso que se hace de la obra literaria y por el objetivo que se persigue al detenerse en su análisis. Pero fundamentalmente en el hecho de tratar a los personajes “en todas sus exteriorizaciones y actividades anímicas como si fueran individuos reales y no criaturas de un autor”, [21] y en el deslizamiento que se produce al tomar al personaje como una extensión del autor y a la obra como la representación de su inconsciente.

Lacan: aplicar el arte al psicoanálisis

Lacan, al igual que Freud, ha utilizado innumerables referencias literarias. Está en juego en ese uso la transmisión de un estilo que comienza con Freud, que Lacan rescata con su famoso “retorno a Freud”, pero que al mismo tiempo, como se verá a continuación, modifica.

Su posición ha sido siempre la de ir contra la idea del psicoanálisis aplicado al arte, y fundamentalmente contra las dos posiciones delimitadas por Bayard que hemos mencionado anteriormente: la de no considerar absolutamente ningún dato biográfico del autor que incida en la lectura de la obra, lo que puede conllevar al desvío de analizar al personaje como si fuera un paciente, y aquella que sí toma en cuenta los datos biográficos del autor para su interpretación.

En su texto sobre Gide, en donde comenta al *homo litterarius*, Lacan descarta la idea de que el texto de Jean Delay, sobre el que se basa su escrito, se parezca a una obra de psicoanálisis aplicado, pues “rechaza lo que esta calificación absurda traduce acerca de la confusión que reúne en ese paraje. El psicoanálisis sólo se aplica, en sentido propio, como tratamiento y, por lo tanto, a un sujeto que habla y oye”, [22] es decir que no se aplica a una obra ni a sus personajes. Es así que en el texto mencionado Lacan se dedicará a captar la *relación del hombre con la letra* y su posición frente al deseo. Sin embargo, no podríamos decir que en ese caso Lacan haya prescindido de datos biográficos del autor pues su texto está basado justamente en lo que se podría denominar una psicobiografía, aunque debemos reconocer que no interpreta a los personajes de las novelas de Gide como si fueran “sujetos que hablan y oyen” sino que simplemente reconoce en ellos los rasgos que pertenecen a su autor.

Respecto de la tendencia del psicoanálisis aplicado que se sirve de los datos biográficos del autor produciendo un deslizamiento o incluso una equiparación de la obra y el autor, el mismo Lacan se refiere a otro de sus escritos sobre literatura, “El seminario sobre *La carta robada*” diciendo: “Mi crítica, si es que cabe considerarla de literaria, sólo podría recaer, y a ello me dedico, sobre lo que Poe hace por ser escritor al formular un tal mensaje sobre la carta/letra.[23] Es claro que, al no decirlo tal cual, no lo confiesa insuficientemente sino mucho más rigurosamente. Sin embargo, la elisión no podrá ser allí dilucidada mediante algún rasgo de su psicobiografía: más bien sería taponada por ella”. [24] La elisión a la que Lacan hace referencia es la del significante mismo que la carta/letra lleva consigo; en la circulación de la carta poco importa el mensaje que ella porta –en la historia de Poe esto se desconoce, de hecho es lo que está elidido– sino que de lo que se trata es de los efectos que produce sobre aquel que la recibe. Pero lo que realmente importa considerar de esta cita, es el hecho de que Lacan no se propone elucidar ninguna cuestión sirviéndose de la biografía del autor, sino que claramente refiere que hacerlo sólo funcionaría como un obstáculo a la lectura. Y agrega entre paréntesis que “la psicoanalista [haciendo referencia a Marie Bonaparte y a su texto sobre Poe] que refregó los otros textos de Poe aquí abandona su limpieza”. Y continúa en el texto: “Es cierto que, como de costumbre, el psicoanálisis saca provecho aquí de la literatura, si se hace de la represión en su mecanismo una idea menos psicobiográfica”. [25]

Hay que decir que Lacan va contra sí mismo pues en su texto sobre Gide, como se ha indicado anteriormente, sí hace uso de la psicobiografía para dar cuenta de lo reprimido en el mencionado autor; pero en este caso, en un escrito muy posterior, Lacan da cuenta de algo que será abordado más adelante: que en la literatura “la práctica de la letra converge con el uso del inconsciente”. El ejemplo de su lectura sobre *La carta robada* es muy claro al respecto: no busca

lo reprimido del autor sino que demuestra de qué modo la historia misma ilustra lo que quiere decir portar la marca de lo reprimido, vale decir de lo elidido, y cuáles son sus efectos.

El desafío permanente de Lacan de tratar de invertir la perspectiva freudiana del psicoanálisis aplicado al arte, nos permite deducir entonces que hay en él un intento de construir un sistema de lectura, una guía o simplemente un modo de leer que permita sostener la idea del arte aplicado al psicoanálisis.

