



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

Tesis doctoral en filosofía

**El (otro) cuerpo y la (otra) escritura:
El último Pasolini a la luz de Lacan, Derrida y Nancy**

Claudia González Aja



**Universitat Autònoma
de Barcelona**

2019

Directora: Doctora Begonya Sáez Tajafuerce
Director: Doctor Antoni Vicens Lorente

Doctorado en filosofía
Departamento de Filosofía

Agradecimientos

En un párrafo de agradecimientos, como dice Derrida, un libro –en este caso una tesis– se da o se devuelve a quienes nos lo han dado de antemano. Quiero darla, entonces, a cada una de las personas que han posibilitado este trabajo de investigación. A todas ellas, les he dado las gracias personalmente. Pero no quiero dejar de hacer una mención pública a aquéllos que considero fueron fundamentales en esta travesía.

A mis directores, Begonya Sáez Tajafuerce y Antoni Vicens. Por las discusiones que sostuvieron conmigo, las dudas que resolvieron, la orientación que me proveyeron. Begonya, por la escalera de Wittgenstein que mencionaste en el momento más preciso, como un aliento y que fue para mí un enorme apoyo durante todo este camino.

A mis hermanas, Gaby e Isa, por el humor –tan necesario– que pusieron en este camino, por su manera de acompañarme y escucharme aunque la filosofía y el psicoanálisis no sean lo suyo.

A mis papás, Rossana y Fernando, que me han apoyado en cada decisión que he tomado y me han transmitido –entre muchas otras cosas– lo precioso de la vida, de la perseverancia y del propio deseo. Ellos, que sin saberlo, me escribieron antes de hablarme.

A mis amigos y colegas con quienes discutí temas y textos que tejí en estas páginas, en especial a Guy Briole, por la bibliografía que me proveyó y por su orientación.

Y muy especialmente a Enric Berenguer, no solo por su colaboración en las traducciones de los textos de Lacan, sino por su manera de estar y acompañarme, de darme ánimos, tiempo, silencio y aliento cuando más lo necesité, por las charlas que tuvimos en relación a Lacan y su enseñanza, por su invaluable paciencia y comprensión y porque, una vez más, fuimos “two for the road”.

Resumen

Esta tesis doctoral tiene como objetivo la investigación de dos temas que conciernen tanto a la filosofía como al psicoanálisis lacaniano: el cuerpo y la escritura. La última época (1965-1975) de la obra del poeta italiano Pier Paolo Pasolini, sus relatos autobiográficos, las entrevistas que concedió y sus precoces recuerdos de infancia, arrojan luz sobre estos temas. Así, se los toma como vector de esta investigación para analizar si su escritura, durante su último período, puede ser planteada como una escritura a otro nivel que el del sentido, a saber una escritura despojada de él. Para poder responder a esta pregunta, la investigación toma tres direcciones: una, el análisis de la noción de escritura y cuerpo desde lo que se conoce como la última enseñanza de Jacques Lacan que va desde, aproximadamente, 1970 a 1980. La segunda, el análisis de la noción de escritura para Jacques Derrida, tomando como ejes principales sus libros *De la gramatología*, *La escritura y la diferencia*, *La diseminación y Posiciones*. La tercera, el análisis de la noción de cuerpo en Jean-Luc Nancy, tomando como principales referencias sus libros *Corpus*, *Noli me tangere* y *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. En seguida, se hará referencia a las críticas y alusiones entre Lacan y Derrida, en lo que a la noción de escritura se refiere y entre Lacan y Nancy en cuanto al tema del cuerpo. En este recorrido se diferencia entre dos escrituras y dos cuerpos: por un lado, la escritura alfabética y una que carece de sentido; y por el otro, el cuerpo orgánico/anatómico y que alude a una noción otra.

Finalmente, se hace un análisis de la obra del último Pasolini, a la luz de los tres autores que se estudian en esta investigación para dar respuesta a la hipótesis de trabajo y plantear las conclusiones pertinentes.

Abstract

The goal of the following doctoral dissertation is the investigation of two topics concerning philosophy and lacanian psychoanalysis: the body and writing. The final years of famous Italian poet Pier Paolo Pasolini's work (1965-1975), autobiographies, given interviews, and his early childhood memories provide insight for these two topics. This is one of the vectors for this dissertation to analyze if Pasolini's writing during his final years can be considered as a different writing other than one lacking sense, senseless. To analyze and respond this question, the investigation takes three different directions. First, the analysis of the notion of writing and body from what is known as the last teaching of Jacques Lacan, which covers approximately 1970 – 1980. Second, the analysis of Jaques Derrida's notion of writing, taking as main axis his books: *Of Grammatology*, *Writing and Difference*, *Dissemination* and *Positions* as main focus. Third, the analysis of the notion of the body in Jean-Luc Nancy's writing, following his books: *Corpus*, *Noli me tangere* and *58 indices on the body. Extention of the soul*; as main references. Subsequently, the critics and references that Lacan and Derrida made to each other about the notion of writing will be mentioned, as well as between Lacan and Nancy concerning the topic of the body. Throughout this investigation, two different notions of writing are acknowledged: the alphabetical writing and the senseless writing, as well as two different notions concerning the body: one of organs and one referring to a notion *other*.

Finally, an analysis of "the last Pasolini" is presented, in the light of the mentioned Derrida, Lacan and Nancy's writings, to answer the hypothesis and make conclusions. These are drawn from the intertwining between the speech and field of philosophy and psychoanalysis on one side, and from this relation with Pasolini's art on the other side.

ÍNDICE

Agradecimientos	2
Resumen	3
Abstract	4
Acerca de las citas y referencias	10
1. INTRODUCCIÓN	13
1.1. Metodología y Marco Teórico	16
1.2. Problema	
1.2.1. Cuerpo y escritura	16
1.2.2. El cuerpo	17
1.2.3. La escritura	18
1.3. Hipótesis	21
1.4. Antecedentes	
1.4.1. El cuerpo en la filosofía	21
1.4.1.1 <i>Descartes (1596-1650)</i>	21
1.4.1.2 <i>Hegel (1770-1831)</i>	24
1.4.1.3 <i>Merleau-Ponty (1908-1961)</i>	28
1.4.1.4 <i>Gilles Deleuze (1925-1995)</i>	32
1.4.1.5 <i>Michel Foucault (1926-1984)</i>	35
1.4.1.6 <i>Judith Butler (1965)</i>	41
1.4.2. La escritura en la filosofía	45
1.4.2.1 <i>Maurice Blanchot (1907-2003)</i>	46
1.4.2.2 <i>Roland Barthes (1915-1980)</i>	51
1.4.2.3 <i>Gilles Deleuze (1925-1995)</i>	55
1.4.2.4 <i>Michel Foucault (1926-1984)</i>	58
1.5. Marco Teórico	
1.5.1. Sobre la escritura	64
1.5.1.1 <i>Pasolini, lengua y escritura</i>	64
1.5.1.2 <i>Escritura y literatura</i>	68
1.5.2. La escritura para Lacan	71

1.5.3. Derrida, Lacan y la escritura.....	75
1.5.4. Sobre el cuerpo.....	79
1.5.4.1 <i>El cuerpo para Jean-Luc Nancy</i>	79
1.5.4.2 <i>El cuerpo en la última enseñanza de Jacques Lacan</i>	82
1.5.4.3 <i>El cuerpo y la escritura para Pasolini</i>	86
1.5.5. Sobre Pasolini.....	92
1.5.5.1 <i>Biografía y el proyecto pasoliniano</i>	92
1.6. Discusión.....	94
2. SOBRE PIER PAOLO PASOLINI	
2.1. Biografía/Autobiografía: Pasolini, el niño.....	100
2.2. Adolescencia y huida a Roma.....	107
2.3. Las artes, las lenguas y Pasolini.....	117
2.3.1. <i>lalengua</i> y Pasolini.....	126
3. EL PROYECTO PASOLINIANO	
3.1. <i>Petróleo y Salò o los 120 días de Sodoma</i>	137
3.2. El vínculo con la escritura.....	141
3.3. La escritura como tratamiento: de teta veleta a ab joy.....	144
3.4. El ideal de un nuevo alfabeto: Henri Michaux con Pasolini.....	148
3.5. La interpretación de la interpretación.....	150
4. SOBRE LA ESCRITURA	
4.1. La escritura de la que se trata.....	155
4.2. La escritura para Jacques Derrida.....	155
4.2.1. Huella, representación y <i>différance</i>	163
4.2.2. Derrida y la letra.....	172
4.2.3. Lacan por Derrida: críticas y alusiones.....	177
4.3. La escritura para Jacques Lacan.....	185
4.3.1. El seminario 18 o los comienzos de otra escritura.....	185
4.3.2. Lo escrito y la palabra, no sin la letra.....	189
4.3.3. La letra, un recorrido.....	193
4.3.3.1 <i>El seminario sobre la carta robada (1965)</i>	194
4.3.3.2 <i>La instancia de la letra en el inconsciente</i> <i>o la razón desde Freud (1957)</i>	196
4.3.3.3 <i>Lituriatierra (1972)</i>	198
4.3.3.4 <i>El lugar de la letra</i>	200
4.3.3.5 <i>La letra robada o el vuelo sobre la letra</i>	202
4.3.4. Los registros de la letra.....	206
4.3.5. Derrida por Lacan: críticas y alusiones.....	209

5. SOBRE EL CUERPO

5.1. El cuerpo para Jean-Luc Nancy	214
5.1.1. <i>Corpus</i> (1992).....	215
5.1.2. <i>Noli me tangere</i> (2003)	224
5.1.3. <i>58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma</i> (2005).....	228
5.1.3.1 <i>Extensión del alma</i> (2005).....	231
5.1.4. Entrecruzamientos: Nancy y Lacan	232
5.2. El cuerpo en la última enseñanza de Jacques Lacan	242
5.2.1. El estadio del espejo, una primera lectura	245
5.2.1.1 <i>El sujeto en la obra de Lacan</i>	251
5.2.2. El parlêtre	258
5.2.2.1 <i>El parlêtre como metáfora</i>	264
5.2.3. Radiofonía (1970): Los dos cuerpos y el fuera-del-cuerpo	269
5.2.3.1 <i>El cuerpo y la mortificación por el significante: la sepultura</i>	280
5.2.4. La Tercera (1974): el síntoma y lo real	283
5.2.4.1 <i>Lo fuera de sentido, lo extraño</i>	293
5.2.5. Del rasgo unario al “Hay Uno” o de la ex-istencia del cuerpo	305
5.2.5.1 <i>El Seminario 9 (1961-1962), La identificación</i>	305
5.2.5.2 <i>El goce y la escritura en El seminario 18, De un discurso que no fuera del semblante (1971) y en El Seminario 19, ... o peor (1971-1972)</i>	314
5.2.5.3 <i>El Seminario 20, Aun (1972-1973)</i>	326
5.2.6. lalengua y el cuerpo	331
5.2.7. Tener un cuerpo	344
5.2.7.1 <i>Tener un cuerpo, hacer con él</i>	354
5.2.7.2 <i>Hablar con el cuerpo o el tener antes que el ser</i>	359
5.2.7.3 <i>Los dos “tener” del cuerpo</i>	364
5.2.8. El cuerpo entre relación, imagen y agujero	367
5.2.8.1 <i>Jean-Luc Nancy: el cuerpo-relación (lo extraño, el exilio, la existencia)</i>	367
5.2.8.2 <i>La imagen del cuerpo</i>	373
5.2.8.3 <i>El cuerpo como agujero</i>	380
5.2.9. El estadio del espejo: una relectura desde el último Lacan	384
5.2.10. La escritura y la existencia	390
5.2.10.1 <i>Jacques Derrida: la escritura de diferencia</i>	390
5.2.10.2 <i>Jacques Lacan y la existencia del cuerpo como escritura</i>	399
5.2.10.3 <i>Pier Paolo Pasolini: teta veleta o la existencia del cuerpo escrito</i>	405

6. PASOLINI, ¿EL BORRADOR DEL POEMA O LA ESCRITURA INFINITA?	
6.1. Lo irreductible al sentido: Pasolini, entre Lacan, Derrida y Nancy	409
6.1.1. Cuando el sentido se agota: Jacques Lacan o lo irreductible al sentido.....	410
6.1.2. La suspensión del sentido: Jean-Luc Nancy o el cuerpo sin significado/significante	414
6.1.3. La diseminación: Jacques Derrida o el distanciamiento del sentido	419
6.1.4. “Lo no verbal”: Pier Paolo Pasolini y la escritura infinita	428
6.2. El lenguaje al nivel de la escritura	439
6.2.1. El inicio y el final.....	443
6.2.2. Lo escrito y lo dicho	445
6.3. Pier Paolo Pasolini, cuerpo y escritura	452
6.3.1. La poesía como acción y el problema de la metaescritura	453
6.3.2. ¿Cuerpo lacaniano, cuerpo nanciano? Cuerpo pasoliniano	472
6.3.3. Lo escrito y el cuerpo: un problema para la representación en la obra de Pasolini.....	489
6.3.4. Pasolini: el nuevo alfabeto o la escritura (en el cuerpo) como intérprete infinito	500
6.3.5. Otra escritura, otro cuerpo	503
6.3.5.1 <i>Otra escritura</i>	505
6.3.5.2 <i>Otro cuerpo</i>	509
7. CONCLUSIONES	513
8. BIBLIOGRAFÍA	
8.1. Bibliografía citada	519
8.2. Bibliografía consultada	533
9. ANEXOS	
9.1. Anexo 1: lo indecible	541
Una desesperada vitalidad	541
La realidad (1961-1964)	543
Poesía en forma de rosa (1961-1964)	545
Nueva poesía en forma de rosa (1961-1964).....	546

I (1961-1964)	547
Un afecto y la vida	548
Refundición	549
La presencia	550
La reacción estilística	551
9.2. Anexo 2: Períodos de la enseñanza de Lacan	552
Períodos de la enseñanza de Lacan	552

Acerca de las citas y referencias

Todas las citas de esta tesis doctoral están hechas en castellano. Cuando se trata de una fuente originalmente escrita en otra lengua he citado la traducción de la versión publicada de la obra en cuestión. Cuando no ha habido versión publicada en castellano, las traducciones las he hecho yo misma. Las citas en su lengua original constan, todas ellas, en notas al pie. En el caso de que la cita original en otra lengua corresponda a una nota al pie, he seguido el mismo procedimiento.

