

Figuraciones del autor, la obra y la escritura desde el psicoanálisis

Alejandro Suárez López ¹

Julio César Osoyo Bucio ²

Resumen:

El texto indaga el vínculo entre autor y obra para pensar el diálogo entre literatura y psicoanálisis. Con Orfeo y Pígalión como figuras opuestas (pérdida y desprendimiento vs. apropiación narcisista), distingue dos modelos freudianos de creación: el del *fantaseo* que exalta a “Su Majestad el Yo” y seduce al lector, y el de *Gradiva*, donde el texto funciona como sueño o delirio descifrable por las leyes del inconsciente. Con Lewis y André, desplaza el foco a los efectos de leer y escribir como experiencias que pueden sacar al sujeto de sí y abrir un agujero en el saber. Con Platón, Foucault y la técnica analítica, propone la “desaparición del autor” como condición para que la palabra acontezca más allá del yo, y sitúa en Orfeo el emblema del error que revela una verdad.

Abstract

This article examines authorship through the dialogue between literature and psychoanalysis. Using Orpheus and Pygmalion as contrasting figures (loss vs. narcissistic possession), it outlines two Freudian models: fantasy-driven narration that reinforces the ego and captures the reader, and *Gradiva*, where the text operates like a dream or delusion readable through unconscious laws. Drawing on Lewis and André, it emphasizes reading/writing effects that displace the self and open a “hole” in knowledge. Via Plato, Foucault, and analytic technique, it frames

¹ Maestro en Psicología. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo Facultad de Psicología. Correo: alejandro.suarez@umich.mx

² Doctor en Filosofía. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Facultad de Psicología. Correo: julio.osoyo@umich.mx

the disappearance of the author/ego as a condition for speech beyond mastery, with Orpheus embodying truth emerging through error.

Palabras clave: *autor y obra, Orfeo, Pigmalión, Freud, Gradiva; lectura; escritura.*

He leído con frecuencia que las palabras traicionan al pensamiento,

Pero me parece que las palabras escritas lo traicionan todavía más.

Yourcenar, Marguerite. (1991)

Introducción

Todo enmudece cuando Orfeo canta. En su viaje al Hades se abrió paso con su canto para recuperar a Eurídice, perdida tras ser mordida por un áspid venenoso. Mientras Orfeo estuvo en el Hades los tormentos se suspendieron y la atención de los soberanos se dirigió a Orfeo. Los dioses del inframundo le concedieron sacar a Eurídice, pero con una condición: caminar delante de ella en dirección a la salida y no voltear a verla hasta salir. Acordadas las condiciones Orfeo se olvida de la condición, deseoso de verla, se gira, voltea a mirar a Eurídice, en ese mismo momento se da cuenta de su error y se estira buscando el cuerpo de su amada, pero solo abraza una nubecilla de humo que se desvanece entre sus manos.

Orfeo sale del inframundo sin su amada, ahora dos veces perdida. El destino implacable aplasta su corazón, y se retira, en una especie de alejamiento del mundo, al monte Ródope. En la versión de Ovidio (2016), Orfeo, sobre una colina sin sombra canta en soledad, y, como si su canto regara semillas por todo el monte nacen árboles de todo tipo. El enlutado canta la historia de Pigmalión (entre otras). Historia que puede ponernos en el umbral del problema de la obra y el autor.

Pigmalión, despreciando lo que hay de vicio en el ser femenino, vivió soltero y durmió solo por mucho tiempo. Mientras tanto “esculpió con éxito un marfil blanco como la nieve y le dio una hermosura con la que ninguna mujer puede nacer, y se

enamorado de su obra” (Ovidio, 2016. Pág. 566). Pigmalión le habla y le da regalos, la besa y la acaricia como si se tratase de una muchacha. Le suplica a Venus que le infunda vida a la joven de marfil, lo que le es concedido. Se casa con su obra-ahora con vida- y todavía más: tiene descendencia: Pafos.

Pigmalión, es, en cierta forma, el reverso de Orfeo. A diferencia de él, no se relaciona con la pérdida, la evita a toda costa; se aferra a su obra, no se desprende de ella. Por su parte, Orfeo, pierde irremediamente. Ni su obra le pertenece. Los cantos que articula en el monte se metamorfosean en árboles a su lado. Su canto se esparce y se difumina con el aire.

Evocamos la historia de Orfeo y Pigmalión porque es una forma de enmarcar una problemática: la del autor y su obra. Por medio de ellas nos anticipamos al tema del presente artículo: el diálogo entre psicoanálisis y literatura, en particular los mecanismos y operaciones en las que puede establecerse una comparación y a veces una coincidencia

La literatura, y las indagaciones sobre la obra y el autor se ofrecen como una posible puerta de entrada al psicoanálisis. El propio Sigmund Freud nos pone sobre la pista. Por ejemplo, en su texto sobre la Gradiva (2012), donde descubre que el autor de la novela ha sabido inventar sueños y delirios que son descifrables tal como lo son los sueños y los delirios auténticos. Es decir, entre los sueños y ensoñaciones del personaje principal de la novela y las de un paciente de su consultorio descubre unas operaciones semejantes. Operaciones que, supone Freud, el creador literario no necesita conocer conceptualmente como un psicoanalista para plasmarlas efectivamente en su creación.

