

...un caracol nocturno en un rectángulo de agua

Laura Arias

Durante una entrevista, le preguntaron al introductor del Barroco en la literatura latinoamericana, el cubano Lezama Lima, cómo definiría la poesía. Su respuesta fue: "En una ocasión dije que la poesía era un caracol nocturno en un rectángulo de agua...". La raíz irónica de esta no definición nos sitúa -en este trabajo- en esa zona donde, al intentar referirse a la relación entre literatura y real, nos coloca frente a una paradoja, ya que si lo real no es simbolizable, la literatura, por su parte, es símbolo. En *Extimidad* (2010), Miller advierte que lo real no se confunde con el ser y cita a Lacan para sostener que lo real, propiamente dicho, es "el dominio de lo que subsiste fuera de la simbolización" (p. 82) y, como tal, desprovisto de sentido.

Describir, narrar, por ejemplo, el alma humana o lo cotidiano de unos habitantes de una Francia ocupada, en una situación límite, revela el arte del autor al enfrentarse a ese real. Pero, como recomienda Clarice Lispector, no debemos preocuparnos en entender, sino que debemos sumergirnos en los variados sentidos que solo pueden ser percibidos por un lector atento para descubrir sus múltiples significados en una reversión de sentido.

En *Suite Francesa* (2005), Irène Némirovsky realiza un fiel retrato de la condición humana en una Francia ocupada por los alemanes. El enemigo no tardará en llegar a París. Tras las primeras bombas, las personas se lanzan a las carreteras en dirección al sur. Hay que partir y llevar consigo todas las pertenencias que se pueda: el dinero, las joyas, las sábanas de hilo bordado, las porcelanas. ¿Acaso se puede vivir sin la estatuilla *Sèvres* o el jarrón rosa heredado de la familia? No puede existir vida más vulgar si hay que desprenderse de tan valiosos objetos. Los maridos y los novios se encontraban en el frente o habían muerto o desaparecido. La soledad arreciaba, y esos cuerpos rubios, jóvenes y esbeltos de los alemanes despertaban la mirada y el deseo de no pocas mujeres, aun sabiendo que ellos eran el enemigo y que en sus manos había muerto el hombre por el que lloraban. "Felices o desgraciados, los acontecimientos extraordinarios no cambian el alma de un hombre, sino que la precisan, como un golpe de viento que lleva las hojas muertas y deja al desnudo la forma de un árbol; sacan a la luz lo que permanecía en la oscuridad y empujan el espíritu en la dirección que seguirá creciendo" (Némirovsky: 2005, 222).

Némirovsky describe algo propio de la condición humana: negarse a ser desnudada. Así como Clarice Lispector, en *La pasión según G.H.*, describe, a lo largo de casi doscientas páginas, lo que le ocurre a G.H. al descubrir una cucaracha en las dependencias domésticas de su casa de clase alta en Río de Janeiro, intentaremos correr los velos presentes en la literatura, para decir lo real. Definir la relación entre literatura y real es acercarse a lo que nombra el límite de la representación. Combinatoria abierta de *Rayuela*, tratamiento de lo real por lo simbólico, ya que nombrar es acceder a lo simbólico. Lacan mencionó la proximidad entre la poesía y el lenguaje del inconsciente. En sus textos y en sus seminarios, encontramos referencias poéticas y de poemas. Conocemos los poemas publicados por Lacan, los cuatro versos que cierran el texto "La cosa freudiana", texto incluido en *Escritos* (1984) y *Hiatus irrationalis*.

Uno entre tantos

Distinguimos, no obstante, esa clase de escritor cuyo peculiar artificio consigue un doble efecto, de sentido y de agujero. Pero, sobre todo, distinguimos un tipo de escritor como Joyce, que descompone la relación gramatical entre los términos y afecta al sujeto de la representación. Situamos también, como otro tipo de escritor, al que escribe poesía porque es propio de esta anular la representación de sentido. Así lo señala Valladolid Bueno: "si bien es verdad, obvio por lo demás, que toda creación no puede ser considerada como literaria, sí podemos decir que todo acto literario es creador. Lo importante estriba en poder determinar en qué sentido podemos afirmar que lo es" (2011).