Para las citas y referencias de Jacques Lacan, he de decir que sus seminarios no han sido todos publicados. Para los que sí lo han sido, siempre cito los textos establecidos por Jacques-Alain Miller titulados *El Seminario*, seguido por un número, que corresponde al orden cronológico en que fueron impartidos y del título correspondiente. Todos ellos han sido publicados por la Editorial Paidós.

Para los seminarios inéditos, cito los recogidos por Patrick Valas, disponibles en pdf en: <http://www.valas.fr/-Jacques-Lacan->, indicando que se trata de un seminario inédito, procediendo con la traducción tal como he indicado en el párrafo precedente.

Para las citas y referencias de Pier Paolo Pasolini, hago lo mismo. Para citar sus películas nombro el título del film y consigno, enseguida, el año en que esta se estrenó. Para las entrevistas que se pueden encontrar en internet, he consignado en el apartado “Bibliografía” los enlaces a los que el lector se puede remitir.

En lo que respecta a las citas de Jacques Derrida y Jean-Luc Nancy no se presentó el problema de las traducciones pues, salvo el libro colectivo en el que colabora Nancy, *Le corps, le sens* (2007), todos los libros que he citado, de ambos autores, están publicados y traducidos al castellano.

Los detalles de todas las ediciones consultadas y citadas se encuentran en la bibliografía.

Por norma general, cuando existe la traducción al castellano, he traducido también los títulos de las obras citadas. He utilizado, siguiendo el manual de *Ortotipografía* (1995), la cursiva para las palabras en lenguas extranjeras o palabras afectadas (como es el caso de los neologismos), lo mismo para los títulos y capítulos de libro, de artículos, entrevistas, películas, títulos de obras de teatro y de poesías. De la misma manera, he optado –siguiendo este manual– por la separación de las citas más largas en un párrafo separado que se distingue por un sangrado distinto y por un punto de tipografía más pequeño.

En las referencias dentro del texto, uso el sistema autor-año, haciendo uso de las notas a pie de página exclusivamente (salvo en los Anexos) para ampliar y/o detallar el tema o para explicar el uso y/o la elección de alguna palabra, significado o neologismo. Para facilitar la búsqueda, en la bibliografía, de la referencia dentro del texto, cuando un autor tiene más de una obra publicada el mismo año, he consignado letras detrás de cada año para identificar la obra a la que la cita hace referencia. He optado por no clasificar la bibliografía debido al uso repetitivo de las obras de las que me sirvo. Así, el lector encontrará, en el apartado “Bibliografía citada” toda la bibliografía referenciada dentro del cuerpo del texto y, en el apartado “Bibliografía consultada”, toda la bibliografía que, a lo largo de estos años, he consultado para realizar esta investigación.

Para las referencias dentro del texto, he consignado, después del título de la obra en cursivas, el año correspondiente a la primera vez que fue publicada dicha obra. La primera vez que cito a un autor, he consignado –después de la cita– dentro de un paréntesis su apellido, el año de publicación de la obra y la página o rango de páginas a la(s) que me refiero. Sin embargo, si la siguiente cita es del mismo autor y fuente, solo consigno el número de páginas(s) precedido del año. Si en la referencia solo se consigna el autor y el año, sin numeración de páginas, esto quiere decir que se trata de que la fuente en cuestión es internet o un texto en soporte digital donde no hay paginación. El lector podrá consultar la fuente digital en “Bibliografía citada”.

En cuanto al estilo de la bibliografía, he seguido las indicaciones de la Universitat Autònoma de Barcelona, en la sección “Citaciones y Bibliografía” de su página web, en donde se recomienda hacerla según el Manual de Chicago.

“Drops of silence through the silence [...] in the silence, that’s the worst, to speak of silence”

Samuel Beckett, *The unnamable*

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación surge de tres encuentros distintos: el primero, de mi muy temprano interés en el tema de la escritura literaria como forma de hacer con algo que pareciera escrito e indeleble en la vida, con algo que no se sabe bien qué es ni de dónde surgió. La segunda, de mi encuentro con la obra de Jacques Derrida siguiendo el hilo de la escritura, esta vez en la filosofía. Y, *last but not least*, de mi encuentro con la obra de Jacques Lacan y su manera de tratar el tema de la escritura, vinculándola al cuerpo.

Una biografía de Pier Paolo Pasolini llegó a mis manos con motivo de estar estudiando el tema de las versiones del padre en psicoanálisis. La casualidad hizo que me encontrara, ahí mismo, con la lectura de unos relatos de infancia muy precoces que ponían sobre la mesa el debate del tema del cuerpo y dos escrituras: por un lado la poética y por el otro, una en el cuerpo que nada tiene que ver con la palabra escrita. Así, inicié una investigación en este tema, antecedente del trabajo que hoy presento.

El objetivo de esta investigación es analizar dos temas: cuerpo y escritura, y con ellos, la última época de la obra de Pasolini, desde tres autores: Jacques Lacan, Jacques Derrida y Jean-Luc Nancy y, así, extraer de este análisis lo que cada uno de estos autores puede aportar al tema del cuerpo y la escritura desde las vertientes que planteo en mi hipótesis de trabajo. Mi objetivo será el de analizar y reflexionar los textos que considero claves respecto de los temas de mi interés, sin realizar recorridos sumarios y exhaustivos de las obras en cuestión. En primer lugar, porque es una tarea que me llevaría fuera del tema de mi trabajo de investigación debido a lo extensas que son las obras de los autores elegidos y, en segundo lugar, porque muchos de estos caminos ya han sido recorridos muchísimas veces por autores diversos. Considero que esta tarea es compleja y difícil pues tanto la obra de Lacan, como la de Derrida y Nancy, no solo son amplias sino que contienen nociones que no es posible entender sin aludir a otras (tal es el caso del *parlêtre* en Lacan, por ejemplo, que no puede entenderse sin la noción de sujeto. O la de huella en Derrida, que no puede entenderse sin la de escritura). Así, procederé analizando los detalles, los mismos conceptos en distintas épocas y textos, en una especie de elipsis que me permitirá, poco a poco, acercarme a los puntos claves de mi investigación. En cierta manera, y en ciertos

temas que abordo, soy consciente de que se podría decir más, discurrir las ramificaciones, pero hacerlo rebasa las posibilidades de esta tesis.

He elegido a Pasolini porque me parece que es un poeta que, cuando habla de su obra y de su vida, teje algo entre ellas mientras se pregunta qué, cómo y por qué hace lo que hace. La obra de Pasolini es vasta, se compone de poesía, novelas, ensayos, piezas de teatro, pero también de pinturas y de una amplia serie de películas. He delimitado, para lo que interesa en esta investigación, una sola época en Pasolini, que aquí llamo “el último Pasolini” y que se puede situar entre los años 1965 y 1975, año de su muerte. Las obras principales que tomo para desarrollar el tema que me ocupa, sobre todo, las escribió y produjo durante estos años, aunque algunas de ellas hayan sido publicadas póstumamente. También me apoyo en su correspondencia, sus biografías y en varias entrevistas que concedió a distintos medios. En todas estas fuentes, sus declaraciones son especialmente valiosas en lo que al tema de su escritura se refiere pero, también, en lo que tiene que ver con sus recuerdos de infancia y adolescencia en donde el cuerpo tiene el lugar privilegiado. Una experiencia corporal en particular, marca el cuerpo de Pasolini para dar lugar, posteriormente, a significaciones y sentidos en los que su escritura está, de lleno, comprometida. Sin embargo, la última época del poeta muestra a un Pasolini que hace un uso de la palabra, la escritura y el cuerpo de una manera que nada tienen que ver con lo que había hecho antes. Pienso que es, precisamente, cuando algo deja de funcionar que se puede saber un poco más de a qué respondía un funcionamiento previo.

La enseñanza de Jacques Lacan me pareció una buena orientación para articular esta hipótesis de trabajo con la filosofía contemporánea y con el trabajo de un artista. Lacan se apoyó, y no poco, en el discurso filosófico. Tomó de estas nociones y conceptos que le sirvieron para avanzar y/o para desechar ciertos temas. Es el caso de las alusiones y menciones que hace a Jacques Derrida, a quien se refiere en relación al tema de la escritura en varios y diferentes momentos de su obra. Lacan se apoyó, también, en el arte dejándose enseñar por él. Decía que el artista siempre le lleva la delantera al psicoanalista y que este último debía dejarse enseñar por el segundo.

Por su parte, Jacques Derrida es el filósofo a quien más alude y cita Lacan en cuanto al tema de la escritura. Derrida, más allá de esto, tiene también una amplísima obra, en la que no solo se dedica al tema de la escritura sino a muchos más. He delimitado mi trabajo, pues, únicamente a este tema. En lo que a la escritura se refiere, sus planteamientos

merecen una reflexión y un análisis detenido pues, justamente, él propone un planteamiento otro de la escritura, criticando al logocentrismo y a la metafísica. Derrida procura salir de estos marcos para delimitar, fuera de ellos, la escritura a la que él se refiere y que, me parece, tiene puntos que arrojan luz sobre “la escritura a otro nivel que el del sentido”, tal como planteo en mi hipótesis de trabajo.

Así, en el tema del cuerpo y la filosofía contemporánea he elegido a Jean-Luc Nancy y sus desarrollos sobre el cuerpo en sus diversas declinaciones: como extranjero, Extraño, otro, cuerpo *excrito*. Los aportes de Nancy tienen todo su interés para pensar, con ellos, lo que Pasolini mismo narra sobre sus experiencias más tempranas, que implican al cuerpo y lo que hace con ellas.

Esta investigación doctoral entra en los textos de su interés para analizar, plantear, pensar y discutir el tema de lo indecible o irreductible que se encuentra en el discurso mismo. Es decir, de qué manera o maneras hay algo que –en primer lugar Pasolini muestra– que se resiste siempre a ser descrito a cabalidad, nombrado con la palabra justa, representado exactamente, expresado sin que nada se pierda, pero a la vez, parece sobrepasar, en algún aspecto, al sujeto mismo. Esto, que con Jacques Lacan, se llama *lo real*, se resiste, también, a la dialéctica. Lo planteo, entonces, como una especie de resto que no puede ser dialectizado porque no se presta a ello, sin más. Lo que la experiencia de Pasolini tiene de testimonial da cuenta de ello. Esto hace que, al confrontarla con la teoría, haya que pensar qué cae y qué hay que reformular frente a ella.

¿De qué manera se testimonia, pues, de lo que no es palabra? Pregunta clave de mi trabajo de investigación. En ella reside su principal aporte, pues toca la literatura testimonial, y con ella, las políticas de la memoria que remiten solo al orden simbólico-imaginario y que nada saben, ni quieren saber de este real –que está en la base de tantas consideraciones de la *Shoah*, por ejemplo, pero también en tantas consideraciones de la violencia de género– que no es generalizable y que nada tiene que ver con la representación.