Lacan, en su "Homenaje a Marguerite Duras, por *El arrobamiento de Lol V. Stein*" recuerda que "la única ventaja que el psicoanalista tiene derecho a sacar de su posición, aun cuando esta le fuera reconocida como tal, es la de recordar con Freud que en su materia, el artista siempre lo precede, y que no tiene por qué hacerse entonces el psicólogo allí donde el artista le abre el camino". [26] Es decir que en el abordaje de una obra literaria se trata de extraer de ella aquello que pueda enseñarle, de ahí que lo que se propone en su homenaje a Marguerite Duras, es situar de qué modo ella revela saber sin Lacan lo que él enseña. Es por ello que considera que no perjudica el genio de la escritora al apoyar su crítica en los medios con los que la autora construye su personaje y la trama de su novela. Pero fundamentalmente se observa una posición casi opuesta a la de Freud: mientras, como se ha detallado, Freud entendía que había un saber que el artista no sabía y que requería del psicoanalista para encontrar sus leyes de determinación, aquí Lacan plantea que el artista sabe sin el psicoanalista.

Otras de las cuestiones que se pueden ubicar es que su texto, tal como el mismo Lacan se ocupa de aclarar, no es un madrigal sino una delimitación de método en su valor positivo y negativo. Para construirlo, plantea que recordar el estatuto del sujeto como un término de la ciencia debería poner fin a lo que designa como la grosería, si no la pedantería, de cierto psicoanálisis que atribuye la técnica reconocida de un autor a alguna neurosis, y cuando intentan demostrarla como "la adopción explícita de los mecanismos que forman su edificio inconsciente". [27] Es decir que a partir de esta referencia, podemos concluir que un primer punto sería el de oponer al psicoanálisis aplicado al arte, el estatuto del sujeto en relación a la ciencia.

Esta posición de Lacan y la idea de delimitar un método de lectura que permita ir contra el psicoanálisis aplicado a la obra de arte no es de 1965, año de su "Homenaje...", sino que es muy anterior, data casi desde los comienzos de su enseñanza. Podrían ubicarse tres escansiones en la construcción de este método, que coinciden con la lectura de tres autores y con tres momentos de la enseñanza de Lacan. Se trata de las siete clases sobre *Hamlet de Shakespeare*, de *El Seminario 6, El deseo y su interpretación*; el "Homenaje a Marguerite Duras...", en su lectura de la novela *El arrebatado de Lol V. Stein*; y la lectura de *Finnegans Wake*, de Joyce, en *El seminario 23, El sinthome*, y en su conferencia "Joyce el síntoma". En las tres referencias es posible encontrar aquello con lo que ya se ha insistido: verificar en la obra cómo *la práctica de la letra converge con el uso del inconsciente*.

1- Hamlet: un método basado en el objeto y en el discurso

En sus siete clases sobre *Hamlet*, de *El Seminario 6*, Lacan, además de reconocer la excelencia de dicho texto, le reconoce el hecho de articular el lugar del deseo de manera tal que todo el mundo llegue a reconocerse en él. Según Lacan, Shakespeare modifica las coordenadas del drama edípico para permitir vislumbrar de qué modo está en juego el deseo, con todo su carácter problemático. Pero más allá de que esa obra de teatro nos enseñe todo lo concerniente al deseo, Lacan construye para abordarla un aparato.

Para ello, parte de sugerir que cuando se trata de abocarse al arte, y más específicamente a la literatura, hay que seguir una doble vía, ya que nos encontramos en un dominio que concierne a la experiencia analítica y a un objeto particular. Esta doble vía está presente desde el comienzo en los textos mismos con los que Lacan acompaña su lectura; por un lado, todo lo que los psicoanalistas antes que él han escrito, y por el otro, los textos de crítica literaria sobre *Hamlet*. De allí que proponga que para formular algo analíticamente justo y poder ir más allá del punto al que llegaron los analistas que se abocaron al estudio de esta obra, hay que proceder del mismo modo que procedemos con el inconsciente, simplemente tenemos que seguir el texto de la obra, tomarlo al pie de la letra.

Respecto al objeto particular que se aborda nos encontramos con que "en todo arte hay dos manijas de las cuales podemos agarrarnos como si fuesen referencias por completo seguras". [28] La primera es la de distinguir si lo que

está en juego en la obra y sus personajes es del orden de la ilusión o del vacío. Cuando se trata de la literatura, y en especial de las obras dramáticas como es el caso de *Hamlet*, Lacan subraya que hay *caractères* tal como se lo entiende en francés, es decir, personajes. Un personaje es alguien de quien el autor posee todo su espesor, que nos conmueve por la transmisión de los rasgos que porta introduciéndonos en una realidad supuesta que está más allá de lo que la obra de arte nos brinda. Eso lleva a Lacan a considerar diversos textos de crítica literaria sobre la obra, entre los que resalta la opinión de T.S. Elliot. Según el poeta, del mismo modo que Hamlet no estuvo a la altura de su cometido, Shakespeare no estuvo a la altura de su héroe, haciendo de esa obra una pieza fallida. Otra postura que Lacan rescata es la posición un poco más matizada de quienes sostienen que la relación de *Hamlet* con quien lo aprehende es del orden de la ilusión, lo que no es igual que decir que es del orden del vacío, como podría deducirse de la crítica de Elliot. *Hamlet* puede ser del orden de la ilusión, una tramoya, un montaje gracias al cual se puede producir una ilusión. Dirá Lacan: "que *Hamlet* sea una ilusión, la organización de una ilusión, hete aquí que no pertenece al mismo orden de ilusión que si todo el mundo soñara a propósito del vacío". [29] Así justifica entonces la necesidad, como primera manija con la cual asir una obra literaria, de distinguir la ilusión del vacío.