Lo real toca el cuerpo sin pasar por la significación del fantasma. "Lo real -dice Lacan- es el misterio del cuerpo que habla, es el misterio del inconsciente" (Lacan:1981, 158). Ya en el *Seminario XXIV: L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, Lacan explica que la proeza del poeta radica en producir, con la letra, un efecto de sentido y un efecto de agujero. Es decir, homologa poesía con resonancia en el cuerpo. Si la poesía es resonancia en el cuerpo, es claro entonces que si hay poesía, hay goce. Como sostiene Miller en *Un esfuerzo de poesía* (2003), "la poesía es el uso del significante con fines de goce (...) que se distingue de otro que es el uso del significante con fines de identificación" (p. 8). Significante con fines de identificación que produce acotamiento de goce.

En ese sentido, el significante estético nombra algo y produce "el motivo de que los pelos se ericen, los ojos se humedezcan, la garganta se contraiga, la piel hormiguee y la espina dorsal se estremezca cuando se escribe o se lee un verdadero poema", como define Robert Graves. Sentimiento estético que nombra el efecto que se produce cuando está anulada la representación. Un uso del significante desprendido del fantasma, efecto de resonancia real al estar anulado el sentido como significación ya que sentido se opone a real.

A diferencia del poeta hay escritores que escriben sobre su fantasma y producen efectos de sentido y otros que producen efectos que pueden tocar el cuerpo. Lo real no es una suposición, pasa por el cuerpo en tanto Uno. Hay un estatuto imaginario de goce que es, al contrario, exaltante, estético, y nombra todo cuanto es obra de arte. El goce yace en el lenguaje -goce fálico- con la sola reserva de que llegue a ser dicho entre líneas. Al mismo tiempo, nos preguntamos qué sostiene la calidad literaria y universal de una autora como Nemirovsky o Clarice Lispector a diferencia de otras obras que no responden a lo que Valladolid Bueno define como "creación". La literatura busca nombrar lo real, intento de nombrar en el fracaso de nominación, dar nombre a lo imposible de nombrar. Decimos, entonces, que hay producciones escritas en las que el escritor de ficción semblantea historias y otras que no son semblante de ficción. Nos referimos a las narrativas de carácter testimonial como la de Nemirovsky, Semprún, P. Levy y otros y la de C. Lispector que testimonia de lo femenino e indican el real que se produce.

Escritura, relato, invención, narración de un testimonio. ¿Qué nos enseñan? Bien sea el de un sobreviviente de un campo de concentración o el de un pase que convierte a un analizante de la orientación lacaniana en analista de la escuela (AE). En *Cartas a un joven poeta* (2005), un incipiente poeta le pide a Rilke que opine sobre sus poemas. Le responde lo siguiente: "Escudriñe hasta descubrir el móvil que le impele a escribir. Averigüe si ese móvil extiende sus raíces en lo más hondo de su alma. Y, procediendo a su propia confesión, inquiere y reconozca si tendría que morir en cuanto ya no le fuere permitido escribir (...), entonces, conforme a esta necesidad, erija el edificio de su vida. Que hasta en su hora de menor interés y de menor importancia, debe llegar a ser signo y testimonio de ese apremiante impulso" (p.13). Por su parte, en su libro *Escribir* (2000), M. Duras dejó estas consideraciones:

"Escribir. No puedo. Nadie puede. Hay que decirlo: no se puede. Y se escribe. Lo desconocido que uno lleva en sí mismo: escribir, eso es lo que se consigue. Eso o nada. Se puede hablar de un mal del escribir. Hay una locura de escribir que existe en sí misma, una locura de escribir furiosa, pero no se está loco debido a esa locura de escribir. Al contrario. La escritura es lo desconocido".