1.1. Metodología y Marco Teórico

1.2. Problema

1.2.1. *Cuerpo y escritura*

Hace más de cuarenta años de la violenta desaparición de Pier Paolo Pasolini, a cerca de cuyo motivo aún se sigue especulando. Su obra artística provocó durante mucho tiempo censuras, juicios y malestares importantes en distintos espacios de lo social. Se sabe que hizo cine, que escribió teatro, poesía, novelas y que durante una época incursionó en la pintura. También que solía contribuir con artículos de opinión política en diversos medios periodísticos y, por otro lado, con artículos teóricos relacionados con el mundo de la literatura y la lingüística. Pasolini fue un artista polifacético. Pero, sobre todo, como dijo su amigo Alberto Moravia, Pasolini fue un poeta. Desde muy chico empezó a escribir poesía, en italiano o en friulano indistintamente. Incluso se puede decir que la poesía fue lo que atravesó las demás cosas que hizo en su vida. Por ejemplo, en el cine su intento fue el de hacer un “cine de poesía”, en el teatro “el teatro de la palabra”, en la lingüística apostaba por alcanzar lo pre-verbal para poder llegar a eso que, incesantemente, buscaba. Muchísimos de sus trabajos son autobiográficos. Él mismo lo dijo. Además, dejó un sinnúmero de entrevistas y escritos en los que se interpretaba a sí mismo.

Detecto a través de la obra y el legado autobiográfico de Pasolini, rasgos que se acrecientan con el paso del tiempo y que se acentúan hacia el final: “una desesperada vitalidad”,¹ un “[a]rrojar mi cuerpo a la lucha” (Pasolini 2015a: 54), y el procurar hacer de lo “no verbal” (Pasolini 2005: 355-57) una verbalidad. En suma, un exceso al que no supo ponerle un punto de amarre, o, para decirlo de otra manera, que no logró apaciguar con nada y de lo que su muerte misma, de algún modo ofrece testimonio. Alrededor de esta puesta en juego del propio cuerpo, de este órdago que Pasolini parecía jugar una y otra vez,

1. Título de un poema que se encuentra en *Poesía en forma de rosa* (1964), en el que Pasolini intenta transmitir, entre otros, cómo ha sido su vida (véase Anexo 1). Se resume, a sí mismo como “[u]na desesperada vitalidad”. De aquí en adelante, cuando mencione el carácter de lo desesperado en Pasolini, me estaré refiriendo a esta poesía.

y del cambio radical que se puede localizar al final de su obra en donde se encuentra una palabra despojada de la metáfora y unas imágenes crudas y brutales, se pueden dibujar distintas hipótesis. ¿Qué cabe afirmar al respecto?

Más allá de las “formas” artísticas de las que Pasolini se sirvió, me interesa tomar la obra del último Pasolini para dilucidar de ella, en conjunto con su autobiografía, el lugar que otorgaba al cuerpo y la función que la escritura tenía para él. En la misma línea, entonces, la forma singular en que para Pasolini, ambas se vinculaban.

Así, me planteo que ambos elementos –la obra del último Pasolini y su autobiografía– pueden ser de utilidad para repensar la pregunta por el cuerpo y la escritura desde la filosofía pero también desde el psicoanálisis. De esta manera, la presente investigación tendrá dos ejes metodológicos: la filosofía contemporánea y el psicoanálisis lacaniano. El primero porque es el terreno en el que se inscribe esta investigación y el segundo porque en la obra de Lacan se teje, desde su inicio, un diálogo con la filosofía desde diversas aristas. Pienso que estas problematizaciones y/o diálogos entre filosofía y psicoanálisis hicieron, entre otras cosas, que ambas disciplinas avanzaran en sus respectivos ámbitos.

Un recuerdo muy precoz que Pasolini cuenta –en diversas ocasiones y con mucha precisión– servirá especialmente en el objetivo trazado. Se trata de un recuerdo que atañe lo que con Lacan, llamaré el acontecimiento de cuerpo y *lalengua*.

1.2.2. El cuerpo

El cuerpo es y ha sido un tema de debate en muchos ámbitos del pensamiento. Desde los griegos hasta la actualidad, es posible seguir las distintas vías que se han trazado para pensar este complejo pero tan determinante terreno. Sin embargo, no llevaré a cabo un recorrido histórico en este trabajo de investigación sino que me centraré en dos ejes: el debate psicoanalítico lacaniano y filosófico contemporáneo en torno al cuerpo pues es evidente que ambos terrenos lo han problematizado.

Por el lado del psicoanálisis lacaniano, Jacques Lacan introdujo el tema del cuerpo con su escrito *El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica* (1966). Partiré, pues, de este escrito para seguir el camino trazado por él con el fin de centrarme sobre todo en la que puede situarse como su

última enseñanza. Precisaré este punto con detalle en el apartado de los antecedentes.

Por el lado de la filosofía contemporánea, la cuestión del cuerpo resulta central ya que la época y el discurso actuales muestran también su incidencia en el ámbito filosófico así como una reformulación y un nuevo uso de lo que el cuerpo quiere decir. Se trata, entonces, de discernir la nueva manera de pensar el cuerpo que propone la filosofía y de analizar la forma en que esta manera se relaciona con el psicoanálisis lacaniano y con lo que Pasolini mismo testimonia sobre la experiencia subjetiva que tenía de su cuerpo.

El tema del cuerpo le ha concernido siempre y de distintas maneras, al campo de la filosofía. Pero mi interés y marco de investigación estará basado exclusivamente en la filosofía contemporánea y de forma puntual en los aportes con que Jean-Luc Nancy contribuye a la discusión en torno a este tema.

1.2.3. La escritura

Por otro lado, tomaré el tema de la escritura, en el que ahondaré en lo que quiere decir escritura en el debate que mantiene Jacques Lacan con Jacques Derrida para intentar demostrar que no puede pensarse el cuerpo, más allá de lo biológico/orgánico, sin la escritura. Esto permitirá situar las coordenadas de la crítica, que se encuentra en ambos discursos, a la ontología² y la metafísica, no solo en relación a la escritura sino también en

2. Me parece muy importante subrayar que se ha de tomar en cuenta que la ontología, como muchas otras nociones dentro de la filosofía y del psicoanálisis, ha cambiado desde el panorama platónico-aristotélico. En la filosofía, como en todos los ámbitos, los conceptos también tienen movilidad, se redefinen, se discuten y son vueltos a pensar a partir de otros elementos o consideraciones que entran en juego. Se podría decir que Hegel, sobre todo con su desarrollo sobre la dialéctica del amo y el esclavo, rompió con el concepto clásico, si se me permite llamarle así, de ontología. Por un lado, Hegel introdujo la cuestión del *hacer* en relación al ser y al cuerpo, por ejemplo, cuando dice, y posteriormente desarrolla, que “[d]ebemos por tanto concebir la identidad del alma y cuerpo, no como mera conexión, sino de modo más profundo. Es decir, tenemos que contemplar el cuerpo y su articulación como la existencia de la articulación sistemática del concepto mismo” (Hegel 1994: 185). Con esto, ya se articula otra manera de la noción de ser, la ontología da un giro. Por otro lado, pero de alguna manera en la misma línea del hacer y el cuerpo, Hegel introdujo lo múltiple, la otra conciencia, introdujo al otro, la alteridad y la diferencia. La falta del principio de identidad y la singularidad serán claves, para Hegel, para introducir la diferencia y la alteridad: “[e]l ser de la suposición, lo singular y, contrapuesta a ella, la universalidad de la percepción, al igual que el interior vacío del entendimiento no son ya como esencias, sino como momentos de la autoconciencia, es decir, como abstracciones o diferencias que para la conciencia son ellas mismas, al mismo tiempo, nulas o no son tales diferencias [...] Pero, de hecho, la autoconciencia es la reflexión, que desde el ser del mundo sensible y percibido, es esencialmente el retorno desde el ser otro. Como autoconciencia, es movimiento; pero, en cuanto se distingue solamente a sí mismo como el sí mismo de sí, la diferencia es superada para ella de un modo inmediato como un ser otro” (Hegel 1994: 107-08). Hegel propuso otra cosa a la Universalidad propuesta por Kant, referente de suma

lo que al cuerpo se refiere.

No me extenderé en la historia de la escritura ni tampoco en la escritura como literatura, como podría pensar el lector al tratar el tema de la obra de Pasolini. Pero sí me detendré en la concepción de la escritura de Jacques Lacan, que concierne también al concepto forjado por él como “la letra” y que le permite interesarse en el tema de lo imposible de representar, de lo que no se puede decir y más exactamente de la frontera entre el saber y el goce. Estos temas serán de sumo interés y relevancia para poder establecer un diálogo entre los autores.

Por el lado de la filosofía, el campo de esta investigación se circunscribirá a la noción de escritura que formula Jacques Derrida a lo largo de su obra, pero sobre todo en su libro *De la gramatología* (1967). El vínculo con el psicoanálisis lacaniano que me parece más importante de este concepto derridiano se sitúa en relación al de su neografismo

importancia también en aquel momento, quien defendía el principio del Uno frente a lo múltiple ya en su disertación de 1770 *Principios formales del mundo sensible y del inteligible* (1996), en donde por ejemplo, dice: “la mente humana no es afectada por las cosas exteriores y el mundo, por su parte, no es patente *in infinitum* a su mirada, sino *en cuanto ella misma es conservada junto con todas las otras cosas por la misma virtud infinita del Ser Uno*” (Kant 1996: 29), tesis que desarrollará en sus trabajos posteriores de diferentes maneras. De aquí la partición de las aguas entre lo Uno y lo múltiple, entre lo Uno y lo otro, que repercute en el cambio que se da en la ontología. Lo importante a destacar aquí, entre otras cosas, es la ruptura que comporta Hegel para el discurso de la filosofía. Derrida, en su magnífico ensayo *El pozo y la pirámide. Introducción a la semiología de Hegel* (1971), pronunciado como conferencia en el seminario de Jean Hyppolite el 16 de enero de 1968, se ocupa de mostrar lo que Hegel entiende por signo, el uso que le da en distintos momentos de su obra y su manera de pensar la escritura. Hace, entonces, una crítica a su semiología, a estos elementos, y a su noción de diferencia para distanciarse de todo ello. La diferencia de la que habla Derrida *no es* aquella a la que alude Hegel, a saber, como alteridad. Así, si la alteridad es un principio ontológico en tanto hay el otro, la *différance* es un modo de hacer con lo otro, pero también –e implicada en la noción de *différance*–, la huella podría ser pensada como ontología en Derrida, sin embargo, ella remite al hecho de ser tachada infinitamente. Las nociones derridianas que implican la escritura, como lo son la *différance* y la huella, sitúan su pensamiento en otro camino. Es debido a esas nociones, que Derrida se plantea en este ensayo (pero también, por ejemplo, en *¿Cómo no hablar?*) que se trata del efecto de pérdida que inscribe el pensamiento hegeliano. Es decir, de un no-pensamiento que no se constituya como opuesto: “[l]a filosofía vería allí sin duda un no-funcionamiento, un no-trabajo, y le faltaría por ello lo que, sin embargo, en una máquina semejante, funciona. Completamente solo. Fuera. Por supuesto, toda esta lógica, esta sintaxis, estas proposiciones, estos conceptos, estos nombres, este lenguaje de Hegel –y hasta cierto punto, el propio Hegel– están comprometidos en el sistema de este impoder, de esta incapacidad estructural de pensar sin. Es suficiente hacerse oír en este sistema para confirmarlo. Por ejemplo, llamar máquina a una máquina, funcionamiento a un funcionamiento [...] Y no basta con trastocar la jerarquía o con invertir el sentido de lo corriente [...] para cambiar de maquinaria, de sistema o de terreno” (Derrida 1994: 143-44). Así, en mi investigación, cuando aluda a la ontología, a partir de ahora, me estaré refiriendo a una ontología que se ha adjetivado, a las variaciones que, actualmente, hay en la ontología: la ontología relacional, la material, la ontología del cuerpo, entre otras. Me referiré, pues, en mi investigación, a una ontología que no hace de su fundamento el ocuparse del ser y del ente, lo que derivaría en encerrarla en sí misma y en concebirla como si sólo pudiera ocuparse de lo inmaterial y a la óptica en aquello a lo cual le son atribuidas características físicas.

différance.³ Así estos dos conceptos –*différance* y letra– suscitan una problematización de la concepción de la escritura tal como se la había pensado hasta entonces.