La segunda manija que propone es considerar el modo del discurso. Si seguimos el planteo de Ernest Jones, para quien hay una equivalencia entre el poeta y el héroe y su propio discurso, no podemos dejar de notar que ambos están allí por su propio discurso. Contrariamente a la postura freudiana, y posfreudiana, según la cual se trata de hacer sobresalir un retorno de lo reprimido en la obra y/o en el artista, o bien "la comunicación de lo que está en su inconsciente", Lacan plantea que dicho inconsciente está presente en la articulación del discurso dramático mismo. No se trata de algo que hay que extraer de las profundidades, sino que se trata de tomarlo a partir de un modo del discurso. "El fenómeno es del mismo orden que ese aspecto que se sustrae de todo lo que podemos decir acerca de la consistencia del personaje". Por eso puede afirmar que el modo en que nos afecta una obra en el inconsciente depende de su composición, de su disposición. "Al revés de lo que se cree, no tenemos que vérnosla con el inconsciente del poeta. Sin duda este inconsciente testimonia su presencia mediante ciertas huellas en la obra que no son deliberadas, elementos de lapsus, elementos simbólicos inadvertidos por el poeta, pero nuestro interés principal no se dirige allí". [30]

En el caso de *Hamlet*, si bien es cierto que en una primera aproximación podría decirse que su valor de estructura se debe a que es equivalente a la del Edipo, lo que interesa y lo que puede permitir estructurar ciertos problemas depende de la articulación de la tragedia como tal, su organización, los planos superpuestos que instaaura en donde se aloja la dimensión de la subjetividad.

A pesar de que la obra toma su magnitud no solamente por haber sido escrita por Shakespeare, o porque lo hizo en un momento en que su vida tuvo cierto giro a raíz de la muerte de su padre, nos emociona, dirá Lacan, por el lugar que ofrece en la estructuración de su desarrollo, "para alojar lo que en nosotros está escondido, a saber, nuestra propia relación con nuestro propio deseo". [31] Es por eso que hay tantos "Hamlets" como actores lo han representado; porque cada uno de ellos es el lugar donde ha podido alojarse no solamente el deseo de quien lee la obra, sino también el de quien la ejecuta. Y esa es su genialidad.

Hamlet es un personaje que no conocemos, no solamente por nuestra ignorancia sino porque se trata de un personaje compuesto por algo que es el lugar vacío en el cual se puede situar nuestra ignorancia. Y una ignorancia situada es la presentación del inconsciente.

Así, Lacan puede decir: "creo haber logrado comunicarles, sin negarla, sin descartar nada, con el máximo de matices, la dimensión estrictamente psicológica involucrada en una pieza como ésta. Dicen que esto es un ejercicio de lo que se denomina psicoanálisis aplicado, aunque es todo lo contrario. En el nivel en el que nos hallamos, más bien se trata de psicoanálisis teórico". [32]

Tal como lo subraya Regnault "no parece que haya en Lacan el propósito de percibir lo que el artista o la obra reprimen sino, más bien, que la obra y el artista interpretados hacen percibir lo que la teoría desconocía". [33]

2- Marguerite Duras: ubicar el modo por el cual se delimita el vacío

Si en su análisis de *Hamlet*, Lacan propone como herramienta de lectura la localización del deseo y las dos manijas con las cuales tomar el objeto literario, es decir, las diferencias entre la ilusión y el vacío respecto de los personajes, y los modos de discurso respecto de la estructuración de la obra, hay que subrayar que dicho andamiaje está elaborado a partir de un momento puntual de su enseñanza. Se trata de una época en la que predomina lo simbólico por sobre lo imaginario y lo real.

Sin embargo, con el “Homenaje a Marguerite Duras...” es posible situar otro momento en su elaboración de un método de lectura. Más arriba se ha situado que recordar el estatuto del sujeto permite evadir las desviaciones de un psicoanálisis aplicado al arte. Pero lo fundamental del método que Lacan intenta construir es verificar “que la práctica de la letra converja con el uso del inconsciente”, [34] es decir, delimitar el saber de la lógica del inconsciente que está presente en la obra literaria.

Nuevamente, al igual que con *Hamlet*, desarrolla el hilo de su lectura tomando la novela al pie de la letra, verificando que en el texto siempre se cuenta de a tres. Pero en ese juego de tríos presente en la novela, Lacan introduce otro formado por la misma Marguerite Duras, “el arrobamiento de Lol V. Stein tomado como objeto en su nudo mismo”, y el mismo Lacan al introducir el arrobamiento, en su caso “decididamente subjetivo”. [35]

La clave de lo que recorta del texto de Duras es la noción del deseo como deseo del Otro y su relación con el objeto que funciona como causa de dicho deseo, no un objeto al que se apunta sino aquel que falta y, por lo tanto, engendra la fuerza de ir a buscarlo cada vez. Se trata en verdad de la relación del deseo con ese objeto indescriptible, el objeto *a*.