No poder vivir sin escribir, como no poder vivir sin el amado, sitúa la relación entre el amor como invención y la literatura por la imposibilidad de decir. Se inventa por amor a las palabras. Enlace del amor al deseo mediante la pulsión. El objeto está en la causa, no poder vivir sin escribir. Por eso, el deseo es causa de división. Según Miller, *un esfuerzo de poesía es "... una invitación a dar nombre a ese dilema orgulloso, en el que va la vida: poesía o muerte"* (Miller, 2003, p. 7). ¿Qué hace cada uno con la pulsión que viene del cuerpo? Amor en lo que causa, no poder vivir sin escribir. Escribir indica que el objeto está presente. Así, saber pulsional y gozo estético tienen una dinámica semejante a un saber hacer pulsional al saber arreglárselas con lo real que se manifiesta en la obra de arte. "La escritura -dice Barthes- se encuentra doquier las palabras tienen saber (*saber y sabor* tienen en latín la misma etimología)" (p. 127).

En todo está el germen de la narrativa, de la experiencia; sin embargo, sabemos que todo significativo resulta excesivo frente a la ausencia que le cabe decir. Si el deseo es eterno e indestructible, nos dice Freud, es ahí que reside la fuente, el deseo de escribir, deseo anclado a su causa e indica la relación entre pulsión y causa. Los escritores que producen creaciones literarias sitúan lo que Walter Benjamin describe en su ensayo titulado «El narrador». Texto en el que describe la crisis de la narración con la irrupción de una forma de comunicación típicamente burguesa: *lainformación*. Esta no necesita -dice Benjamin-, al igual que la novela y a diferencia de la narración, de la *experiencia*. El narrador está en contacto con la experiencia, no enmudece ante la experiencia; el narrador, a diferencia del novelista, bordea lo real. "Porque la mitad del arte de narrar radica precisamente en referir una historia libre de explicaciones" (Benjamin: 1991, 11).

Situamos aquí, entonces, la diferencia entre novela, narración y poesía. Y si hay crisis de la *narración*, como señala Benjamin, es porque hay una crisis de *experiencia*, porque, en la modernidad tardía, la *experiencia* ha sido sustituida por la *experimentación*. En ese sentido, podemos pensar que la dispersión del sujeto moderno obstaculiza que por constituirse en la escritura, el sujeto sea, en efecto, sujeto. Por ello es irreconciliable con la narración, que alcanza una amplitud de vibración de la que carecen la información y el sujeto disperso de la modernidad. Los poetas malditos clamaban ante los peligros de la modernidad. Podemos pensar que Miller se sitúa en la misma línea de Benjamin al manifestar lo siguiente: "Hacer de la vida, narrándola, una epopeya, en eso consiste a su entender hacer una *esfuerzo de poesía*" (p. 7). Al respecto, las vanguardias del siglo XX, de la más radical al concretismo brasileño, instauraron una manera de promover la separación de los dichos del Otro: convirtiendo en real lo más inverosímil, unieron lo que nunca antes se había unido.

Como afirma Barthes en *El placer del texto* (2005): "la fuerza de la literatura es su fuerza de representación. Desde la antigüedad hasta los intentos de la vanguardia, la literatura se afana por representar algo. ¿Qué? Yo diría brutalmente: lo real. Lo real no es representable, y es debido a que los hombres quieren sin cesar representarlo mediante palabras que existe una historia de la literatura. Que lo real no sea representable -sino solamente demostrable- puede ser dicho de diversas maneras (...) no se puede hacer coincidir un orden pluridimensional (lo real) con un orden unidimensional (el lenguaje)" (p. 127). Del mismo modo, Barthes sostiene que "los hombres no se resignan a esa falta de paralelismo entre lo real y el lenguaje, y es ese rechazo, posiblemente tan viejo como el lenguaje mismo, el que produce, una agitación incesante, la literatura" (p.128). Asimismo, en *El ser y el Uno* (2011), dice Miller: "Volvemos a encontrar aquí a nuestro Roland Barthes, quien busca en la literatura el *efecto de lo real*, no lo real mismo, sino el efecto de lo real en la *ficción*. Lo aísla allí donde ya no se puede acordar sentido, allí donde uno se topa con un elemento que resiste a la estructura...".