Este tema, me parece problemático, además, porque la palabra escritura lleva ya, por sí misma, una significación de la que es necesario despegarse para poder entender a qué se hace referencia tanto en lo que de ella dice Lacan como Derrida. Me adentraré, pues, en investigar de qué manera la problemática de la escritura se vincula y se desvincula de la del cuerpo. Esto me permitirá a su vez, relacionarla con la obra del último Pasolini.

Es importante destacar que no se tratará aquí de una interpretación ni de la obra ni del sujeto Pasolini. Él no es un caso clínico sino un artista y, aquí, en lo que a la investigación psicoanalítica concierne, seguiré la indicación de Jacques Lacan cuando se refiere a los artistas en su homenaje a Marguerite Duras y donde, respecto al psicoanalista, dice: “[s]olo tiene derecho a sacar una ventaja de su posición, aunque ésta le sea reconocida como tal: la de recordar con Freud, que en su materia, el artista siempre le lleva la delantera, y que no tiene por qué hacer de psicólogo donde el artista le esboza el camino.” (Lacan 2001: 65-66).

El objetivo aquí es, entonces, dejarme enseñar por lo que Pasolini testimonia de la experiencia de su cuerpo vinculado a la escritura misma. Así, por un lado se contará con lo que sea posible concluir de esto, y, por el otro, con lo que de ello sea posible vincular al psicoanálisis y la filosofía como aportes a su teoría.

Es preciso decir también que estudiar el tema del cuerpo y la escritura desde la perspectiva de Jaques Lacan es uno de los vértices más importantes de este trabajo de investigación, ya que del psicoanálisis después de Freud, fue con el psicoanálisis lacaniano, principal y casi exclusivamente, con quien dialogaron los filósofos contemporáneos –y a la inversa– que guiarán este trabajo.

Por esta razón, se encontrarán dos vértices principales que recorrerán esta tesis: Lacan-Derrida, en lo que a escritura se refiere, y Lacan-Nancy en lo que tiene que ver con el cuerpo. Esto no quiere decir que no haré referencia a otros autores importantes de la época actual sino que me centraré en los autores ya mencionados para desarrollar las

3. En las versiones traducidas al castellano de la obra de Derrida no hay un consenso en cómo escribir este neografismo. En *De la gramatología* (1967), por ejemplo, consta como diferencia, en *Posiciones* (1972) como *différance*, en *La diseminación* (1969) hay notas de pie. He optado por conservar, en todo el trabajo de investigación el neografismo tal como lo escribe Derrida: *différance*.

problemáticas que aquí me planteo. Todo ello será expuesto en el apartado dedicado a los antecedentes.

1.3. Hipótesis

La hipótesis que orientará esta investigación se formula como sigue: ¿Se puede pensar, desde la perspectiva de Jacques Derrida, Jacques Lacan y Jean-Luc Nancy, la escritura vinculada al cuerpo a otro nivel que el del sentido a partir de la obra del último Pasolini, es decir, a partir de su última época?

1.4. Antecedentes

1.4.1. El cuerpo en la filosofía

1.4.1.1 Descartes (1596-1650)

Descartes es sin duda una pieza clave en lo que al tema del cuerpo se refiere. Fue él quien reintrodujo en la filosofía el dualismo mente/cuerpo o *res cogitans/res extensa*, como se conoce en sus escritos. Su obra *De homine* (1662), publicada muchos años después de haber sido escrita, debido a la Inquisición, introduce por primera vez una teoría sobre las reacciones automáticas del cuerpo ante estímulos externos. Se puede decir que este fue el primer tratado sobre psicología fisiológica en occidente y que aquí ya pueden entrecruzarse las primeras consideraciones cartesianas sobre la ruptura metafísica entre la mente y el cuerpo, así como lo que para él eran las interacciones entre ambos y las afecciones que uno provocaba en el otro.

Aquí empieza el debate, que permanece en la actualidad, sobre la unión o no del cuerpo y la mente (también llamada "alma" por Descartes). Sin embargo, una de las principales ideas cartesianas es que el cuerpo y la mente son independientes, que el cuerpo puede hacer cosas sin necesidad de que la mente intervenga. En paralelo, la mente es pensada como pura sustancia pensante. La mente puede, para Descartes, incidir en el cuerpo, tener

repercusiones en él, pero no siempre. Son nociones separadas que, aparentemente, no tienen relación y podrían entonces tratarse como aisladas. En *Meditaciones metafísicas* (1641), meditación sexta, dice:

Y aunque acaso (o mejor, con toda seguridad, como diré en seguida) tengo un cuerpo al que estoy estrechamente unido, con todo, puesto que, por una parte, tengo una idea clara y distinta de mí mismo, en cuanto que yo soy solo una cosa que piensa —y no extensa—, y, por otra parte, tengo una idea distinta del cuerpo, en cuanto que él es sólo una cosa extensa —y no pensante—, es cierto entonces que ese yo (es decir, mi alma, por la cual soy lo que soy), es enteramente distinto de mi cuerpo, y que puede existir sin él (Descartes 1977: 66).

Sin embargo, llama la atención el uso que Descartes hace del lenguaje ya que el latín no tiene artículo definido ni indefinido. Así, el término *Corpus*, utilizado con frecuencia sobre todo en las *Meditaciones metafísicas* (1641) y en los *Principios de la filosofía* (1644), es de difícil traducción por la ambigüedad que comporta, como lo indica Cottingham. A veces, *corpus*, se refiere a cuerpo en general, es decir a la materia o sustancia corporal: “[l]a cosa que todo lo penetra, extendida indefinidamente en las tres dimensiones, que hace el universo físico”⁴ (Cottingham 1993: 22).

En otros lugares, dice que Descartes habla de *corpus* en un sentido más común, como cuando se refiere a un cuerpo celeste o planeta. Aquí hace un uso de la palabra que es prácticamente sinónimo de objeto. Pero, a veces, Descartes cambia en un mismo párrafo y pasa de usar el término *corpus* en un sentido más amplio, común, ordinario, a hablar de *corpus* en el sentido de sustancia corporal en general. Por otro lado, también usa esta palabra para referirse al cuerpo humano (Cottingham, 1993).

Esto muestra ya una dificultad importante en las traducciones de la obra cartesiana, como también que el concepto de *corpus* es para Descartes mismo, difícil de delimitar, confuso, incluso ambiguo.

4. La traducción es mía: “[t]he all pervasive stuff, indefinitely extended in three dimensions, which makes us the physical universe.”

La cuestión del cuerpo en la obra cartesiana cobra relevancia debido a la relación no-relación o, para decirlo de otra manera, a la tensión, en que se mantiene constantemente con el termino mente/alma. Este último hace referencia a la consciencia, a una sustancia pensante. Es en este sentido que en la meditación segunda (Descartes 1977: 23) Descartes sostiene que él *es* estricta y solamente en tanto que cosa pensante “¿Qué soy, entonces? Una cosa que piensa. Y ¿qué es una cosa que piensa? Es una cosa que duda, que entiende, que afirma, que niega, que quiere, que no quiere, que imagina también, y que siente” (1977: 26). De la misma manera sostiene que él puede dudar de tener un cuerpo pero nunca puede dudar de que piensa. Es en tanto esto que dice “si pienso algo es porque yo soy” (1977: 23). Pero aun así, la complejidad que para Descartes comporta la relación cuerpo-mente no se disuelve. Dice, en la meditación sexta, sobre esta paradójica relación:

Me enseña también la naturaleza, mediante esas sensaciones de dolor, hambre, sed, etcétera, que yo no solo estoy en mi cuerpo como un piloto en su navío, sino que estoy tan íntimamente unido y como mezclado con él, que es como si formásemos una sola cosa. Pues si ello no fuera así, no sentiría yo dolor cuando mi cuerpo está herido, pues no soy sino una cosa que piensa, y percibiría esa herida con el solo entendimiento, como un piloto percibe, por medio de la vista, que algo se rompe en su nave; y cuando mi cuerpo necesita beber o comer, lo entendería yo sin más, no avisándome de ello sensaciones confusas de hambre y sed. Pues, en efecto, tales sentimientos de hambre, sed, dolor, etcétera, no son sino ciertos modos confusos de pensar, nacidos de esa unión y especie de mezcla del espíritu con el cuerpo, y dependientes de ella (1977: 68).

Esta íntima unión entre cuerpo y mente es desarrollada a detalle en *Las Pasiones del Alma* (1649), la obra mayor de Descartes, en la que no me detendré aquí. Sin embargo, si diré que no llega a resolver el problema sobre el enigma que comporta la manera en que se unen dos sustancias, tan ajenas una a la otra, para que se den acontecimientos como las emociones, las pasiones o las sensaciones.

Lo que me parece importante de la obra de Descartes radica en haber sido el filósofo que reintrodujo esta problemática en la llamada “filosofía moderna” y por tanto es un referente en lo que aún hoy en día se debate en ciertos ámbitos de la ciencia y la filosofía. Pero no será el principal eje de la tesis ya que me parece que detenerme en el debate cartesiano

implicaría quedarme en una discusión que no es central para los autores contemporáneos que me interesan a efectos de esta investigación. Así, aunque alguno de ellos retome la paradoja introducida por Descartes (como es el caso de Lacan), también van más allá de eso problematizando y priorizando otras preguntas en relación al cuerpo que son las más interesantes para pensar la hipótesis de mi investigación.

1.4.1.2 Hegel (1770-1831)

En Hegel también se encuentran importantes elaboraciones sobre el cuerpo. Aunque su principal preocupación sea el camino hacia el espíritu, la filosofía, la religión y la estética, el cuerpo en estos temas no es dejado de lado, más bien está entrelazado con ellos. La concepción hegeliana del cuerpo se encuentra diluida en diversas de sus obras, pues es sabido que Hegel no consagró ninguna de ellas exclusivamente al cuerpo. Así, es sobre todo en la *Fenomenología del espíritu* (1807), en la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* (1817) y en las *Lecciones sobre la estética* (1835) donde aparece que la pregunta por el cuerpo es abordada desde dos filosofías distintas: una, la de la naturaleza y otra, la del espíritu.

Para comprender la noción de cuerpo en Hegel, que toma diversos matices en diferentes momentos, se debe tener claro que el concepto de *idea* rige el análisis. De ella se puede afirmar, como dice Michael Inwood, que no es algo a realizar, por tanto, no es un ideal (Inwood, 1992); Hegel se inclina al punto de vista aristotélico pues considera las ideas como cosas. La idea es la realización de la actualización de un concepto, es decir, no es algo subjetivo ni mental pero diferenciado de la representación; por otro lado, la idea está íntimamente ligada con la verdad, ella es verdadera en tanto que es la verdad. Sin embargo, aunque es racional, no regula la comprensión del mundo.

El concepto de idea en Hegel tiene diversos usos y, dependiendo de la obra y el contexto en el que Hegel la emplea es que se debe leer. Así, en tanto lo que me interesa del desarrollo y la concepción de la noción de cuerpo en Hegel, plantearé a continuación la forma en que para él se vinculan idea, vida y cuerpo. Al respecto, el trabajo de Carlos Restrepo, dedicado a la concepción del cuerpo en Hegel dice que:

En su generalidad simple, la idea es la vida, pero su realidad efectiva sólo tiene lugar como *algo vivo*. Como vida, la idea –o bien lo absoluto– es esencialmente proceso, actividad, movimiento, devenir [...] la idea es esencialmente concreta, como vida fluyente ella no es ajena y separada del cuerpo, sino que es cuerpo como siendo sí misma en su otro, esto es, como ser-allí-singular (Restrepo 2008: 26).

Según esta referencia, en donde el autor se refiere a las *Lecciones sobre la estética* (1835), los cuerpos no son los cuerpos humanos sino otros objetos, como los metales y las piedras, por ejemplo, que no están en movimiento sino más bien son cuerpos inertes, lo que quiere decir que son cuerpos sin alma. Así, el movimiento de un cuerpo deviene pregunta por cuanto que, si el movimiento no viene del cuerpo mismo, de su materia, este tiene que venir de otro lugar. Es el alma, en tanto que *arché kinésos* o principio del movimiento de todo cuerpo de la naturaleza, ese otro lugar de donde viene el movimiento, la vida (2008). No detallaré la concepción de alma en Hegel, porque desviaría el foco de atención de la tesis y la problemática que aquí se trata, pero cabe destacar que Hegel da un concepto general del alma como inmaterialidad universal de la naturaleza o su simple vida ideal. Sin embargo, no se contenta con considerar al alma nada más como el principio de movimiento de la naturaleza sino que formula tres modalidades del alma (Hegel, 1990). El alma natural (solamente *arché kinésos* de la naturaleza), el alma sensitiva (la primera manifestación de la subjetividad, una conciencia que permanece inconsciente y que posteriormente Hegel desarrollará en cuestiones relativas a la conciencia de sí y para sí en ese camino dialéctico que lleva al espíritu absoluto) y el alma real (o el espíritu particular). Es con el alma sensitiva, es decir, a través de la sensación, que el cuerpo en tanto que orgánico se hace uno y el mismo con el alma.