Una de las conclusiones que Freud (2012) extrae de ese análisis del texto de la obra W. Jensen es que el autor consigue expresar lo inconsciente, mediante la suspensión de su crítica consciente. Le supone al autor literario un conocimiento del alma y una capacidad para expresarlo que, en ocasiones, adelanta al estado del psicoanálisis.

Pero ese marco en que aborda al autor y la obra no fue el único en el que Freud trabajó. En otro contexto: *El fantaseo y el creador literario* (2012), presenta una perspectiva en la que el autor está más prendado en su invención. Cabe subrayar que los descubrimientos que presenta en ese momento se refieren a los autores menos estimados por la crítica. Los cuales plasman, como niños en el escenario del juego, sus deseos, sus imágenes y figuras yoicas. Exaltan, ensalzan una imagen del héroe, el cual, concluye, es Su majestad: el yo. Este tipo de relación del autor con la obra que describe Freud, evoca la experiencia de Pigmalión. En ambos casos hay una relación aprehensiva: el escultor retiene su obra dentro de los límites de su capricho, de su yo, así como el escritor construye una narración en la que realiza una personalidad que fascina a los lectores porque establece una imagen agradable, engrandecida de un héroe con el que es posible identificarse. Es como si el escritor de esa clase de narración proporcionará una superficie donde reflejar la realidad aumentada para sí mismo y para los otros. Sin embargo, hay, por lo menos, una diferencia inmediata: Pigmalión no ofrece su obra a los demás, a diferencia del escritor que plantea Freud que sí presta su creación para que sea leída y usada por los demás.

Con esa observación también del lector se haya implicado en tanto receptor de una obra. En este punto recurrimos a la elaboración de C.S. Lewis quien profundiza en la cuestión de los efectos que la obra produce en el lector. En *la experiencia de leer* (2008), propone un experimento de crítica literaria: juzgar una obra, no de acuerdo a la manera en que está escrita, sino a la forma en que podría leerse y los efectos que podría producir. Existen coincidencias entre lo que encuentra Lewis y Freud con respecto al lector que es atrapado y seducido por las historias que se prestan para fantasear, para imaginarse siendo el extraordinario héroe que realiza empresas grandiosas. Ambos autores ven una especie de sugestión, o ensoñación dirigida por el laberinto de espejos que se ofrece al lector en ciertas obras.

Lewis(2008) plantea una forma de leer distinta, en la que el lector no se hunde en las arenas movedizas de la obra, sale de ellas y sale de sí, en y por la lectura.

Considera que esa posibilidad está dada por la obra, por el texto; y considera que toda obra está abierta a esa posibilidad, aunque hasta determinado momento ningún lector haya hecho válida tal recepción. Habría que dar el beneficio de la duda a esas obras que se mantienen en terrenos donde son usadas como espejos de feria, si pueden procurar al lector una experiencia que lo lleve más allá de sí.

La otra lectura que Lewis (2008) considera propia de “los buenos lectores”, recuerda a lo que Freud encuentra en el autor a raíz del análisis de la *Gradiva*. Cuando Freud describe la operación por la que el escritor abre paso a la creación de una obra recuerda la descripción de Lewis de una lectura que arrebató al lector. Es como si hubiera un gesto en común, similar al olvido de Orfeo que precipita a Eurídice al fondo del Hades.

Los efectos de una lectura así “curan” la herida de la individualidad, según Lewis (2008). Permite salir de sí y trascenderse. En ese desdoble de individualidad que se extiende apoyándose en la obra literaria, quién sabe si no volveríamos a encontrar al lector que se regodea en la fantasía y se satisface en una especie de transactivismo.

Otro autor que ha escrito sobre la intersección entre literatura y psicoanálisis es Serge Andre (2000). Se trata de una novela llamada *Flac*, después un ensayo que es una reflexión sobre su experiencia escribiéndola. Ahí, el autor sostiene que la escritura de la novela le ha brindado una experiencia que no podría haber suscitado un psicoanálisis.

Sobre la marcha del texto el autor llega a concluir que, Lacan, ha propuesto una forma de psicoanálisis capaz de emular esa experiencia que llega a liberar la palabra del peso de los discursos hegemónicos que aplastan al sujeto. De esa manera el psicoanálisis y la experiencia de escribir tendrían algún efecto común, de acuerdo con Andre. Tenemos entonces que, así como para Andre (2000) en la escritura, como para Lewis en la lectura, habría un efecto extensivo, de dismantelar estructuras y discursos predominantes en el sujeto.

Dichas actividades, de lectura y escritura, ¿Cómo se relacionan? ¿Podríamos considerarlas atravesadas por una operación en común? Lo expuesto por Platón del diálogo de Sócrates e Ion nos hace considerar que sí. Entre las cuestiones del diálogo está la de explicar cómo es que Ion se ve inspirado por cierto autor y no por otros, aunque traten del mismo tema.

Podríamos decir de otra forma, no sin estar advertidos de las diferencias, que se trata de saber por qué la escritura de cierto autor (para el caso se trata de la obra de Homero) provoca en Ion, al leerla, un reconocimiento y un estado de intensidad nueva en el que le vienen las palabras de manera abundante y aun mejor que a nadie. Con ello no se abandona el terreno de la problemática del autor y la obra; pero sí se avanza en plantear la cuestión del lector o receptor y la obra.