Al plantear que de lo que se trata es de ubicar cómo la práctica de la letra converge con el uso del inconsciente, apunta no a un sentido cifrado que hay que descifrar sino al punto en el que la letra hace borde con el vacío que se intenta llenar con el objeto del deseo.

3- Joyce: delimitar el particular manejo del lenguaje

La tercera escansión que podemos ubicar en los modos de lectura de Lacan de los textos literarios la constituye su seminario sobre Joyce y las conferencias que lo acompañan.

La lectura de los textos de Joyce está enmarcada para Lacan ya no en la dialéctica del deseo, ni en el vacío del objeto, sino en la perspectiva de concebir como equivalentes a los tres registros, lo simbólico, lo imaginario y lo real, poder ubicarlos en sus relaciones y sus diferencias. La relación de Lacan con la literatura joyceana está muy bien definida por Jacques-Alain Miller en su “Nota paso a paso”, con el comentario de un apólogo que Philippe Sollers comenta en una entrevista, recordando una velada de 1970: “Lacan sentado en el suelo, al hacer un esfuerzo por levantarse, pierde súbitamente el equilibrio; Sollers ‘se las arregla para que él se tenga en pie’; Sylvia, la esposa, le lanza: ‘¡Déjelo, ya es grande!’”. [36] Miller en su lectura de este apólogo sitúa que “Sollers ayuda a Lacan, Sylvia pone en su lugar a Sollers”, y que el gesto de sostener hace una pareja entre Sollers y Lacan en la que Sylvia se ubica como tercero. Sin embargo, Miller agrega: “No hay mejor apólogo para *El sinthome*. Lacan recurría a Joyce para dar un paso más allá del punto en el que se había detenido Freud. ¿No es lo que usted reproduce esa noche? La literatura corriendo en auxilio del psicoanálisis, *que se cae*. Sylvia, forzada a ello, no podía más que interponerse”. [37] La lectura de Joyce le ha permitido a Lacan reformular algunos conceptos para sortear los obstáculos que la clínica le presentaba, sobre todo los referidos a cómo abordar lo real a partir de lo simbólico.

En el seminario sobre Joyce, la lectura que Lacan hace del escritor es realmente una puesta en acto de lo que quiere decir aplicar el arte al psicoanálisis. La clave de lo que Lacan descubre y al mismo tiempo construye con Joyce es el síntoma, con una nueva grafía, *sinthome*. Esta nueva concepción del síntoma acentúa su relación con el goce, ya que “después de todo Joyce tiene una relación con *joy*, el goce, si se lo escribe en su *lalengua* [38] que es la inglesa –este goce es lo único que podemos atrapar de su texto. Ahí está el síntoma. (...) El síntoma es puramente lo que

condiciona *lalengua* pero de cierta manera Joyce lo eleva a la potencia del lenguaje sin que, sin embargo, nada de ello sea analizable". [39]

Joyce le permite a Lacan elucubrar no solamente lo que significa escribir, sino también el saber hacer. Para Lacan el saber hacer es el arte, el artificio, "lo que da al arte del que se es capaz un valor notable", valor notable que ha tenido la obra de Joyce para Lacan.

Elizabeth Roudinesco plantea que hacia 1975, un joven universitario llamado Jacques Aubert arrastró a Lacan hacia las lecturas de y sobre Joyce, logrando que absorbiera la inmensa cantidad de textos que la obra de Joyce ha provocado. Jacques Aubert, por su parte, "utilizaba los conceptos de la teoría lacaniana para aplicarlos al análisis de la literatura inglesa. Funcionaban, al decir de Aubert, por un sistema de intercambios: 'yo pensaba que podría interesarse en tal o cual cosa, tal frase, y tocaba una nota. Por su lado, él me hacía una pregunta, me sometía un pasaje'". [40]

Puede notarse cómo, del mismo modo que con *Hamlet*, Lacan no solamente tomó la obra del autor sino que accedió a un gran número de obras dedicadas a Joyce, tanto textos biográficos como ensayos críticos. Consultó los trabajos de algunos escritores publicados en las revistas *Tel quel* y *Change*, como Phillippe Sollers, Jean-Pierre Faye y Jean Paris. [41]. Gracias a los Libros escritos sobre Joyce, Lacan pudo observar "más que diferencias, un singular equilibrio en la manera en que se recibe a Joyce, y que depende de la perspectiva desde la cual se lo aborda". [42]