Pero Hegel no se queda ahí, en esta conceptualización del alma-cuerpo que parece un dualismo más bien apoyado en la física y la mecánica, sino que va más allá a considerar el cuerpo como orgánico, es decir como vivo, haciéndolo entonces una modalidad superior a la anterior. Un cuerpo vivo está unificado con el alma, dice, necesita estarlo para permanecer vivo, pues es el alma su fuente de vida. Cuerpo y alma son así una y la misma cosa, aunque con modos de ser distintos (Restrepo 2008).

Al momento de plantear esto, Hegel ya está alejado de lo formulado anteriormente sobre el

cuerpo, es decir, del cuerpo de la naturaleza. Sus concepciones sobre lo vivo y lo orgánico hacen referencia, en este nuevo momento, a la organicidad del animal, quien, para Hegel, realiza la idea orgánica del cuerpo perfectamente, pues, este cuerpo es en sí mismo realidad efectiva de la idea. Pero aún va más allá al plantear que lo que otorga vida a ese organismo es el alma:

El alma es lo meramente viviente en lo orgánico; ella no es algo separado del cuerpo y material, sino la fuerza vital que lo impregna [...] Debemos por tanto concebir la identidad del alma y cuerpo, no como mera conexión, sino de modo más profundo. Es decir, tenemos que contemplar el cuerpo y su articulación como la existencia de la articulación sistemática del concepto mismo [...] así también la vida ha de reconocerse como la unidad del alma y su cuerpo (Hegel 1996: 527).

Hegel, cuando habla del cuerpo desde la filosofía del espíritu, dice que el cuerpo es la exterioridad del espíritu, algo que se traspasa a la existencia como cuerpo humano. Se observa que hay un cambio, que Hegel ya no se refiere tanto al alma como al espíritu en su relación al cuerpo: “[l]a figura humana no es, como la animal, la corporeidad sólo del alma, sino del espíritu [...] pues el alma no es más que este simple ser-para-sí ideal de lo corpóreo en cuanto corpóreo, mientras que el espíritu es el ser-para-sí de la vida consciente y auto consciente con todos sus sentimientos, representaciones y fines” (Hegel 2002: 522). El espíritu es, pues, autoconciencia, tal como lo desarrolla en su *Fenomenología del espíritu* (1807). Quedan así en relación cuerpo-alma pero también espíritu.

Cabe un último apunte circunscribiéndolo a la relación cuerpo-espíritu, pues, de esta, Hegel –citado por Restrepo– dice que la identidad de lo exterior con lo interior corresponde a la existencia del espíritu en la corporeidad humana, llegando a plantear que este cuerpo con el espíritu es, a la vez, lo interior y lo exterior (Restrepo 2008). Cuestión interesante en tanto Hegel plantea ya una paradoja en relación al interior-exterior relacionado con el cuerpo y otra cosa, en este caso, el espíritu.

De otra manera, se podría decir que el cuerpo es el reflejo del ser, que él devela el ser por su hacer. Esto llama mucho la atención pues Hegel hace un vínculo entre el ser, el hacer y

el cuerpo⁵ ¿Se podría decir entonces que se es lo que se hace con ese cuerpo? Esto, planteado en la *Fenomenología del espíritu* (1807) debe leerse, sobre todo, en su conocida dialéctica del amo y el esclavo, tomada por muchos filósofos como punto de referencia, pues, aquí, Hegel habla de los cuerpos de una manera que es importante destacar ya que no es cualquier hacer el que está en juego, sino solamente el del trabajo como única realidad efectiva.

El cuerpo manifiesta, entonces, lo que ese ser es, refleja hacia el exterior su propio interior, produciendo lo que Hegel llama *la expresión de sí mismo*, así:

Pero en cuanto que el individuo sólo es, al mismo tiempo, lo que él ha hecho, su cuerpo es también la *expresión de sí mismo producida por él*; es, a la par, un signo que no ha permanecido una cosa inmediata y en el que el individuo sólo da a conocer lo que él es, en cuanto pone en obra su naturaleza originaria (Hegel 1994: 185).⁶

El planteamiento de Hegel es también un antecedente importante para esta investigación, no solo por ser, de alguna manera, el pensador que inaugura la filosofía contemporánea (que es la que enmarca esta tesis) sino también por el punto de referencia en que se ha constituido su dialéctica del amo y el esclavo en muchos ámbitos. También porque Hegel introduce el hacer ligado al cuerpo, elemento fundamental a la hora de plantear un contrapunto a la relación cuerpo-alma de Descartes, quien concibe cada una de estas entidades como absolutamente distintas.

No tomaré a Hegel como referente principal ni como interlocutor más importante para esta investigación, sino como uno de los autores relevantes para llevar a cabo las lecturas y análisis pertinentes de los autores contemporáneos que serán la columna vertebral de este trabajo de investigación, a saber: Jacques Lacan, Jacques Derrida y Jean-Luc Nancy.

5. Notas de la mesa de lectura *Pensar el cuerpo: Malabou-Butler. Soi mon corps*, impartido por Begonya Sáez Tajafuerce. Universitat Autònoma de Barcelona, mayo 2016.

6. Las cursivas son mías.

1.4.1.3 Merleau-Ponty (1908-1961)

La obra de Maurice Merleau-Ponty contiene referencias y desarrollos importantes respecto al cuerpo. Es más, se interesó en el tema ya antes de publicar su primera tesis doctoral *La estructura del comportamiento* (1942) en donde ahondaba en la fenomenología, la psicología y las neurociencias, introduciendo la pregunta por el cuerpo vivo. Por aquellos años, creía que la percepción no podía ser un sencillo resultado de la impresión de los objetos en el cuerpo y que el hombre, ser existencial, era un organismo “percibiente” que habitaba el mundo antes de pensarlo. Fueron ideas inagotables que no le abandonaron y que más bien suscitaron que las trabajara una y otra vez en los diversos momentos de su obra.

En su segunda tesis *La fenomenología de la percepción* (1945) vuelve al tema del cuerpo distanciándose en ciertos puntos de Husserl, quien lo había influenciado durante mucho tiempo. Con la distancia que marca en este libro, escribe sus propias preguntas y elaboraciones sobre, entre otros temas, el del cuerpo. Así, pone de manifiesto la dimensión de la mirada en tanto la observación del propio cuerpo y de los objetos exteriores. Hay algo de la experiencia del cuerpo que, para Merleau-Ponty, pasa por la mirada y en ello insistirá a lo largo de su obra.

En relación a la percepción, alude al cuerpo como mediador pues el ser conciencia, o tomar conciencia del mundo solo puede pasar por aquí, incluso le otorga una gran importancia a la alteridad, a los “otros objetos” diciendo: “[s]er una conciencia, o más bien, *ser una experiencia*, significa comunicar interiormente con el mundo, el cuerpo y los otros, ser con ellos, en vez de estar al lado de ellos” (Merleau Ponty 1957: 104).

El planteamiento sobre la espacialidad y la proximidad del cuerpo en relación a los otros objetos se hace entonces relevante. Merleau-Ponty acentúa varias veces, en *La Fenomenología de la Percepción* (1945), su desacuerdo con el racionalismo y el empirismo. Se separa de la *Gestaltpsychologie* planteando que no basta con decir que el cuerpo es una forma sino que es un fenómeno en el cual el todo es anterior a las partes.

Pero, si se habla aquí del cuerpo como fenómeno, esto quiere decir que se refiere a *algo que aparece o lo que se nos aparece* (para tomar como referencia la definición tradicional de “fenómeno”), lo que viene a plantear de entrada la cuestión por la presencia-ausencia y por el tipo de relación-posición en cuanto al otro objeto: el que es mirado, percibido. Es

decir, si el cuerpo es también un fenómeno, es que aparece en tanto se tiene noticia de otro objeto. Ya no se trata entonces del objeto sino del cuerpo que lo percibe.

Así, según el cuerpo esté situado en relación a otro objeto, es que su espacialidad, su lugar, cobrará un “sentido”. No se trata aquí, entonces, del cuerpo como uno más entre los objetos, porque eso sería atribuirle una espacialidad de posición y esto es más bien una espacialidad de situación, tal como Merleau-Ponty lo dice en su obra antes mencionada.

El cuerpo, entonces, existe *hacia* las cosas, se posiciona en relación a ellas, se constituye en tanto el tener un cuerpo cobra la dimensión que permite situarse como ek-sistente. Es decir, se puede tener noción del mundo sólo a través del cuerpo. En palabras de Merleau-Ponty cabe afirmar que “lejos de que mi cuerpo sea para mí sólo un fragmento de espacio, no podría haber para mí espacio, si no tuviera cuerpo” (1957: 110).

Aquí es donde el movimiento permite comprender cómo un cuerpo habita ese espacio y el tiempo asumiéndolos activamente, pues no es el cuerpo objetivo el que se mueve, sino el cuerpo fenoménico. Es el cuerpo propio el que se gira, se endereza, se dirige hacia los objetos para captarlos y percibirlos. El cuerpo es, entonces, un elemento en el sistema del sujeto y su mundo. Es decir, la espacialidad del cuerpo y la percepción de la cosa no son tratados aquí como problemas distintos, sino que la espacialidad de la cosa y su ser cosa son consideradas como cuestiones del mismo orden.

Sin embargo, Merleau-Ponty hace la salvedad de que esclarecer la percepción del objeto se logra a través de su percepción en el espacio en tanto que la experiencia de tener un cuerpo, del cuerpo propio, está en relación directa con enraizar el espacio en la existencia. El cuerpo, ser un cuerpo, es *en* el espacio, es decir, incluye la cuestión del ser hacia afuera, hacia ese mundo para el cual el cuerpo es mediador de su conocimiento. Esto es lo que implica la existencia (ek-sistere, ser hacia-afuera). El cuerpo es *en* el espacio ya que se mueve en él, se sabe cuerpo, se tiene un cuerpo, porque se está en el mundo, no como sensación sino como percepción de la cosa a través de la espacialidad: “[l]a espacialidad del cuerpo es el despliegue de su ser cuerpo, la manera en que se realiza como cuerpo” (1957: 162).

Diré que Merleau-Ponty da importancia a la mirada no como algo que viene de fuera sino como que lo relevante de esta mirada es la del propio sujeto en tanto es él el que se siente mirado, interpelado por aquel objeto que mira. Así, dice Merleau-Ponty, que el sujeto se ve como por un ojo interno que le mira a distancia de pies a cabeza. Aparece, entonces, el

fenómeno de la mirada como algo que en apariencia es del Otro pero que, finalmente, sólo pasó por el Otro estando siempre en relación directa con el propio sujeto. El cuerpo no es, pues, una subsunción bajo una ley, no se está ante el propio cuerpo sino se está dentro de él, se *es* el propio cuerpo. Es la ley eficaz de sus propios cambios. En la percepción del cuerpo propio, hay que decir que el cuerpo se interpreta a sí mismo.

Siguiendo el tema de la mirada, diré que es como el bastón al ciego en el sentido que el bastón es un apéndice de su cuerpo, es una extensión de su síntesis corporal: “[l]a mirada obtiene algo más o algo menos de las cosas, según la forma en que las interroga, si se desliza o si se apoya en ellas [...] Como sistema de facultades motrices o de facultades perceptivas, nuestro cuerpo no es un objeto para un ‘yo pienso’: es un conjunto de significaciones vividas que se endereza hacia su equilibrio” (1957: 167-68).

El planteamiento hecho aquí a propósito de la experiencia del cuerpo, de su síntesis, su ser y espacialidad es una cuestión detallada para poder decir que hacerse un cuerpo es posible solamente en relación al espacio que se experimenta del estar, del existir en el mundo. Es hacer un uso del cuerpo para conocer el mundo que está allí afuera y del que, poco a poco, el sujeto se apropia a través de la experiencia de su propio cuerpo.