En el diálogo se explica que el autor al crear y verter en escritura se encuentra poseído por una musa que infunde palabras e inspira, y el autor es reducido a una pasividad, aunque no total: presta su mano para que el otro, la musa o el Dios, transmita sus mensajes, hace de receptáculo para descifrar esos mensajes. Algunas de esas palabras guardan la capacidad de producir efectos similares en quien las escuche o las lea. Las palabras transmiten esa fuerza comparada con la magnética por el propio Sócrates que hala a otras y otros.

La figura de Orfeo es retomada como un anudamiento de algunos de los elementos puestos en juego en el tema de la escritura, la obra y el autor.

Freud y la literatura: dos modelos de creación

Afirmar las relaciones entre psicoanálisis y literatura no es nada nuevo, algunas de ellas ya fueron anotadas por Freud; quizás también señalizadas e indicadas en sus posibilidades y ulteriores desarrollos. Algunas veces lo observamos tomar al artista como objeto de estudio, en cuyo caso, estudiará su obra como un medio para analizar al creador de esta; otras veces se conforma con tomar como aliado al escritor y leer su obra, ligando y discerniendo las leyes del inconsciente ahí, en el escrito.

Nos aventuramos a aislar dos versiones de la creación literaria en la obra de Freud, primero abordamos la correspondiente al ensayo de 1908: *El creador literario y el fantaseo* (2012) y posteriormente la articulada en su análisis de la Gradiva.

En esta versión, se ensaya la idea de que en el juego infantil se disciernen los procesos que llevan a un autor a escribir cierta historia. Nos dice que el poeta satisface sus deseos insatisfechos mediante la creación de historias, las cuales se alimentan de fantasía y deseos, que el niño en su juego realiza sin necesidad de recurrir a la elaboración literaria. La insatisfacción, en ambos casos, juega como motor de la fantasía, la cual viene a insertar, imaginariamente, un orden diferente en las relaciones del sujeto con el mundo.

Este fantasear del poeta, al que Freud (2012) termina llamando narrador y diferenciándolo de los poetas “más estimados por la crítica” (pág.132) produce en sus obras un héroe que seduce al lector, y que gana su simpatía ofreciéndole soportes identificatorios. Nos preguntamos si estos no provienen de los caminos de elección de objeto narcisista que expone en *introducción al narcisismo* (2012).

“ a. [...] lo que uno mismo es (a sí mismo),

b. [...] lo que uno mismo fue,

c. [...] lo que uno querría ser, y

d. [...] la persona que fue una parte del sí-mismo propio.” (p.87)

Además de éstos, cabe considerar igualmente la influencia de “la mujer nutricia” y “el padre protector” como emblemas utilizables por un narrador en favor de lograr la atracción del lector. A pesar de lo problemático de esta aseveración la podemos justificar por el carácter ideológico y atrayente de ambos marcos o caminos de elección; si bien, ambos modos son diferenciados por Freud, coinciden en el carácter favorable para ponerse al servicio de la seducción en una creación. Aunado a lo anterior, nos interesa señalar que el héroe encumbrado por los narradores es el mismo protagonista de los sueños diurnos: “su Majestad el Yo” (Freud, 2012, pág. 132). Y aunque ese Yo pueda vestirse majestuosamente por el

narrador, como referencia narcisista, como protector o persona nutricia existe otro camino lejos de esa senda especular.

En esta primera aproximación a la creación literaria, encontramos a Freud explicando la manera en que la inspiración llega al creador, (sus rutas y entresijos), además, atisba algunas cuestiones al respecto de la situación en que el lector recibe la obra y el papel que cumple la fantasía en ambos lados. No sólo da cuenta de la manera en que fantasías de carácter egoísta y erótico se entrelazan en el origen de las creaciones, también abarca el aspecto de la recepción de la obra y da cuenta de cómo el lector puede ser seducido por fantasías esplendorosas.

En este tipo de narraciones tenemos un yo-narrador que parece no desvanecerse detrás de sus palabras, que se impone sobre su obra sin dejarse superar por ella, manteniéndose dentro de sus márgenes, estorbando la posibilidad de ir más allá del yo, conservando la marca del mundo en la que se aliena. Y con esto no solo el narrador es el que se mantiene dentro, también el lector es orillado a permanecer sin salir de sí, hipnotizado por las imágenes presentadas, en una especie de aturdimiento producido por el atractivo y encanto del héroe, cuya figura atrapa, agrada y engrandece al Yo.

La lectura como producción retroactiva de escritura

Es de resaltar que la forma en la que Freud analiza al narrador en este ensayo, encuentra similitudes con el método experimental que Lewis (2008) lleva a cabo en *La experiencia de leer*. En este texto, el autor británico, dice introducir la novedad de juzgar las obras, no por como son escritas, sino por cómo pueden ser leídas, es decir, por los efectos que producen en el lector.

Este giro que aporta Lewis nos hace cuestionarnos acerca de las relaciones entre escritura y lectura; y al admitir las relaciones de la literatura y el psicoanálisis, nos invita a reflexionar sobre cómo la lectura estaría en posición de producir en retrospectiva algo que podría llamarse obra o escritura, pero también producir efectos subjetivos, aludidos por Lewis en su forma de presentar las maneras en las

que el lector puede recibir o usar la obra, y en el caso de Freud, en la manera en que el lector llega a ser atrapado y seducido por la maraña imaginaria del narrador.