El enfrentamiento al universo joyceano le permitió detenerse en los procedimientos de escritura desplegados en *Finnegans Wake*. El mismo Lacan, un virtuoso de los juegos del lenguaje, "a partir de 1975 se apoderó de la escritura joyceana hasta el punto de disolver su enseñanza en una lengua hecha casi exclusivamente de juegos de palabras, alógrafos, palabras de doble fondo y neologismos". [43] El estilo de escritura de Lacan había cambiado; del barroco de sus primeros escritos, plagados de metáforas, metonimias, alusiones, que ilustraban en acto los planteos del inconsciente estructurado como un lenguaje, pasa a una escritura joyceana que da cuenta de los equívocos de lo que Lacan conceptualiza como *lalengua*. La noción del inconsciente estructurado como un lenguaje -prototípico de los comienzos de su enseñanza- deviene a esta altura de su enseñanza una elucubración de saber sobre *lalengua*, lo mismo que ocurre con la idea lacaniana del lenguaje. [44]

Sin embargo, agrega a esta dimensión del inconsciente como una elucubración sobre *lalengua*, podríamos decir más ligada a lo simbólico, una dimensión real, es decir, sin sentido, ligada a los puros equívocos y a la materialidad sonora del significante funcionando solo, por fuera de la tan preconizada cadena significante sostenida en relación de un significante con otro.

En ese sentido, la práctica de la letra joyceana converge con el uso del inconsciente, pero no por la vía de sus formaciones (sueños, lapsus, actos fallidos, chistes) portadoras de un sentido a descifrar, sino a partir del uso de esos significantes separados de cualquier efecto de sentido.

4- "Lituratierra": una teoría de la escritura

A las tres escansiones que han sido ubicadas en la enseñanza de Lacan como mojones a partir de los cuales entender su modo de leer las obras literarias, debemos sumar la detallada lectura de otro texto de Lacan: "*Lituratierra*". [45].

"*Lituratierra*" es un escrito de Lacan en el que Topuzian encuentra "una verdadera teoría de la escritura articulada con el goce", y al que considera "un plato fuerte" en relación con los estudios literarios. [46] En él, según este autor, Lacan invierte el lugar común, de origen romántico, según el cual en literatura se formula un misterio o un indecible, un terreno que el psicoanálisis podría aclarar; "por el contrario, es en tanto la crítica literaria se mida con el psicoanálisis -pero no haciendo de él un saber auxiliar capaz de establecer lo de otro modo oscuro, sino poniendo el agujero del lado de ese saber- que podrá efectivamente abrirse a lo que hoy supone impensado, o impensable". [47] Si en "*Lituratierra*" Lacan hace referencia a su trabajo sobre *La carta robada* de Edgar Allan Poe, que se ha mencionado anteriormente, es porque, siguiendo con la temática de la historia del cuento, más allá de los significantes que circulan con la carta, se trata de ver en qué punto se encuentra su elisión, el mensaje que se desconoce de ella. Así justifica la intrusión del psicoanálisis en la literatura, "pues si la crítica literaria podría renovarse efectivamente, sería porque el

psicoanálisis esté allí para que los textos se midan con él, estando el enigma de su lado”, [48] es decir, haciendo uso de la luz, metáfora evocada en el texto, no para iluminar sino para ubicar el agujero.

Aquello que de este texto puede ser útil a los fines de configurar un modo de leer, es el valor que toma en él la letra, el uso de la letra, ubicándola como litoral que hace de frontera delimitando dos dominios entendidos como extranjeros para nada recíprocos: un dominio ligado a lo simbólico, y uno ligado a lo real como lo que no puede ser simbolizado y relativo al goce como la satisfacción pulsional. La letra sería la que dibuja el borde del agujero en el saber propio de lo simbólico, agujero que al intentar colmarlo se invoca al goce pues remite a lo real.

Por otra parte, no se trata de hacer de la letra un significante ni a afectarla de una primariedad respecto de él. Lo importante es la tachadura (*litura*) pero de ninguna huella que se encuentre de antemano: el rasgo primero que se inscribe y aquello que lo borra se encuentra todo junto, y es de esa conjunción de lo que se inscribe y se borra al mismo tiempo de donde surgen el sujeto y aquello que se agrega al vacío para colmarlo, el objeto de goce. La represión es entendida entonces respecto de lo que se inscribe y lo que no, lo que entra dentro de la producción de sentido, y lo que queda fuera de él. Lejos se está en estas consideraciones de la idea de lo reprimido como algo que hay que ir a buscar a las profundidades, o que hay que develar con la interpretación.

Lacan propone entonces precisar cómo ese litoral vira a lo literal, “considerándolo en todo instante”, [49] poner el acento no tanto en la producción de un significado como en la literalidad que no remite a ningún sentido metafórico. Es desde ese punto de vista que la escritura es entendida en términos de “abarrancamiento de significado”, pues lo que ella calca no es el significante con sus efectos de producción de sentido, sino los efectos de la lengua que cada uno habla y el modo en que cada uno lo hace: cómo cada quien hace uso de la lengua, más allá del significado que se pone en juego. Si bien la escritura se refiere al significante, al mismo tiempo demarca aquello que se juega en el vacío.

Es en ese modo de entender la letra que el psicoanálisis puede entrometerse en la literatura: no para dar sentido ni para interpretar sino para ubicar de qué modo un texto recorta un vacío, o lo obtura. Cuál es el modo de usar la lengua que el texto presenta, qué está en él elidido y qué aludido, haciendo referencia así a lo que hace de borde entre la palabra y el vacío.