Hablar del cuerpo como una obra de arte desvincula por completo la visión Merleau-Pontiana del cuerpo de la de las ciencias cognitivas, el empirismo y el intelectualismo, principalmente. La vertiente del mecanicismo y de la causa-efecto, acción-reacción, estímulo-respuesta, queda en absoluto *veto* en tanto la fenomenología de la que aquí se discute toma como punto central la descripción del fenómeno mismo, no a través de la sensación sino a través de aquello que se llama la pura experiencia, lo que pone de manifiesto la posibilidad de la subjetivización.

En este sentido es que el cuerpo como ser sexuado es importante en Merleau-Ponty (punto que otros autores de su época –como Lacan y Nancy– también debaten), pues, la situación erótica es aquella que lleva a la percepción del otro cuerpo no sólo como un objeto cualquiera sino que hace que esta percepción esté habitada por otra percepción, “el cuerpo visible está subtendido por un esquema sexual, estrictamente individual, que acentúa las zonas erógenas, traza una fisionomía sexual” (1957: 171).

Estas ideas siguieron siendo trabajadas por Merleau-Ponty en su obra inacabada *Lo visible y lo invisible* (1964). La cuestión del cuerpo es tratada ahí como medio para percibir el mundo, un medio que es a la vez el fin. El cuerpo no es, entonces, un obstáculo entre la

cosa y el vidente sino que es el medio de comunicación entre ambos:

El cuerpo interpuesto no es cosa, material intersticial, tejido conjuntivo, sino *sensible para sí*, lo cual no equivale al siguiente absurdo: color que se ve a sí mismo, superficie que se toca a sí misma, sino a la siguiente paradoja: un conjunto de colores y superficies habitados por un tacto, una visión, por tanto *sensible ejemplar*, que ofrece a quien lo ocupa y siente, un modo de sentir cuanto se le parece fuera; de forma que preso como está en el tejido de las cosas, lo atrae todo hacia sí, se lo incorpora, y, con el mismo movimiento, comunica las cosas que encierra esa identidad sin superposición, esa diferencia sin contradicción, esa distancia entre el fuera y el dentro, que constituyen su secreto natal (Merleau Ponty 1970: 169).

En esta obra, una de sus más célebres, no solo trata el tema del cuerpo sino también de lo visible, lo invisible y la carne, estrechamente ligados con el cuerpo.

De lo visible se puede decir que está incrustado en lo tangible, por lo que lo visible y lo tangible son del mismo mundo, ya que el mismo cuerpo que ve es el que toca. Lo visible y lo tangible se inscriben mutuamente. Lo invisible, en cambio, es eso que está más allá –o más acá– y que surge de lo visible, pero que también tiene todo su peso para esa manera de existencia que es el cuerpo. De lo invisible diré que si el sujeto careciera de cuerpo y de sensibilidad, le sería inaccesible. Es decir, se accede a lo invisible por medio de lo visible y en ello se prueba la *incorporación* de uno en lo otro. Pero, para Merleau-Ponty, lo invisible solo puede ser entendido por su relación con el logos, con la palabra. Es decir, algo de lo que se incorpora también tiene que ver con el lenguaje.

Finalmente, cabe recordar el planteamiento que hace Merleau-Ponty sobre la carne, término que tendrá todo su interés para Lacan y que tomará para hablar él mismo de su concepción del cuerpo. En *Lo visible y lo invisible* (1964), dice que la carne no es materia, ni espíritu, ni es sustancia. Para designarla, hay que remitir al término “elemento” tal como se habla del aire, del agua, del fuego y de la tierra, pues le da a la carne el sentido de “general”. La carne es, entonces, un elemento del ser. Debe ser pensada no a partir de sus sustancias como cuerpo y espíritu, sino como elemento, emblema concreto de un modo de ser general: “[a] este anonimato fundamental del Yo mismo es a lo que antes hemos llamado carne. Inauguración del dónde y del cuándo, posibilidad y exigencia del hecho, en

una palabra facticidad, lo que hace que el hecho sea hecho. Y juntamente con ello, lo que hace que los hechos tengan sentido, que los hechos parcelarios se distingan alrededor de un algo” (1970: 173-74).

Quedan en una especie de anudamiento el cuerpo, la carne, lo visible y lo invisible. El desarrollo de ellos es del que se han servido muchos filósofos contemporáneos e incluso psicoanalistas para repensar y cuestionar la problemática que siempre ha comportado, a lo largo de la historia y las culturas, el tema del cuerpo. Sin embargo, no es esta relación la que me interesa, pues considero que Jacques Lacan, uno de los ejes principales de esta investigación, discutió suficiente las teorías de Maurice Merleau-Ponty tomando y dejando las cosas que creía pertinentes. De la misma manera, casi siempre, cuando en el psicoanálisis lacaniano se quiere hablar del cuerpo y la filosofía se suele ir a este autor tan citado por Lacan. Considero, por tanto, que entrar en una discusión que ya está trabajada por muchos psicoanalistas no aportaría reflexiones nuevas a la problemática sobre el cuerpo en la actualidad, mientras que sí lo hace problematizar el tema desde la escritura y el cuerpo, entrelazados con la filosofía contemporánea.

El objetivo de esta tesis se orienta más, en lo que al cuerpo se refiere, a discutir y explorar la hipótesis planteada a la luz de un filósofo poco conocido y discutido hasta ahora por el psicoanálisis lacaniano, como lo es Jean-Luc Nancy, pues, es de ahí que pienso que un aporte puede llegar.

1.4.1.4 Gilles Deleuze (1925-1995)

De Deleuze (con Guattari) la referencia más importante, en lo que al cuerpo atañe es su formulación del cuerpo como cuerpo sin órganos desarrollada tanto en *Anti-Edipo, capitalismo y esquizofrenia* (1972) como en *Mil Mesetas* (1980). También son de interés los planteamientos de Deleuze sobre el cuerpo como superficie, que aparecen en *La lógica del sentido* (1969) pues me parece que, por un lado, ambas propuestas teóricas en torno al cuerpo han aportado muchísimo a la filosofía contemporánea como al diálogo con otros discursos como lo son el psicoanálisis, la lingüística, la medicina, etcétera. Pero, además, se trata de cuestiones fundamentales en su pensamiento que también constituyen un punto importante de diálogo específico con Jean-Luc Nancy y con el psicoanálisis lacaniano.

Anti-Edipo y *Mil Mesetas* son dos obras célebres de Deleuze y Guattari. En ellas desarrollan, vinculado al tema del capitalismo y las estructuras clínicas planteadas por Sigmund Freud, el concepto *cuerpo sin órganos* y también responden a la pregunta de cómo hacerse. Empezaré por decir que el término cuerpo sin órganos (CsO, en adelante) es introducido por Antonin Artaud en 1947 cuando dice que no hay nada más inútil que un órgano. Abogando, en ese entonces, por un CsO en tanto defiende que el cuerpo está solo y que no tiene necesidad de los órganos, también que el cuerpo no es un organismo y que este último es enemigo del primero.

De aquí que Deleuze y Guattari planteen que el CsO no se relaciona con el cuerpo propio o con su imagen sino que es el cuerpo sin imágenes, el cuerpo del ser del capitalista en tanto se presta al capital para que inscriba en él su discurso, o, para decirlo con sus palabras: “[e]l cuerpo sin órganos se vuelca sobre la producción deseante, y la atrae, y se la apropia. Las máquinas-órganos se le enganchan como sobre un chaleco de floretista, o como medallas sobre el jersey de un luchador que avanza balanceándolas” (Deleuze and Guattari 1985: 20). Es así que este cuerpo ya no es el cuerpo propio sino que se presenta como disociado e irreconciliable con él. El CsO es superficie en la que se inscriben las disyunciones de la producción capitalista.

Esta concepción del cuerpo es posible solo leyéndola bajo la lógica del discurso capitalista, evidentemente, y de su unión irrevocable con el discurso de la ciencia actual. No es una condición con la que el sujeto nace sino, como dicen los autores del *Anti-Edipo*, el CsO es una serie de experiencias o de prácticas que tienen por objetivo desprenderse del cuerpo propio. De aquí que ellos mismos hablen del mercado y de la condición que se requiere del sujeto para acceder al CsO, una que ellos mismos analogan a la estructura clínica de la psicosis y específicamente al cuadro esquizofrénico, que presenta y problematiza el cuerpo como fragmentado.

Así, plantean en *Mil Mesetas* (1980) que “[e]l CsO: ya está en marcha desde el momento en que el cuerpo está harto de los órganos y quiere deshacerse de ellos, o bien los pierde” (Deleuze and Guattari 2002: 156). Cobra entonces importancia para ellos el hecho de que por el CsO deben circular y pasar cosas intensas, planteando entonces, más adelante que “[u]n CsO está hecho de tal forma que sólo puede ser ocupado, poblado por intensidades. Solo las intensidades pasan y circulan. Además, el CsO no es una escena, un lugar, ni tampoco un soporte en el que pasaría algo. Nada tiene que ver con un fantasma, nada que

interpretar. El CsO hace pasar intensidades, las produce y las distribuye en un spatium a su vez intensivo, inextenso” (2002: 158).

Es difícil, por no decir imposible, dar una definición exacta o unívoca del CsO. Se sabe, sin embargo, que no es el cuerpo de la realidad tal como se le conoce en el discurso común, es decir, ese cuerpo al que le corresponde una imagen en el espejo y que es experimentado como una unidad. El CsO, en cambio, es un lugar de intensidad y fuerzas contrarias en el que se contraponen o se viven las distintas tensiones que comporta el deseo. Es un cuerpo, para utilizar una metáfora de la esquizofrenia, desorganizado, fragmentado. Este cuerpo, el CsO, se encuentra con un gran problema cuando se enfrenta con el deseo; de aquí su fragmentación. Es, también, un límite para el propio cuerpo que me parece necesario interrogar pues, como se ha visto, la filosofía, cuando se interroga por el cuerpo siempre habla de sus límites. Diré entonces, con Fabrice Bourlez, que:

El CsO, como límite del cuerpo en tanto que organismo en el que se distribuirían las funciones vitales de manera sistemática, siempre nos precede, y hacia él deben tender nuestros esfuerzos de pensamiento, si desean volver a poner en tela de juicio el orden de las cosas tal como está establecido, si desean actualizar devenires singulares al margen de las normas identitarias. El CsO constituye así el tope de la significancia, de la subjetivación o del organismo: el límite de donde parte y al que llega todo movimiento de resistencia a las estratificaciones impuestas por un sistema cerrado⁷ (Bourlez, 2006).

La cuestión del límite puede llevar a hablar del cuerpo como superficie, tema para el que Gilles Deleuze alude a los estoicos y en el que vuelve a plantear el problema de los incorporeales y de los “dos cuerpos” como también lo hace Jacques Lacan en *Radiofonía* (1970), como plantearé más adelante. Deleuze plantea, en *Lógica del sentido* (1969) que los estoicos distinguían entre los cuerpos y los incorporeales. Estos últimos:

7. La traducción es mía: “[l]e CsO, comme limite du corps en tant qu’organisme où se répartiraient les fonctions vitales de manière systématique, nous précède toujours et c’est vers lui que nos efforts de pensée doivent tendre s’ils se destinent à sortir du fonctionnalisme majoritaire, s’ils souhaitent remettre en question l’ordre des choses tel qu’il est établi, s’ils désirent actualiser des devenirs singuliers en marge des normes identitaires. Le CsO constitue ainsi le point de butée de la signifiante, de la subjectivation ou de l’organisme: la limite de laquelle part et où aboutit tout mouvement de résistance aux stratifications imposées par un système fermé”.

No son cualidades y propiedades físicas, sino atributos lógicos o dialécticos. No son cosas o estados de cosas, sino acontecimientos. No se puede decir que existan, sino más bien que subsisten o insisten, con ese mínimo de ser que conviene a lo que no es una cosa, entidad inexistente. No son adjetivos o sustantivos son verbos. No son agentes ni pacientes, sino resultados de acciones y de pasiones, unos 'impasibles': impassibles resultados” (Deleuze 2005: 30).

Y, agrega más adelante, la pregunta “¿qué quieren decir los estoicos cuando oponen al espesor de los cuerpos estos acontecimientos incorpóreos que tienen lugar únicamente en la superficie, como un vapor en la pradera (menos incluso que un vapor, ya que un vapor es un cuerpo)?” (Deleuze 2005: 31).