Lewis (2008) invita a hacer la acrobacia que colocaría a la lectura antes que a la escritura para llegar a juzgar a esta última. De este modo analiza al lector y las formas en las que puede leer; pero al realizar este giro ¿Produciría en el escrito cierto estatus en función de cómo es leído? ¿Estaría encontrando en cierta forma de leer, también cierto tipo de escritura? Tenemos que un modo de leer que produciría (¿retroactivamente?) una escritura, y ¿Esa escritura no llevaría en sí esa posibilidad ya en sus trazos? Lewis, afirma que la posibilidad la otorga la lectura, (o las lecturas) porque una obra siempre se mantiene abierta para ser recibida, aunque hasta entonces solo haya sido usada para satisfacer las fantasías de “los malos lectores”.

Freud (2012), por su parte, nota que los narradores, aquellos que deslizan dentro de la obra a su Majestad son también los que “...encuentran lectores más numerosos y ávidos” (p. 132); Lewis, observa que “la mayoría” son aquellos lectores que “usan” la obra como senda para recorrer sus aspiraciones y deseos (2008, pág. 91). Este modo sería, de acuerdo con él, una mala forma de leer, más interesada por regodearse en la fantasía que ir al encuentro vertiginoso con la palabra, movimiento que podría revelarse como una experiencia extrema al igual que el acto de la escritura.

Lewis hace alusión a tipos de lectores: buenos y malos; después sustituye esa clasificación, la despersonifica, y entonces habla de formas de “recibir” y/o “usar” la obra, es un movimiento importante en la argumentación porque da pie a considerarlas como funciones o como actividades que un sujeto podría realizar, ir de una a otra sin estar determinado a una sola forma de leer. El lector que “usa” la obra se adentra en sí mismo, y se difracta con ayuda de las imágenes que encuentra en la creación que tiene en sus manos. Este es un movimiento que Freud divisa al notar que el lector, o más bien, cierta forma de leer se entrega a la majestuosidad del yo, se deja seducir y se atrapa en ese registro.

Si aceptamos que las obras son algo dicho y escrito, la consecuencia es que podemos oír y leer ahí, en eso que habla. Que haya diferentes formas de realizar dichas operaciones es a lo que nos abocamos por medio de estas reflexiones que apuntan a un encuentro entre el campo del psicoanálisis y la literatura. Y acaso, ¿leer no es, desde siempre, ya un escribir también?

(Des)encuentros. Literatura y psicoanálisis

Tal encuentro (entre literatura y psicoanálisis) ha sido recorrido no pocas veces, y está plagado de re-encuentros y desencuentros, unos más afortunados que otros. Entre ellos encontramos la visión, un tanto divulgada, de que detrás de las obras y de los personajes habríamos de encontrar al autor, como ocultándose detrás de una máscara, como si la obra nos pudiera reconducir, quien sabe por qué caminos a la construcción de una personalidad y una historia infantil que echaría luz sobre la relación de una obra con su autor. Esfuerzo que intentaría encontrar un cordón umbilical entre el creador y su obra, y con ello lograr significaciones estables de una escritura, que en cambio podría tomarse como huérfana, vertiginosa y equívoca.

De la noción psicologizante de la experiencia literaria nos desvincula el método al que nos abocamos: el del psicoanálisis, “ese método que procede al desciframiento de los significantes sin consideraciones por ninguna presupuesta forma de existencia del significado” (Lacan, 2009, pág. 711). Esta forma de proceder es atribuible (al menos en cierto grado) a la segunda versión sobre la escritura literaria que encontramos en Freud (2012), la que desarrolla en *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen* de 1907. Frente a dicho ensayo, cabe hacer la hipótesis de que el mismo método por el cual Freud analiza los sueños, es ubicable en la figuración poética del delirio y del sueño, es decir, que el mismo cifrado que introduce Jensen en el relato, es descifrado -leído- por Freud siguiendo el hilo del escrito.

Podemos partir de “Gradiva”, como esa obsesión que se ha abalanzado sobre Norbert Hanold, cual retoño de lo que ha caído en olvido. Lo que se olvidó fue

el nombre de la compañera de infancia, Zoe Bertgang, cuyo apellido “tiene el mismo significado que “Gradiva” y designa a “la de andar resplandeciente” (Jensen, citado por Freud 2012, pág. 31). Vemos que las raíces del olvido arborescen apuntaladas por el apellido de la compañera, que, desde su escondite en la memoria, dirige los pensamientos intermedios entre “Bertgang” y “Gradiva”. Entre ambos nombres encontramos sueños y delirios dominados por la consecuencia de un olvido. Cabe llamar la atención sobre el hecho de que es el significado que parece regular las asociaciones de Hanold, (Gradiva y Bertgang significan lo mismo) lo que enlaza, en principio, un nombre con otro.

Podemos aducir que el bajorrelieve ha sido leído con el apellido de Zoe, es decir, la imagen de Gradiva ha tomado texto por medio de una traducción, el texto olvidado ha entrado en la piedra milenaria y se ha bifurcado en otros con los que mantiene una asociación que, podemos llamar secundaria; tal operación, quizás, merezca un nombre específico, pero dejaremos las cosas ahí, lo que nos interesa destacar es que la posición de Freud en este ensayo es diferente que en el de 1908, aquí Freud no se interesa por la personalidad y las fantasías del autor, en cambio, sí se ocupa de cómo el texto tiene cierta función interna que se ofrece a la lectura, tal como si se tratara de sueños y delirios auténticos.