Si las consideraciones trabajadas en “*Lituriatierra*” condujeron a ubicar aquello que escapa a la simbolización, “lo inasimilable”, es porque se trata de una de las maneras de conceptualizar lo traumático para el psicoanálisis.

Según Lacan, lo traumático es el encuentro con lo real: “La función de la *tyche*, de lo real como encuentro [...] se presentó primero en la historia del psicoanálisis bajo una forma que basta por sí sola para despertar la atención –la del trauma”. [50] Y lo real hay que buscarlo “tras la falta de representación”. [51] Incluso Lacan llega a hablar de una resistencia del discurso cuando procede a ceñir al llamado núcleo traumático, en la medida en que ese núcleo ha de ser designado como real. [52] Podríamos decir que entonces lo traumático sería ese punto que no se deja ceñir por el discurso. De ahí que todo el desarrollo de “*Lituriatierra*” nos permite situar un modo de lectura que intente recortar esos puntos en los que el discurso se resiste, y que estarán ligados a lo traumático, esos bordes que hacen litoral, esa posibilidad de que el psicoanálisis designe lo que hace agujero en el discurso, en el saber, en el texto.

Freud, además de precisar a lo traumático con los rasgos de la irrupción, la ininteligibilidad, la sorpresa, ha ubicado dos temáticas que claramente se relacionan con esta noción de lo traumático como aquello que no tiene representación en el inconsciente: la sexualidad y la muerte.

El desarrollo sobre la aplicación del psicoanálisis que Freud ha realizado a la hora de abordar textos literarios, ha permitido situar aquello que se debe evitar en una lectura psicoanalítica, expresado en términos que hemos tomado prestados de Topuzian: aplicación, reducción clínica de la obra, esquematización prefijada del texto, biografismo. Aquello que debemos tener muy presente en el abordaje es, en primer lugar, el uso que se haga de la interpretación: no inyectar de sentido ajeno al texto, aplicando esquemas prefijados; no tratar a los personajes como si fueran seres de la vida real adjudicándoles intenciones, recuerdos, mociones pulsionales o fantasías, ni interpretando sus intenciones o acciones con elementos externos a la obra; no servirse de elementos de la biografía del autor para dar una explicación al texto, produciendo el errado desplazamiento y equivalencia de la obra (o del personaje) y el autor. Se tratará de tener siempre presente la indicación de Lacan que plantea que el psicoanálisis solo se aplica a alguien que habla y oye.

Por otra parte, si bien podemos otorgar todo su reconocimiento al modo en que Freud conceptualiza el mecanismo de la creación artística, no por ello debemos autorizarnos en él para considerar al texto literario como una formación del inconsciente, ni para analizar por ello a su autor.

También será importante no adoptar una posición de superioridad ni paternalista a la hora de leer el texto literario con el supuesto de que el psicoanálisis podría develar o aclarar lo que la obra oculta o lo que de ella no se entiende. Por el contrario, hemos podido precisar con Lacan de qué modo el psicoanálisis se mida parejamente con la crítica literaria iluminando los agujeros del saber más que llenándolos con el saber propio. La delantera que el texto literario puede tener frente al psicoanálisis deberá ser la de extraer del texto un concepto nuevo o algo que aclare los conceptos anteriores.

Otro de los procedimientos que se desprenden de la metodología con la que Freud ha leído, por ejemplo, el cuento "El hombre de arena" es la de detenerse en los rasgos caprichosos o desenlazados de la historia. Para ello será necesario, tal como lo propone Lacan, tomar el texto al pie de la letra y servirse de lo que llama dos manijas: por un lado, verificar si lo que está en juego en la obra es del orden de la ilusión o del vacío; por el otro, detenerse en el modo del discurso. Este último recurso no es abandonado jamás a lo largo de su enseñanza pues otro modo de entenderlo es lo que hemos precisado como el modo en que cada quien hace uso de la lengua que habla.

Pero lo que será de suma importancia es servirse no solamente de lo que otros psicoanalistas pudieran haber escrito sobre una obra determinada, sino también de lo que la crítica literaria ha escrito sobre ella.

La propuesta de Lacan como modo de lectura desde el psicoanálisis es el de verificar cómo la práctica de la letra converge con el uso del inconsciente, es decir, delimitar la lógica del inconsciente presente en el texto literario. De allí que sea fundamental precisar el uso de la letra, entendiéndola como litoral que delimita un vacío al mismo tiempo que lo tacha, intenta llenarlo. Esta noción de la relación entre la letra y el vacío será fundamental a la hora de circunscribir lo traumático. Este modo de concebir el abordaje del texto literario será solidario de la manera en que sea conceptualizado el inconsciente, noción que ha sufrido algunas variaciones en la enseñanza de Lacan.