Esto plantea para Deleuze una paradoja que se juega entre superficie y profundidad, entre lenguaje y límite. Es aquí, en esta paradoja, donde plantea que el límite es la superficie del cuerpo y que a través de él es que se puede pasar del cuerpo a lo incorpóreo. Deleuze intenta demostrar esto teorizándolo con el cuento de Lewis Carroll *Al otro lado del espejo* (1871) y con la banda de Moebius ejemplificada con el relato, también de Carroll, *Silva y Bruno* (1889). De estos, dice “es siempre costearo la superficie, la frontera, como se pasa al otro lado, por la virtud de un anillo. La continuidad del revés y el derecho sustituye a todos los niveles de profundidad; y los efectos de superficie en un solo y mismo acontecimiento, que vale por todos los acontecimientos, hacen que todo el devenir y sus paradojas aflore en el lenguaje” (2005: 37). Así, esta especie de conclusión me lleva a pensar que la paradoja misma, donde se aloja cuerpo, profundidad, superficie y límite, es el discurso mismo. Este punto será objeto de análisis en los apartados 4.3.3 y 6.1 dedicados al tema de la letra y de lo irreductible o indecible.

1.4.1.5 *Michel Foucault (1926-1984)*

El trabajo de Michel Foucault es también un antecedente importante para esta investigación, pues, constituye un punto de referencia para el tema del cuerpo en tanto la filosofía contemporánea.

Foucault hizo del cuerpo uno de los temas centrales de su obra. Lo trató de diversas

maneras y en diversas épocas entrelazándolo con otros temas como el control, el poder, el saber, el consumo, la mirada, la medicina, la sexualidad y la biopolítica, por mencionar algunos. El análisis de uno de los ejes fundamentales de su obra, es decir, el discurso del poder/saber era inconcebible para Foucault sin el otro eje de su trabajo de análisis, a saber, el del cuerpo.

Foucault no solo historizó el tema de la locura y la sexualidad sino también se dedicó a una revisión exhaustiva de la historia de la política para poder hacer la lectura que hace sobre el cuerpo. De él dice que se produce a través de distintos medios y que la realidad social tiende a plasmarse en él. El cuerpo es concebido como un instrumento a la vez que como el lugar del poder, siempre relacionado al del saber.

En la *Historia de la sexualidad* (1976) Foucault plantea la voluntad de control y dominio sobre el cuerpo en tanto que cuerpo sexualizado. Los discursos sobre el sexo, dice, han sido moldeados para controlar los cuerpos y el sexo ha sido reprimido y rechazado por ciertos círculos sociales y de poder. De ahí prolifera el discurso que intenta controlar los cuerpos que no solo son placer sino que de ellos también puede extraerse, sobre todo, un saber y una verdad:

Es posible que se haya codificado toda una retórica de la alusión y de la metáfora. Fuera de duda, nuevas reglas de decencia filtraron las palabras: policía de los enunciados. Control, también, de las enunciaciones: se ha definido de manera mucho más estricta dónde y cuándo no era posible hablar del sexo; en qué situación, entre qué locutores, y en el interior de cuáles relaciones sociales; así se han establecido regiones, si no de absoluto silencio, al menos de tacto y discreción: entre padres y niños, por ejemplo, o educadores y alumnos, patronos y sirvientes (Foucault 2012: 25-26).

Este discurso sobre el sexo se teje con el cuerpo pues tiene que ver con él. Así, esta práctica discursiva marca los cuerpos, los reprime, los controla y los hace dóciles, sometiéndolos a ella. En este sentido, para Michel Foucault, el dominio a través del sexo es importante pero el sexo mismo no determina al sujeto. No reside ahí ni la causa del sujeto ni de su cuerpo como construcción, por decirlo de alguna manera. El cuerpo es consecuencia del discurso en que el sujeto vive y se mueve. Y este discurso cobra muchos

matices dependiendo tanto del momento de la historia como de la posición de cada uno frente a él (2012: 42). A su vez, las prácticas discursivas no son puras, es decir, no se haya en ellas un solo tema, ya sea el sexo, la política, el amor o lo biológico sino que los temas se entrecruzan creando así las particularidades de las coordenadas de un discurso determinado para cada época: “¿qué hay que sea tan nuevo? No es la primera vez, indudablemente, que el cuerpo constituye el objeto de intereses tan imperiosos y tan apremiantes; en toda sociedad, el cuerpo queda prendido en el interior de poderes muy ceñidos, que le imponen coacciones, interdicciones u obligaciones” (Foucault 2005: 140).

Para Foucault el cuerpo no es concebible sin el Otro, es decir sin el discurso que se plasma sobre los cuerpos y que hace que ellos entren en un mecanismo de poder que “lo explora, lo desarticula y lo recompone” (2005: 141). Foucault extrae de aquí la idea de que el cuerpo es a la vez lugar e instrumento del poder, lugar e instrumento del saber, de la verdad misma. Pero esta verdad y este saber, este poder no solo puede deducirse de la relación cuerpo-sexo sino también de otras aristas del discurso, como dije anteriormente.

El tema de la mirada –y, con más exactitud, de la vigilancia– es abordado por Foucault sobre todo en su libro *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión* (1975) en donde examina las diversas maneras a lo largo de la historia en que los poderes han intentado domesticar, dominar, hacer dóciles los cuerpos de la población. Pasa no solo por la revisión de la esclavitud, los castigos, las prisiones y los suplicios sino también por cuestionarse lo que hay de nuevo en las prácticas de dominación de los cuerpos. Foucault llega, entonces, a tratar un tema de mucha actualidad como el panoptismo y las maneras diversas que tiene el individuo moderno de responder a él. El modelo del panóptico es una metáfora de la sociedad disciplinaria que intenta y tiene éxito en el control de los cuerpos encerrándolos y controlándolos de las maneras más diversas y totales posibles.⁸

8. Cuestión interesante desarrollada por el utilitarismo de Jeremy Bentham, sobre todo en su libro *Panopticon, or the inspection house* (1791) en donde se plantean los usos y beneficios de la vigilancia, sin ser vista, desde un solo lugar. Lo que resulta, de alguna manera en la interiorización –por parte de los sujetos vigilados– de la mirada que los vigila hasta llegar a que ellos se vigilen a sí mismos. Esta reflexión o, más bien, utopía/distopía, tan pasada como presente, es interesante en relación al tema del cuerpo y la subjetividad pues, en la actualidad, se puede pensar que esta vigilancia, o mirada absoluta, es introducida a manera de regulación de los cuerpos vía gadgets digitales en los que queda un registro estadístico de todo lo que sucede en un cuerpo, desde el nivel de hidratación y, con esto, cuánta cantidad de líquido falta a ese cuerpo para estar en su nivel óptimo de hidratación, hasta los pasos que da, las rutas que sigue, los latidos del corazón, las veces por semana que se tienen relaciones sexuales y un largo etcétera. De la misma manera, esta mirada toma el nombre de seguridad ciudadana, controlando desde las medidas biométricas, huellas digitales, datos de salud, historial consultado en internet, etcétera, para garantizar territorios libres de

Estas son algunas de las ideas que sirven a Foucault para hacer un análisis del neoliberalismo y del origen de la biopolítica sin dejar nunca de lado el tema del cuerpo como punto dialéctico.

Más allá de los planteamientos foucaultianos de tinte más social, antropológico y político, que tienen toda su relevancia, me interesa recalcar lo que Foucault mismo destaca en relación al cuerpo propio y a la experiencia que cada uno tiene de él. O, para decirlo de manera distinta, el abordaje que hace de la subjetividad y el cuerpo. En particular, lo lleva a cabo en *El cuerpo utópico* (1966) transcripción de una conferencia radiofónica pronunciada por él mismo el 21 de diciembre de 1966, en *France-Culture*, en el marco de una serie de emisiones dedicada a la relación entre utopía y literatura. En esta conferencia, Foucault habla de la experiencia del cuerpo propio, de cómo se tiene noticia de que se tiene un cuerpo.

Foucault usa un término también utilizado por otros pensadores de su época. Es el término *corporización*, que de alguna manera viene tomado del planteamiento de lo incorpóreo de los estoicos. La pregunta para Foucault, sin embargo es ¿cómo se corporiza el sujeto?, es decir cómo conviven cuerpo e individuo, o de qué manera uno se introduce en el otro. La corporización la plantea Foucault, por ejemplo, como sigue:

Puedo ir hasta el fin del mundo, puedo esconderme, de mañana, bajo mis mantas, hacerme tan pequeño como pueda, puedo dejarme fundir al sol sobre la playa, pero siempre estará allí donde yo estoy. El está aquí, irreparablemente, nunca en otra parte. Mi cuerpo es lo contrario de una utopía, es lo que nunca está bajo otro cielo, es el lugar absoluto, el pequeño fragmento de espacio con el cual, en sentido estricto, yo me corporizo. Mi cuerpo, topía despiadada (Foucault 2009: 7).

Es decir, el cuerpo es concebido como espacio con el que el individuo se corporiza, y, a la vez, con el cual adquiere un cuerpo. Se debe recalcar este “con el cual” ya que considera el cuerpo como instrumento para esa corporización. Así, se podría decir que el cuerpo y el individuo no son una y la misma cosa, sino que es *con* el cuerpo que el sujeto se corporiza

violencia y actos terroristas, entre otros.

y tiene entonces un cuerpo.

A la vez, en el mismo texto, Michel Foucault pone de manifiesto que, de entrada, el sujeto no sabe que tiene un cuerpo sino que se va enterando de él a través del espejo y del cadáver. Por un lado, en la experiencia del espejo el sujeto se percata de él gracias al reflejo (al que Foucault llama “espejismo”) de que a la imagen corporal corresponde un cuerpo físico. Por el otro, apela a que se tiene noticia de este cuerpo de una manera fragmentaria mientras aparece ante el sujeto. En los niños se observa, dice, que no saben que tienen un cuerpo, que lo viven como ajeno y como fragmentado: “[d]espués de todo, los niños tardan mucho tiempo en saber que tienen un cuerpo. Durante meses, durante más de un año, no tienen más que un cuerpo disperso, miembros, cavidades, orificios, y todo esto no se organiza, todo esto no se corporiza literalmente sino en la imagen del espejo” (Foucault 2009: 16). Se puede decir, entonces, que Foucault se preocupa por el camino que sigue el cuerpo para devenir cuerpo para el individuo, de la manera y el momento en que deja de ser fragmentos para convertirse en unidad, sino utópica, sí, una topía compleja.

Así mismo, habla del tema de la muerte o más bien del cadáver como aquello que también (como el espejo) notifica al individuo que tiene un cuerpo. Esto lo explica Foucault, pues, al volver a los griegos, explorando el tema del cuerpo, se da cuenta de que “[l]a palabra griega que significa cuerpo no surgió en Homero sino para designar el cadáver” (2009: 17). Y él mismo concluye:

Es ese cadáver, por consiguiente, es el cadáver y es el espejo quienes nos enseñan (en fin, quienes enseñaron a los griegos y quienes enseñan ahora a los niños) que tenemos un cuerpo, que ese cuerpo tiene una forma, que esa forma tiene un contorno, que en ese contorno hay un espesor, un peso, en una palabra, que el cuerpo ocupa un lugar. Es el espejo y es el cadáver los que asignan un espacio a la experiencia profunda y originariamente utópica del cuerpo; es el espejo y es el cadáver los que hacen callar y apaciguan y cierran sobre un cierre —que ahora está para nosotros sellado— esa gran rabia utópica que hace trizas y volatiliza a cada instante nuestro cuerpo. Es gracias a ellos, es gracias al espejo y al cadáver por lo que nuestro cuerpo no es lisa y llana utopía (2009: 17).

Hay, entonces, dos aspectos que me parecen importantes de resaltar en el pensamiento de

Michel Foucault respecto a la experiencia subjetiva del cuerpo –que es la que en este trabajo de investigación resulta especialmente interesante– pues ellos tienen cierta consonancia con una de las vertientes que propongo trabajar sobre el cuerpo: la experiencia del espejo, por un lado y la del cadáver y la muerte (específicamente la sepultura, en Lacan)⁹, por otro. A esto cabe agregar la pregunta por la corporización que también trabaja Foucault y a la que responde que el individuo se corporiza a través del espejo y el cadáver. Es decir, que tanto para Foucault como para los autores que he mencionado anteriormente, una de las preguntas fundamentales es la que ronda el tema de la corporización, o para decirlo de otra manera: la pregunta sobre la manera, la forma, la vía, el camino, el proceso, que se lleva a cabo para que el cuerpo se una con algo que existe fuera de él. Llámesele alma, espíritu, palabra o, incluso, goce.

Así, hay que tener en mente estos aportes foucaultianos para el debate actual sobre el cuerpo, aunque sin hacerlos el eje principal ni secundario de esta investigación, pues, la línea que Michel Foucault desarrolla es más bien la socio-política-antropológica, dándole todo el peso a lo discursivo en relación al cuerpo. El análisis de Foucault, por tanto, queda fuera del ámbito de esta tesis y del acercamiento propuesto al cuerpo desde la obra de Pasolini.