En ese mismo ensayo, Freud (2012), notará que las leyes del inconsciente están encarnadas en las creaciones del poeta, que no le hace falta ser conocedor de ellas para que se vean plasmadas en su obra; que el poeta es un adelantado en lo que respecta a las cuestiones del alma, y acaso tengan una fuente en común psicoanalista y poeta desde la que ambos son provocados. También discierne el método según el cual el poeta suprimiría cualquier juicio proveniente de la conciencia, y en cambio dirigiría su atención a lo inconsciente, de esta manera dejaría desarrollar sus posibilidades expresadas en la creación.

Esta concepción del poeta como intérprete de lo inconsciente contrasta con la del narrador que sucumbe ante la fantasía majestuosa en la que se complace.

Serge André y la experiencia de escribir

Serge André, (2000) ha matizado explícitamente los acercamientos y rupturas que cabría anotar en el encuentro del psicoanálisis y la literatura, tituló su obra: *la escritura comienza donde el psicoanálisis termina*, en ella analiza en un continuo el momento en que la escritura superaría al psicoanálisis, llevando a la luz algo que “el psicoanálisis no pudo y no hubiera podido llamar a la vida” (p.165), algo que se quedaría fuera de las posibilidades del diván.

El autor escribe dicho artículo, después de haber creado una novela: “Flac”. En el artículo trata de dar cuenta de lo que ha pasado al escribir la novela, dice haberse sentido “extranjado”, y haber conocido un sujeto nuevo, distinto del que había conocido en su experiencia en el psicoanálisis (pág. 165). Por momentos habla del autor de Flac, como si no fuera el mismo autor del texto que leemos mientras nos cuenta la experiencia de escribir Flac. Como si hubiera otro que habla ahí donde el que escribe ya no es más él mismo. Introduce la cuestión así: “Soy y no soy yo, o soy yo en tanto otro que mí mismo, no sé cómo decirlo” (pág. 164); además se refiere al escritor de Flac en segunda persona, dice: “Lo que el escritor de Flac trata de romper, de despanzurrar y de pulverizar [...]” (pág. 166).

Es al ensayar sobre haber escrito la novela que se le ocurre que la escritura al igual que el psicoanálisis tendrían una fuente en común: un agujero en el saber. Ese agujero sería la causa de la novela de Jensen, y de la creación artística en Leonardo; en cambio, el saber sin agujero, colmado, sería un obstáculo; la investigación científica de Da Vinci es lo que estanca su producción artística- dice- es pues la búsqueda del saber lo que detiene la producción artística de Leonardo. Encontramos una renuncia en medio de la creación artística y del psicoanálisis: la de saberlo todo. Es en esta renuncia al saber dónde también se ven trazados los comienzos del psicoanálisis. No hablamos de una simple negación del saber, sino de ubicarlo en una posición inédita desde la cual produciría sus efectos en la práctica clínica y en la escritura. (André, 2000)

Platón y Foucault: dos modos de desaparición del autor

Nos hemos visto conducidos a un punto de confluencia en el que el modo de enunciación paranoico resalta como algo que cabría anotar a modo de un nudo entre la literatura y el psicoanálisis; podemos encontrar referencias explícitas de que el psicoanálisis, en su praxis, acontece, además, como una práctica de la escritura, lo que quizás sea atribuible a su propia vocación paranoica. Pero veamos si es justo darle esta dimensión a lo que hemos visto desenvolverse a partir de un entrelazamiento desde el escrito.

El principio ético de la escritura contemporánea, según Foucault (1969), se anunciaría en una indiferencia que, citando a Beckett escribe así: “qué importa quién habla, alguien ha dicho que importa quién habla” (p. 329), esta referencia apunta al centro mismo de la enunciación poético-paranoica al sugerir la desaparición del autor. Esta desaparición o muerte en el juego del escrito se vincula a la práctica del psicoanálisis, lo vemos cuando esa desaparición se relaciona con la anulación de los caracteres individuales y el derrumbe del yo, que produciría un modo de presencia específico, que es también posición, lugar, y tiene un papel especial en el desenvolvimiento del escrito, causado, digamos, desde un lugar desértico.

Hemos visto que el sujeto (autor) que pone bajo su nombre cierto decir o enunciado, termina remitiendo a otras fuentes: musas, dioses, genes, pájaros con aliento cadavérico, inconsciente; de esa manera se libera un lugar, con lo cual lo dicho queda en una encrucijada por el equívoco causado en dicha maniobra, digamos que el decir queda entre-dicho. ¿Qué podemos encontrar en ese lugar liberado (si es que podemos suponer algo ahí)? Para responder será necesario recorrer ese espacio en el que la ausencia tiene lugar; “espacio en el que el sujeto que escribe no deja de desaparecer” (Foucault, 1969, p.333) ¿desaparición que da pie a la invocación de esa multiplicidad de voces fúnebres? desaparición que como correlato... ¿tiene una invocación?

¿Será posible situar dicha desaparición como parte de un método o práctica? Eso que hemos empezado llamando desaparición, muerte, lugar vacío, evoca lo

que algunos psicoanalistas relacionan con la posición del analista. Juan David Nasio (2016), por ejemplo, señala el “hacer silencio en sí” como un costado de lo que cabría llamar posición de analista, lo explica así:

“...negar el sí-mismo, dejar disolver la i(a) y suprimir sólo durante un instante los diversos soportes constructivos de nuestro yo, a saber: el tiempo, el espacio, los otros, y en particular todo alcance del ideal, todo objetivo en el horizonte, todo sujeto supuesto saber que habitualmente garantiza la elección por la cual procedemos en tanto el psicoanalista está sentado en su sillón y cree escuchar a su analizante.” (2016, pág. 165).