BIBLIOGRAFÍA

- Bayard, P., *¿Se puede aplicar la literatura al psicoanálisis?*, Paidós, Bs. As., 2009. Traducción de Viviana Ackerman.
- Baudry, J.-L., "Freud y la 'creación literaria'", *Redacción de Tel quel. Teoría de conjunto*, Seix Barral, Barcelona, 1971, pp. 177-206. Traducción de Salvador Oliva, Narcís Comadira y Dolors Oller.
- Freud, S., "El delirio y los sueños en la 'Gradiva' de Jensen" (1907 [1906]), *Obras Completas*, Vol. IX, Amorrortu, Bs. As., pp. 7-80. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud. Traducción directa del alemán de José L. Etcheverry. Primera reedición.
- Freud, S., "Dostoiévski y el parricidio" (1928 [1927]), *Obras Completas*, Vol. XXI, Bs. As., 1986, pp. 175-194. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud. Traducción directa del alemán de José L. Etcheverry. Primera reedición.
- Freud, S., "Lo ominoso" (1919), *Obras Completas*, Vol. XVII, Amorrortu, Bs. As., 1986, pp. 219-252. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud. Traducción directa del alemán de José L. Etcheverry. Primera reedición.
- Freud, S., "Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci (1910)", *Obras Completas*, Vol. XI, Amorrortu, Bs. As., 1986, pp. 59-128. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud. Traducción directa del alemán de José L. Etcheverry. Primera reedición.
- Freud, S., "Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre (Contribuciones a la psicología de amor, I) (1910)", *Obras Completas*, Vol. XI, Amorrortu, Bs. As., 1986, pp. 173-184. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud. Traducción directa del alemán de José L. Etcheverry. Primera reedición.
- Freud, S., "Cinco conferencias sobre psicoanálisis (1910 [1909])", *Obras Completas*, Vol. XI, Amorrortu, Bs. As., 1986, pp. 7-51. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud. Traducción directa del alemán de José L. Etcheverry. Primera reedición.
- Freud, S., *Conferencias de introducción al psicoanálisis*. Parte III. Doctrina general de las neurosis (1917 [1916-17]), "Conferencia 23ª Los caminos de la formación de síntoma", *Obras Completas*, Vol. XVI, Amorrortu, Bs. As., 1986. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud. Traducción directa del alemán de José L. Etcheverry. Primera reedición.
- Freud, S., "El creador literario y el fantaseo" (1908 [1907]), *Obras Completas*, Vol. IX, Amorrortu, Bs. As., 1986. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud. Traducción directa del alemán de José L. Etcheverry. Primera reedición.
- Lacan, J., "Juventud de Gide, o la letra y el deseo", *Escritos 2*, Siglo XXI, Bs. As., 1987, pp. 719-740. Traducción de Tomás Segovia. Decimocuarta edición.
- Lacan, J., *El seminario, Libro 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964), Paidós, Bs. As., 1991, cuarta edición. Traducción de Juan Luis Delmont- Mauri y Julieta Sucre.
- Lacan, J., "Lituratierra", *Otros escritos*, Bs. As., Paidós, 2012, pp. 19-32. Traducción de Graciela Esperanza y Guy Trobas.
- Lacan, J., "Homenaje a Marguerite Duras, por el arrobamiento de Lol V. Stein", *Otros escritos*, Paidós, Bs. As., 2012, pp. 209-216. Traducción de Graciela Esperanza y Guy Trobas.

- Lacan, J., *El seminario, Libro 6, El deseo y su interpretación* (1958-59) Paidós, 2014, Bs. As.. Traducción de Gerardo Arenas.
- Miller, J.-A., "Nota paso a paso", *El seminario, Libro 23, El sinthome*, Paidós, Bs. As., 2006, pp. 195-242. Traducción de Nora González.
- Regnault, F., "El arte según Lacan", *El arte según Lacan y otras conferencias*, Atuel, Barcelona, 1995. Traducción de Josep María Panés.
- Roudinesco, E., *Lacan. Esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*, Fondo de Cultura Económica, Bs. As., 1994. Traducción de Tomas Segovia.
- Topuzian, M., "Sobre Otros Escritos", *Exlibris#1, revista del Departamento de Letras* [en línea], Facultad de Filosofía y Letras, Año 1, N° 1, 2012, pp.434-439. Consultado en: http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/30869851/resenas2.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAJ56TQJRTWSMTNPEA&Expires=1450613770&Signature=y2utj%2BkH8lQ2walW8l6kq9hWfvs%3D&response-content-disposition=attachment%3B%20filename%3DResena_de_Otros_escritos_de_Jacques_Laca.pdf