“Ficcionalizar” lo real

La noción de ficción adquirió importancia en el psicoanálisis gracias a Lacan. En su última enseñanza, ocupado por la concepción del análisis orientado hacia lo real y hacia el estudio de la escritura, Lacan enfatiza la conexión entre el psicoanálisis y la poesía porque hay en lo escrito más allá del significante. La concepción del análisis orientado hacia lo real se distingue de una ficción, a la vez que reconoce que el trauma lingüajero, el muro del lenguaje como impotencia o imposible, requiere un saber hacer.

Así, en *La escritura o la vida*, Semprun relata que tuvo que dejar pasar cuarenta años, poniendo en disyunción la escritura o la vida: “En Ascona, en el Tesino, un día soleado de invierno, en diciembre de 1945, me encontré ante la tesitura de tener que escoger entre la escritura o la vida”. Y, aclarando, también escribió: “(...) ¿Cómo contar una historia poco creíble, cómo suscitar la imaginación de lo inimaginable si no es elaborando, trabajando la realidad, poniéndola en perspectiva? ¡Pues con un poco de artificio! (...) La verdad esencial de la experiencia no es transmisible (...) o mejor dicho, sólo lo es mediante la escritura literaria, (...) mediante el artificio de la obra de arte, ¡por supuesto!”.

Semprun “olvida” para poder escribir. Se vio apremiado a registrar lo inolvidable, lo que no se puede transmitir: el olor a carne quemada que salía de las chimeneas de los campos. Solo la ficción puede hacer creíble una experiencia radical de encuentro con lo real. Por ese motivo, decimos que el testimonio es efecto de escritura, no se opone a lo real. El valor del testimonio es el acento puesto en la escritura, agujero que da cuenta del fuera del sentido, que es lo que muestra el testimonio. Escribir rodea ese encuentro con lo real en su vertiente devastadora. Los testigos pueden narrar y describir lo que era la administración de la muerte, pero el encuentro con lo real, con un resto ininterpretable, al que la metáfora paterna no responde, impulsa a la escritura. En ese sentido, el testimonio envuelve un imposible: lo real. Pero como señala Miller: “hay saber en lo real” (2011).

Lo real es lo imposible de decir, designa el límite de lo que puede ser dicho, dejando siempre un resto indecible. ¿Qué se podría decir frente a la imagen de una acumulación de zapatos? En la literatura de los testimonios de los sobrevivientes de campos de concentración, lo *indecible* de la experiencia, en palabras de Benjamin, se convierte al mismo tiempo en una narración, en una epopeya, como señala Miller, que impulsa a escribir e indica a la vez cómo en semejante aniquilación de la subjetividad se mantiene la vida en su carácter pulsional. En ese sentido, la Shoá sigue estando presente por falta de inscripción, es un *real* porque las palabras nunca están a la altura de lo que designan. En esta discontinuidad aparece la escritura, que hace un tratamiento de lo real, ya que en ella, como en la poesía, se trata de lo real que se opone al sentido.

Psicoanálisis y literatura

El célebre texto de Lacan “Lituratierra” nos enseña, por la diferencia entre las ficciones construidas en la literatura y en el análisis, la importancia de las conexiones y distinciones entre el psicoanálisis y la literatura. Esta última prescinde de la verdad fáctica, mientras que en el análisis se intenta atrapar lo real. Hacer aparecer en la ficción deja en la sombra lo imposible de decir.