El psicoanalista argentino describe una especie de exilio del yo, de un decir que pasa por la ex-tención y no por la in-tención, un momento privilegiado, que de lograrse, dice, “dejamos venir una voz” (pág. 168) que puede convertirse en interpretación, la cual no está bajo el control del yo del analista sino hecha “a partir de la ignorancia del analista” (Nasio, 2016. pág. 187).

Es de esperar que los indicios de esta posición que describe Nasio ya la encontramos en Freud (2012). En *Consejos al médico sobre el tratamiento psicoanalítico* advierte lo que depara si en lugar de atenerse a la atención parejamente flotante “uno tensa adrede su atención” (Freud, 2012, pág. 112): terminará -dice- seleccionando y fijándose en función de cierto saber, que obstaculizará ir más allá de lo que se sabe. Veamos que (su)poniendo el saber en el lugar de principio, de punto de partida de escucha, la posibilidad de producir un encuentro inédito con la palabra se obtura.

Si bien afirmamos que la desaparición (o muerte) halla un paralelo con la posición de analista, en virtud de la cual se abre la posibilidad del escrito, por otro lado, vacilamos en aunar la preeminencia del saber con una forma de presencia hiperbólica del yo, sostenida a partir de una inteligencia, que se ratificaría por una pretensión de leer-evocamos aquí a Allouch (1984)- “entre líneas”. Conviene entender por presencia hiperbólica del yo lo opuesto a la desaparición, como un

lazo con el otro que diferiría en su fundamento del que pudiera lograrse mediante la desaparición, que recorrería otras vías, modos y estados del decir.

Una prioridad de las imágenes sobre las palabras y del sentido sobre el equívoco; la prevalencia de lo uno sobre lo otro, nos remite a lo que evoca Freud, cuando se ocupa del fantaseo del creador literario en el que el héroe ocupa un papel sugestivo en la actividad textual, y refuerza a Su majestad (el yo), cuya presencia y efectos cabría inscribir en un registro diverso de lo que caería en cuenta cuando Freud describe la atención flotante, y analiza *la Gradiva y los sueños*; en este mismo camino cabría apuntar la característica de la escritura contemporánea que Foucault (1969) anota bajo la indiferencia aludida antes. Es decir, el sentido, el saber, las imágenes, incitan a fijarse, a establecer marcos y quedarse dentro de ellos; mientras que la desaparición, la asociación libre y la atención parejamente flotante *son invitaciones* al despliegue de las palabras, pero a condición de plegarse a ellas en sus desenvolvimientos.

Al paso proponemos un puente desde Platón hasta Foucault. Este último, dice que esa indiferencia que describe con las palabras de Beckett- de la cual la desaparición sería un costado- pertenece a “uno de los principios éticos fundamentales de la escritura contemporánea” (p.332) dentro de la cual, formalmente, no cabe inscribir a Platón. Sin embargo, la interpretación que hace Laurent Cornaz (1998) del método empleado por el filósofo griego, lo pone en concomitancia con lo que atribuye el autor francés a la escritura contemporánea. Nos dice Cornaz (1998) “El arte de Platón consiste en borrarse para dejar que sus personajes, que Sócrates, ocupe todo el lugar.” (pág. 168) Agrega: “...no escribe más que palabras. Minimiza lo más posible el alcance de su decisión de escribir, evitando darles a sus diálogos el estatuto de escritos [...] se esforzará para que su escritura sea lo más invisible, lo más oral posible.” (pág. 107). Platón se borra, pero en ese movimiento tendríamos que reconocer que tal aniquilación implica otra, más allá de sí, en la que la palabra ya no recorre las vías que van de un “yo” a un “tú”, y que a costa de ese corte se logra un espacio y tiempo particular que ya no es el del mundo en el que nos desenvolvemos cotidianamente.

Si bien la interpretación que hace Cornaz (1998) del método de Platón lo pone en relación con lo descrito por Foucault (1968), en el nivel de la interpretación que ofrecen sobre la conducta creadora están alejados en puntos fundamentales, aunque coincidan ligeramente en algunos que es posible conservar desde Platón, pero radicalizados por lo que circula alrededor de la desaparición del autor, que Foucault pone en relieve.

El primer punto en el que ambos coinciden al ocuparse de lo que podemos reunir de manera general bajo el nombre de espacio literario, es la abolición de la voluntad de quien se ve enfrentado a la creación. En el Ion de Platón (2012), el creador está fuera de su dominio, poseído por la musa, o por los Dioses; la fuente del torbellino de palabras viene de afuera y no se encuentra en el interior de quien las enuncia; en Foucault, el autor no se ve suplantado por una presencia mística, sino enfrentado a su propia muerte en el acto de creación, el desplazamiento de quien enuncia se volvería más radical, habría una presencia de ausencia más definitiva, evocando a Maurice Blanchot (2004): una soledad esencial.

Entre la obra y la muerte: Orfeo

De acuerdo con Blanchot la obra “nos descubre una soledad más esencial” (2004, pág. 15), la cual no es simple alejamiento del mundo, de los horarios, responsabilidades y trabajos que rigen en él, sino que implica un movimiento más íntimo en el que el abismamiento no se detiene frente a la voluntad y la pretensión de ejercerla libremente. Tal grado de soledad se alcanza cuando el tiempo ya no es duración con principio y fin, sino momento; al estar alejado del mundo en el que todo se reduce a cuentas, cálculos y fines, permite encontrar el abismo de lo que no tiene fin, puro comienzo. Esa soledad esencial redefine quién habla y desde dónde.