NOTAS

1. Topuzian, M., "Sobre Otros escritos", *Exlibris#1, revista del Departamento de Letras* [en línea], Facultad de Filosofía y Letras, Año 1, N° 1, 2012, pp.434-439. Consultado en: http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/30869851/resenas2.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAJ56TQJRTWSMTNPEA&Expires=1450613770&Signature=y2utj%2BkH8lQ2walW8l6kq9hWfvs%3D&response-content-disposition=attachment%3B%20filename%3DResena_de_Otros_escritos_de_Jacques_Laca.pdf, p. 435.
2. *Ibíd.*, p. 433.
3. Freud, S., *Obras Completas*, Amorrortu, Bs. As., 1986.
4. Freud, S., "El delirio y los sueños en la 'Gradiva' de Jensen" (1907 [1906]), *Obras Completas*, Vol. IX, *op. cit.*, p. 88.
5. *Ibíd.*
6. Bayard, P., *¿Se puede aplicar la literatura al psicoanálisis?*, Paidós, Bs. As., 2009, p. 25.
7. *Ibíd.*, p. 27.
8. Freud, S., "El delirio y los sueños en la 'Gradiva' de Jensen", *op. cit.*
9. *Ibíd.*, p. 13.
10. Freud, S., Parte III. "Doctrina general de las neurosis", "Conferencia 23ª Los caminos de la formación de síntoma", "Conferencias de introducción al psicoanálisis" (1917 [1916-17]), *Obras Completas*, Vol. XVI, *op. cit.*, p. 46.
11. Baudry, J.-L., "Freud y la 'creación literaria'", *Redacción de Tel quel. Teoría de conjunto*, Seix Barral, Barcelona, 1971, p. 198.
12. *Ibíd.*, pp. 202-203.
13. *Ibíd.*, p. 186.
14. Freud, S., "Dostoievski y el parricidio" (1928 [1927]), *Obras Completas*, Vol. XXI, *op. cit.*, p. 180.
15. Freud, S., "Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci" (1910), *Obras Completas*, Vol. XI, *op. cit.*, p. 75.
16. *Ibíd.*, p. 99.
17. Bayard, P., *¿Se puede aplicar la literatura al psicoanálisis?*, *op. cit.*, p. 46.
18. Freud, S., "Lo ominoso" (1919), *Obras Completas*, Vol. XVII, *op. cit.*, pp.219- 252.
19. Freud aclara que el Hombre de la Arena es un personaje del folklore alemán que les saca los ojos a los niños que no quieren irse a dormir, o que desobedecen a sus padres.
20. Regnault, F., "El arte según Lacan", *El arte según Lacan y otras conferencias*, Atuel, Barcelona, 1995, p. 20.
21. Freud, S., "El delirio y los sueños en la 'Gradiva' de Jensen", *op. cit.*, p. 35.
22. Lacan, J., "Juventud de Gide, o la letra y el deseo", *Escritos 2, Siglo XXI*, Bs. As., 1987, p. 727.
23. El término francés para carta y para letra es el mismo, *lettre*, equívoco con el cual Lacan juega a lo largo de todo el texto.
24. Lacan, J., "Lituratierra", *Otros escritos*, Paidós, Bs. As., 2012, p. 21.
25. *Ibíd.*
26. Lacan, J., "Homenaje a Marguerite Duras, por el arrobamiento de Lol V. Stein", *Otros escritos, op. cit.*, p. 211.
27. *Ibíd.*
28. Lacan, J., *El seminario, Libro 6, El deseo y su interpretación* (1958-59) Paidós, Bs. As., 2014, p. 300.
29. *Ibíd.*, p. 302.
30. *Ibíd.*, p. 303.
31. *Ibíd.*, p. 304.
32. *Ibíd.*, p. 306.
33. Regnault, F., "El arte según Lacan", *El arte según Lacan y otras conferencias, op. cit.*, p. 20.
34. Lacan, J., "Homenaje a Marguerite Duras, por el arrobamiento de Lol V. Stein", *Otros escritos, op. cit.*, p. 211.
35. *Ibíd.*, p. 210.
36. Miller, J.-A., "Nota paso a paso", *El seminario, Libro 23, El sinthome*, Paidós, Bs. As., 2006, p. 195.
37. *Ibíd.*, p. 197.
38. Lacan hace referencia con este texto a lo que se denomina la lengua materna, pero además la escribe en una sola palabra para aludir también al laleo propio de las primeras emisiones fónicas del bebé.
39. Lacan, J., *El seminario, Libro 23, El sinthome, op. cit.*, p. 164.
40. Roudinesco, E., *Lacan. Esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*, Fondo de Cultura Económica, Bs. As., 1994, p. 539.
41. *Ibíd.*
42. Lacan, J., *El seminario, Libro 23, El sinthome, op. cit.*, p. 161.
43. Roudinesco, E., *Lacan. Esbozo de una vida... , op. cit.*, pp. 533-534.
44. Lacan, J., *El seminario, Libro 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Paidós, Bs. As., 1991, p. 167.
45. Lacan, J., "Homenaje a Marguerite Duras, por el arrobamiento de Lol V. Stein", *Otros escritos, op. cit.*
46. Topuzian, M., "Sobre Otros escritos", *Exlibris#1, op. cit.*, p. 438.
47. *Ibíd.*
48. Lacan, J., "Lituratierra", *Otros escritos, op. cit.*, p. 21.
49. *Ibíd.*, p. 25.
50. Lacan, J., *El seminario, Libro 11, Los cuatro conceptos... , op. cit.*, p. 63.

51. *Ibíd.*, p. 68.

52. *Ibíd.*, p.76.