Se subraya la particularidad del autor en su relación con la lengua y el sello personal de su estilo en su escritura. “Lo real es causa”, dice Miller en el capítulo dos de su seminario *El ser y el uno* (2011). “Es preciso que por algún sesgo lo real se nutra de palabra... Aquello que es real y que es causa en el campo freudiano, es la estructura del lenguaje”. Tanto en la literatura como en el psicoanálisis se produce el sujeto dividido, es decir, algo que no llega a decir. La escritura es *poiesis*, es decir, trata de una visión del mundo que no precede al mundo haciendo de este un mero reflejo, sino que se proyecta sobre él. Por eso, la escritura es una cuestión de lectura. Como nos enseña Roland Barthes, la escritura cuestiona el mundo, nunca ofrece respuestas; libera la significación, pero no fija sentidos. En ella, el sujeto que habla no es preexistente, se produce en el propio texto, en instancias siempre provisionales. Lacan, por su lado, en su *Seminario XXV: El momento de Concluir* (1977), dice: “... el analizante habla, hace poesía...” (clase 3). Asociación libre entre el sentido y el sinsentido, y el sentido nuevo, tan parecido a la creación poética. Sin embargo, la escritura literaria no es del mismo orden que la escritura analítica. En el *Seminario XXIV*, Lacan les dice a sus alumnos: “con la ayuda de lo que se llama escritura poética, ustedes pueden tener la dimensión de lo que podría ser la interpretación analítica”. Asimismo, se indica el lugar de privilegio que Lacan le otorga a la poesía: “¿Estar eventualmente inspirado por algo del orden de la poesía para intervenir en tanto que psicoanalista? Esto es precisamente eso hacia lo cual es necesario orientarlos. (...) Es en tanto que una interpretación justa extingue un síntoma que la verdad se especifica por ser poética” (clase 10). El poeta y el psicoanalista bordean lo real y modifican al sujeto de modo análogo a como Scherezade iba transformando el corazón del Sultán al ofrecerle un mundo simbólico y que, dicho en palabras de Miller en “Lo escrito en la palabra” (1997), nos introduce en dos usos posibles del significante: con fines de identificación o con fines de poesía. Este ensanchar los límites ha sido, precisamente, el legado de los poetas.

Poesía y goce femenino

El goce femenino le sirve a Lacan para avanzar hacia lo real, ya que remite al punto de inconsistencia en el Otro, es decir, enfrenta el lenguaje y su fracaso para decir el goce. El goce femenino no se dice, no se lee, por fuera del falo, en tanto fuera del lenguaje. Lacan sitúa lo femenino más allá de los límites definidos por el significante, en lo que no se deja aprehender por el lenguaje; por eso, como la poesía, es inconsistente, indemostrable. Teoría de los conjuntos, pues: la teoría cerrada del conjunto finito (el goce fálico) y la estructura abierta del gesto infinito (el goce femenino). ¿Acaso lo femenino no es lo que se lee en los bordes de las palabras y se desprende de ellas? Libera la significación: *divide, aleja, separa*.

Cómo no pensar en Scherezade, personaje de la narrativa que inicia y termina las *1001 Noches*, que vence la muerte a través de la fuerza de la palabra e impide que se siga matando a las mujeres. El Califa es seducido por la literatura, por la erotización del lenguaje, espíritu de lenguaje. Pero no es solo en el universo de las *1001 Noches* que se valoriza la fuerza de la apología de la palabra y el deseo -sin objeto- en ella tramado. El ardid que trama para engañar al Sultán puede entenderse como propio de la astucia femenina y de la calidad literaria contenida en esa vida que es cambiada por una narrativa. El Sultán quería historias, y como en una interpretación -palabra eficaz que toca el goce del sujeto-, este se transforma contándose.

Aunque tampoco se trata -sostiene Valladolid Bueno- "de una simple o compleja modificación de los materiales entregados. Más bien la creación literaria, siguiendo «el impulso de una voluntad de poesía como creación, de poema como quintaesenciando mundo», es tal que «la realidad no será reduplicada en copias sino recreada de manera libérrima», nos dice Jorge Guillén" (Valladolid: 2011).

Estética del deseo

El escritor va hasta la desfiguración de la lengua; del *Finnegans wake* de Joyce a la poesía concreta, el poema no informa acerca de nada. Como indica Barthes: "...las palabras ya no son concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, sino lanzadas como proyecciones, explosiones, vibraciones, maquinarias, sabores; la escritura convierte al saber en una fiesta" (2006, p.126).