La manera en la que Foucault plantea la pregunta por el autor/ sujeto nos muestra un camino en el que no tendríamos que partir de la cuestión ¿De qué manera un sujeto puede producir un discurso?, es decir, considerar al sujeto como origen y centro del discurso, sino más bien, según qué condiciones aparece o desaparece ese sujeto en el interior o exterior de ese discurso, y cuáles serían las

consecuencias de un discurso organizado de tal o cual manera. Bajo cierta interpretación, Orfeo aparece como una figura que representa ese descentramiento de la voluntad.

Sabemos que Lacan (2008) interroga sobre esa regla que recorre el análisis, que exime al sujeto de hablar desde una posición yoica, y en cambio lo invita a seguir la regla de la asociación libre que conlleva a un decir de lo particular desde un lugar descentrado. ¿Qué es aquello particular del sujeto? Aquello con lo que tropieza a cada lapsus y marcha entrelazado a su decir.

En este punto conviene retomar a Orfeo, pues en él se encarna verdad y error. Podemos decir que hasta cierto punto es el sujeto de Freud, que revela su deseo en su equivocación. Además, llama la atención de la biografía de Orfeo que es un sujeto marcado por la fragilidad; cuando es presentado a su padre, el rey Eagro, Orfeo es visto como demasiado inapropiado: en lugar de saber luchar y saber manejar las armas, toca la cítara que le ha regalado Apolo; canta y es capaz de conmover a la naturaleza y a quien lo escucha, incluso el lago y el viento callan para que se escuche su música, pero no es lo que debería de ser; incluso el rey muestra arrepentimiento por haber dejado que pasara tanto tiempo al lado de su madre Calíope y sus tías las musas.

El “desajuste” al piso del citarista aparece también cuando se encuentra cantando al lado del río Peleo, Eurídice es atraída por el bello canto, se acerca a Orfeo mientras el sigue interpretando, en el momento en que termina la pieza su mirada tropieza con la de Eurídice que se ha acercado demasiado, Orfeo pierde el equilibrio, la roca sobre la que apoyaba el pie cede y cae sobre las piedras hasta encontrar una con forma plana en la que detiene su caída. La desorientación se hace presente en Orfeo, así como la fragilidad, y es, quizá, debido a ello que puede atravesar el umbral de la vida y la muerte; ya en ese territorio mortífero la mirada lo traiciona, una acción fallida, diríamos, le revela el deseo y al mismo tiempo le muestra el fantasma como tal. Es destacable que el cuerpo de Orfeo ha vuelto hacia Eurídice, traicionado por la impaciencia, pero en ese movimiento ha asomado la verdad.

Tomar a Orfeo como símbolo del espacio literario nos permite decir que la escritura acerca, a través de la experiencia de la muerte y la suspensión del sistema yo-otro, la anudación del deseo a una palabra esencial. Dar pie a un habla particular y singular. Esta perspectiva se opone a la idea de un individuo dueño y productor de su discurso, pues el que habla solo se sitúa como un eslabón de la cadena hablada, como agente, sí, pero también como causado, provocado. Quizás lo verdaderamente propio del sujeto es el error y sus desenlaces. El error no clausura la palabra, sino que le abre la puerta desde un lugar inesperado.

Dado que nos convoca un habla particular es menester remitirnos nuevamente al diálogo de Ion (Platón, 2017), ahí encontramos planteada la cuestión del poeta que es intérprete de los mensajes de los dioses y de las musas, al que se le atribuye una “predisposición” para ser influido por un Dios o musa específicos. Mientras que en Orfeo la muerte permite la aparición del error y sus implicaciones, en Ion se habla de posesión y endiosamiento, es, a partir de ese movimiento que se descifra la voz y los mensajes de los dioses.

Entre Orfeo y Ion: el espacio literario

En el caso de Ion (Platón, 2017) se discute una cuestión que nos permite alargar la cadena, pues no solo se plantea la cuestión del poeta, sino de su lector/crítico, que responde al nombre de rapsoda. Sócrates interroga a Ion acerca de lo que ocurre cuando el poeta en cuestión es Homero. Pregunta: ¿Son los temas de los que trata Homero los que te convocan? ¿Es por una técnica o ciencia que el lector (en este caso Ion) puede tener un flujo de ocurrencias? Sócrates llega a proponerle a Ion una solución: no es en virtud de un saber ni técnica que se le ocurran tantas y maravillosas cosas cuando se trata de Homero, es una “predisposición”, una “causa divina” que atrae, primero al poeta y luego al lector a través de las palabras del poeta, que a su vez ha sido endiosado en un primer momento. Transmite al lector, con las palabras que le han sido donadas por la divinidad, una inspiración semejante. Entonces, si es cierto que lo que los reúne no es un saber, ciencia o técnica ¿cuál es el objeto que comparten el poeta y el lector? Homero puede tratar asuntos que le corresponden más bien al auriga o al pescador,

sin embargo, lo que se anima, siente un llamado cuando se trata de él, y Sócrates le ha hecho ver que no son los asuntos de los que se ocupa Homero, ni tampoco es porque sea dueño de alguna técnica que le allane el camino. Podríamos decir, más que un saber, comparten un objeto que al mismo tiempo funciona como causa, y no cualquier causa, una divina. Comparten una causa que es al mismo tiempo su objeto, que sin embargo no se encuentra presente, es un objeto-causa divino, no ubicable, extraviado, mítico, ausente.