Como decía Octavio Paz, la expresión estética es irreductible a la palabra y, sin embargo, solo la palabra la expresa. Se pierde y se recupera la imagen del deseo que funda toda narrativa. La literatura es una vía de escape porque estamos condenados a una existencia que nunca está a la altura de lo que cada uno anhela. Por ese motivo, la ficción permite escapar al confinamiento y es, a la vez, compensación y consuelo de las limitaciones. Inventamos ficciones para vivir las muchas vidas que quisiéramos. Así lo indican los heterónimos de Fernando Pessoa que reflejan una obra mediante la cual un autor se inventa una existencia real en la imposibilidad de encontrar un lugar de sujeto. Es decir, por los heterónimos da a ver lo real. A causa de ello, somos inseparables de nuestras ficciones. Son, muchas veces, una defensa contra la angustia que produce el desorden del mundo. En ese camino podemos señalar que la desproporción entre el mundo y el sujeto requiere de la literatura como refugio contra la adversidad. A su modo, la novela refleja nuestra incapacidad para aceptar la realidad tal como es, al mismo tiempo que remite a la insuficiencia de las palabras para el tamaño de nuestra realidad.

Pase: narración

El pase, artificio que sostiene la escuela de orientación lacaniana, es la transmisión a la comunidad de pares que hace un analizante de su experiencia de análisis. Pero ¿cómo transmite esa experiencia? Del mismo modo que el poeta intenta nombrar lo real, en el pase se trata de dar estructura narrativa a la experiencia del inconsciente. Una vez que se ha realizado el atravesamiento del fantasma cabe al que se expone a la experiencia del pase, como el poeta, promover una narración que parte de una experiencia. Se trata, de la transmisión de real sin pasar por la significación que apunte al no-todo. Invención, creación, narración de una experiencia que pase por la palabra pero no por el lenguaje, abertura al goce femenino en ese movimiento que sostiene lo femenino no sin el falo.

Rilke nos enseña que escribir es no poder vivir sin hacerlo y, como el amor despojado del fantasma, es invención. Ocasión de preguntarnos si el amor está en juego en la práctica del psicoanálisis y en la transmisión de una experiencia, y si puede situarse en esa zona donde la narración de una experiencia es un saber hacer con lo real *como un caracol nocturno en un rectángulo de agua*.

Bibliografía

1. Barthes, Roland (2006), *El placer del texto*, Buenos Aires, Siglo XXI.
2. Benjamin, Walter (1991), *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid, Taurus.
3. Duras, Marguerite (2000), *Escribir*, Barcelona, Tusquets Editores.
4. Lacan Jacques (1981), *El seminario. Libro 20: "Aún"*, Caracas, Paidós.
 -El seminario 24: "L'insu que sait d'une bévue". Inédito.
 -Seminario 25: "El momento de concluir". Inédito.

5. Lezama Lima <http://artespoeticas.librodenotas.com/artes/1544/conversaciones-con-jose-lezama-lima> consulta día 15 de febrero de 2013
6. Miller, Jacques Alain (2005), "Un esfuerzo de poesía" en Revista Colofon, (Sesiones del 5 y 26 de marzo, 2003), en Colofón No 25, Boletín de la Federación Internacional de Bibliotecas del Campo Freudiano, España.
- (2010), *Extimidad*, Buenos Aires, Paidós.
- *El ser y el uno*. Seminario de 2011. Inédito.
7. Némirovsky, Irène (2005), *Suite francesa*, Barcelona, Salamandra.
8. Rilke, René M. (2005), *Cartas a un joven poeta*, Madrid, Alianza.
9. Semprún, Jorge (2002), *La escritura o la vida*, Barcelona, Tusquets Editores.
10. Valladolid, Bueno T. (2011), *Estructura poética de la creación literaria* en el Blog
11. Literario "Carmina". Consulta realizada en febrero de 2013 en <http://carmina.ekiry.com/?cat=270>