Bibliografía

- Ahmed, S. (2016). *Fragilidad queer*. 452º F. (Pp. 1- 13).
- Allouch, J. (1984). *Letra por letra: Transcribir, traducir, transliterar*. 1ª Ed. México. Psicoanalítica de la letra.
- André, S. (2000). *Flac: la escritura comienza donde el psicoanálisis*. 1er Ed. México. Siglo XXI.
- Blanchot, M. (2004). *El espacio literario*. 1ª Ed. España. Paidós.
- Cornaz, L. (1994). *La escritura o lo trágico de la transmisión*. 1ª Ed. México. Psicoanalítica de la letra.
- Foucault, M. (2015). *La gran extranjera: para pensar la literatura*. 1ª Ed. Argentina. Siglo XXI.
- Foucault, M. (1969). *¿qué es un autor? En Entre filosofía y literatura*. (Pp. 329- 360). 1ª Ed. Argentina. Paidós
- Freud, S. (2012) *Carta 52 en Obras completas: publicaciones prepsicoanalíticas y manuscritos en vida de Freud: 1886-1899*. (Pp.274-280). Argentina. Amorrortu.
- Freud, S. (2012) *Nuevas puntualizaciones sobre las neuropsicosis de defensa en Obras completas: primeras publicaciones psicoanalíticas: 1893.1899*. (157-184). Argentina. Amorrortu.
- Freud, S. (2012). *Obras completas: Psicopatología de la vida cotidiana: sobre el olvido, los deslices en el habla, el trastocar las cosas confundido, la superstición y el error: 1901*. 2da Ed. Argentina. Amorrortu.
- Freud, S. (2012). *Obras completas: El chiste y su relación con lo inconsciente: 1905*. 2da Ed. Argentina. Amorrortu.

Freud, S. (2012). *Obras completas: El delirio y los sueños de la Gradiva de W. Jensen y otras obras:1906-1908*. 2da Ed. Argentina. Amorrortu.

Freud, S. (2012). *Obras completas: Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente, Schreber: trabajos sobre técnica psicoanalítica y otras obras: 1911- 1913*. 2da Ed. Argentina. Amorrortu.

Freud, S. (2013). *Lo inconsciente en Obras completas: Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico: Trabajos sobre metapsicología y otras obras: 1914- 1916*. (Pp. 153- 214). Argentina. Amorrortu.

Freud, S. (2012). *10ª Conferencia. El simbolismo en el sueño en Obras completas: Conferencias de introducción al psicoanálisis: partes I y II*. (Pp.136- 154) 1era Ed. Argentina. Amorrortu.

Freud, S. (2013). *27ª conferencia. La transferencia en Obras completas: Conferencias de introducción al psicoanálisis: parte 3: 1916- 1917*. (Pp. 392- 407). 2da Ed. Argentina. Amorrortu.

Freud, S. (2012). *El yo y el ello en Obras completas: El yo y el ello y otras obras:1923- 1925*. (Pp. 1-66). 2da Ed. Argentina. Amorrortu.

Freud, S. (2012). *Premio Goethe en Obras completas: El porvenir de una ilusión, el malestar en la cultura y otras obras: 1927-1931*. (Pp. 203- 212). 2da Ed. Argentina. Amorrortu.

Hadot, P. (2006). *Ejercicios espirituales en Ejercicios espirituales y filosofía antigua*. (Pp. 23- 59). 1 Ed. España. Siruela.

Herrera, R. (2008). *Poética del psicoanálisis*. 1er Ed. México. Siglo XXI

Lacan, J. (2009). *Función y campo de la palabra y el lenguaje en psicoanálisis en Escritos 1*. (Pp.231- 310). 3ª Ed. México. Siglo XXI.

Lacan, J. (2009). *Juventud de Gide o la letra y el deseo en Escritos 2*. (Pp.703- 726)

Lacan, J. (2015). *Seminario 3: Las psicosis*. 1ª Ed. Argentina. Paidós.

Lacan, J. (2015). *El inconsciente freudiano y el nuestro en Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. (Pp. 25- 36) 1ª Ed. Argentina. Paidós.

Lewis, C.S. (2008). *La experiencia de leer: un ejercicio de crítica experimental*. 4ª Ed. España. Alba

Melenotte, G. H. (2008). *Convergencia y divergencia entre Lacan y Foucault a propósito del caso*. Litoral. Nacida de la vergüenza, improvisación de un cáncer. El sujeto, una vez más. (41), Pp. 85- 100.

Morales, H. et all. (1996). *Escritura y psicoanálisis*. 1er Ed. México. Siglo XXI

Nasio, J-D. (2016). *Cómo trabaja un psicoanalista*. 1er Ed. México. Paidós

Ovidio. (2016). *Metamorfosis*. 16ª. Ed. España. Cátedra.

S.A. (2018). *Orfeo desciende a los Infiernos*. 1ª Ed. España. RBA.

Sabatini, F. (2013) *Sobre la escritura: James Joyce*. 1ª Ed. España. Alba.

Platón. (2017). *Diálogos I*. 1ª Ed. España. Gredos.