Queriendo ir, justamente, más allá del envoltorio social, histórico y político, para analizar aquello que no se sitúa exclusivamente en el campo de lo simbólico, es que prescindiré de la obra de Foucault –además, ya vastamente trabajada– para dar paso a investigar eso en lo que, hasta el día de hoy parece no tener consenso, a saber, el misterio que une el cuerpo con lo que lo constituye en algo que nada tiene que ver con el de los animales o, también, el de los órganos, con algo que parece no corresponder al nivel del sentido o la representación en cualquiera de sus declinaciones.

9. Véanse, en especial –aunque no solamente– apartados 5.2.1, 5.2.8.2 y 5.2.9 en relación al cuerpo y la imagen y el apartado 5.2.3.1 en relación a la sepultura.

1.4.1.6 Judith Butler (1965)

Judith Butler es otro de los antecedentes que considero importante para esta investigación, no solo porque ha llegado a tener un lugar relevante en el discurso filosófico contemporáneo, sino porque sus trabajos, concernientes al feminismo, el género, la teoría *queer*, la identidad y el cuerpo, constituyen una referencia en la actualidad y un contrapunto interesante a otros autores como el mismo Michel Foucault y Jacques Lacan.

Diré que el tema del cuerpo ha ocupado mucho a Butler y que a lo largo de su obra lo entretiene con otros temas de su interés como son el género, el feminismo, la performatividad y la política, por mencionar algunos. A lo largo de ella, Butler intenta desarticular la lógica sujeto-cuerpo de diversas maneras. Trata entonces el tema de las identidades y las identificaciones, de la biología y el sexo, del discurso en el que cada cuerpo nace inmerso y de cómo es a partir de ahí que el cuerpo existe.

En *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"* (1993) trata el tema de la materialidad del cuerpo denunciando a la metafísica en tanto no cree que sea por esa vía que el sujeto deviene sujeto. Es decir, que para Butler, la pregunta por el ser no resuelve nada en relación al cuerpo ni al sujeto. Ella más bien apunta a la cuestión de la materialidad, que encuentra y desarrolla, de diversas maneras, cuando habla de discurso. Pero, a su vez, también denuncia e intenta deconstruir la norma, es decir el discurso hegemónico, aludiendo a que el sexo es entendido bajo la hegemonía de la heterosexualidad, por lo que la plantea como una heterosexualidad forzada. El sujeto y su cuerpo, entonces, surgen para Butler como consecuencia de un discurso, de un significante que, como argumenta en el capítulo siete del mismo libro y, como expuso también en la conferencia *Cuerpos que aún importan*¹⁰, es siempre un significante político por el cual el sujeto es "tomado, constituido, iniciado".

El sexo y el género quedan desvinculados para Butler de la biología pero vinculados al discurso, los hace casi sinónimos y dice de ellos que son construcciones que hacen que

10. Conferencia pronunciada en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), el 5 de noviembre de 2015 en Barcelona. Disponible en línea: www.cccb.org/es/multimedia/videos/cuerpos-que-aun-importan/222317

cada sujeto adquiera identidades e identificaciones determinadas, ya sea como mujer o como hombre, significantes ambos que también tienen un significado que corresponde siempre al discurso hegemónico y que, por ello, encierran al sujeto a ser y hacer de determinada manera (Butler, 2002). Así, estos significantes se plasman en el cuerpo y se transmiten con él. El cuerpo se convierte en el género de cada individuo pero no por otra cosa que por una serie de actos que, revisados, consolidados en el tiempo y renovados, hacen que ese cuerpo sea de un género u otro, es lo que Judith Butler llama performatividad y que reivindica una y otra vez en relación a los cuerpos y el género.

Aquí es importante aclarar el concepto de repetición tal como es usado por Butler para no confundirlo con el uso que se hace de este término en psicoanálisis. Para Butler, la identidad, el género, la heterosexualidad y el sujeto, entre otros, se erigen a través de un proceso de significación reiterativo, operando a través de la repetición. Esto quiere decir, la repetición a través de la palabra de la misma significación, produciendo efectos en el discurso:

En realidad, cuando se afirma que el sujeto está constituido, esto solo significa que el sujeto es el resultado de algunos discursos gobernados por normas que conforman la mención inteligible de la identidad. El sujeto no está *formado* por las reglas mediante las cuales es creado, porque la significación *no es un acto fundador, sino más bien un procedimiento regulado de repetición* que al mismo tiempo se esconde y dicta sus reglas precisamente mediante la producción de efectos sustancializadores (Butler 2006: 282).

Así, la repetición regula la significación de conceptos que se usan “normalmente” en un discurso llevando a que se tenga una misma significación del significante en cuestión. El proceso de repetición es central también en la noción de performatividad en Butler pues si a través de la repetición de actos performativos (que son también las palabras) se constituye la norma de lo que se entiende por género, entonces, de la misma manera se puede cambiar esa heteronormatividad. Es decir, el acto performativo sería la manera subversiva de cambiar un discurso, de formar nuevas significaciones y salir de las lógicas binarias.

Pero volviendo al tema del cuerpo que mencionaba hace un momento, me parece que la

pregunta que se encuentra en Judith Butler respecto a él es más bien “¿para qué sirve ese cuerpo?” y que a esto ella responde diciendo que el cuerpo es el género en tanto la performatividad. El cuerpo es donde el género habita y este último se define por las acciones que ese cuerpo lleva a cabo.

Judith Butler no será referencia en esta investigación pues, en primer lugar, me parece que el diálogo que intenta sostener con el psicoanálisis lacaniano es a un nivel más bien y solamente de lo simbólico y lo imaginario, dejando de lado la última enseñanza de Lacan, en donde el goce y lo real¹¹ están en primer plano. Butler se queda con el Lacan de los *Escritos*, el del significado y el significante, el Lacan de *Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis* (1953) y de *La significación del falo* (1958). No va más allá. Como he dicho, no toma en consideración la última enseñanza de Lacan y da, entonces, relevancia, sobre todo a lo simbólico y, así, a la concepción de la sexuación como proveniente de esta dimensión, como si lo simbólico fuese uno de los determinantes de la posición sexuada.¹²

11. Lo real, en el psicoanálisis lacaniano, no es lo mismo que lo real en la filosofía. En psicoanálisis es uno de los tres registros planteados y desarrollados por Lacan a lo largo de su enseñanza. Lo real hace referencia a todo aquello que no puede ser representado por los registros simbólico e imaginario (es decir, vía la palabra, la imagen o una combinación de ambas). Lacan lo define como obstáculo, lo que vuelve al mismo lugar, lo que no cesa de no escribirse, como un misterio, etcétera. Lo real es lo que se resiste a ser descifrado, lo desprovisto de sentido, lo irreductible o también se podría decir, una especie de resto que no es dialectizable, es lo imposible de una estructura con que se encuentra todo discurso. Lo real debe distinguirse de la realidad. De aquí en adelante –salvo que se trate de una cita– cuando *no* me refiera a lo real en el sentido del psicoanálisis lacaniano, quedará explicitado en el texto.

12. Extraigo esta conclusión de la lectura del libro *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* (1993) en el que Judith Butler discute la hegemonía heterosexual en el ámbito político y sexual. Se apoya en la construcción del género y del cuerpo mientras deja muy claro que, para hacer esto, es necesario repensar lo que el término construcción quiere decir. Para ello discute sobre la materialidad del cuerpo y sobre la manera en que hombre y mujer son constituidos como tales, más allá de la biología y los órganos sexuales del cuerpo. Los capítulos 3 y 7 son los más importantes en lo que a sus alusiones a Lacan y al psicoanálisis se refiere. En el capítulo 3, titulado “Identificación fantasmática y asunción del sexo” Butler habla de Jacques Lacan y del Edipo otorgándole toda la importancia a la prohibición y el castigo como fuentes importantes en la construcción de la sexualidad en donde lo simbólico sería lo fundamental en la construcción del género y el cuerpo. De esta manera, dice, por ejemplo, que Lacan “sostenía que la reorganización radical de las relaciones de parentesco podía implicar la reorganización radical de la psique, la sexualidad y el deseo. En esta perspectiva, se consideraba que la esfera simbólica que obligaba a asumir una posición sexuada dentro del lenguaje era más decisiva que cualquier organización específica de parentesco. De modo tal que uno podría reacomodar las relaciones de parentesco fuera del escenario familiar y aún así descubrir que la propia sexualidad está construida en virtud de demandas simbólicas apremiantes y constitutivas más profundamente instaladas. [...] Propongo que consideremos esa demanda simbólica a asumir una posición sexuada y qué implica tal demanda [...] En el esquema edípico, la demanda simbólica que instituye el ‘sexo’ aparece acompañada por la amenaza de castigo. La castración es la figura del castigo: el temor a la castración que motiva la asunción del sexo masculino, el temor a no ser castrada que motiva la asunción del sexo femenino” (Butler 2002: 146-47). Es sobre esta base que Butler discutirá con Lacan,

En segundo lugar, no será un referente importante ya que me parece que los temas que verdaderamente le interesan y que están más desarrollados en su obra son los de género, performatividad y discurso. El cuerpo es más bien un lugar del que ella se sirve para poder apoyar ahí los dos temas que acabo de mencionar, los que ella entrelaza en distintos momentos de su obra con otros temas de su interés: la vulnerabilidad, la política, y los cuerpos marginados, o en sus palabras: los cuerpos abyectos.

argumentando, además que hay tres puntos críticos en la categoría de sexo y en la noción de diferencia sexual en Lacan: “[e]n primer lugar, el empleo de la expresión ‘diferencia sexual’ para denotar una relación simultáneamente anatómica y lingüística pone a Lacan en una dificultad tautológica. En segundo lugar, surge otra tautología cuando Lacan sostiene que el sujeto emerge sólo como consecuencia del sexo y la diferencia sexual y, sin embargo, insiste en que el sujeto debe cumplir y asumir su posición sexuada dentro del lenguaje. En tercer lugar, la versión lacaniana del sexo y la diferencia sexual coloca sus descripciones de la anatomía y el desarrollo en un marco no examinado de heterosexualidad normativa” (Butler 2002: 148). Butler adjudica a Lacan el otorgar una importancia, que no existe en relación a la sexuación, a la dimensión de lo simbólico y a la anatomía en tanto sería un elemento determinante a tomar en cuenta. Esto denota una lectura de la noción de falo errónea, pues el falo no es el pene, la castración en Lacan no tiene que ver con él sino con una operación en el lenguaje. Para Lacan no se trata de sexo y diferencia sexual, como se podrá leer a lo largo de esta investigación, sino de la sexuación, que implica una posición de goce siempre vinculada al cuerpo. Este es un desarrollo que Lacan hace sobre todo en *El Seminario 20, Aun* (1975) en donde se sitúa el inicio de lo que se llama su última enseñanza. A partir de este seminario, Lacan otorga al goce, a lo real y al cuerpo, un lugar privilegiado. Así, no importa si se es anatómicamente hombre o mujer porque se trata, en realidad, de como cada uno se sitúa en relación al goce de la palabra y el goce del cuerpo. Butler no considera, en su discusión, la última enseñanza de Lacan. No habla de términos tan fundamentales como el *parlêtre*, sino se queda con la noción de sujeto, y tampoco toma en cuenta la manera en que Lacan vincula el goce al cuerpo, a saber, desvinculado del goce de la palabra y, con ello, de toda significación (para seguir estos temas en Lacan véase el apartado 4.3 y el capítulo 5 de esta investigación). De la misma manera, en el capítulo 7 de este mismo libro, titulado “Discutir con lo real” el referente de Butler es Slavoj Žižek y no Jacques Lacan. Es decir, que Butler recurre a la lectura que Žižek hace de Lacan, politizando la noción de forclusión y real y usándolas para hablar de un sujeto colectivo, de la sociedad, haciendo valer la estructura clínica de la psicosis para el ámbito político-social. Traza, como objetivos del capítulo discutir sobre la ideología, el psicoanálisis, el discurso y la noción de real. Así, dice: “[e]n este capítulo emplearé el término ‘ideología’ con la intención de reafirmar la posición de Žižek, pero trataré de aclarar en qué aspectos creo que reescribir su teoría permite un acercamiento al postestructuralismo y en qué punto considero que es necesario reconcebir críticamente lo ‘femenino’ en relación con el discurso y la categoría de lo real. Así como en los capítulos previos he sostenido que el psicoanálisis debería situarse en una relación productiva con los discursos contemporáneos que apuntan a elaborar la complejidad del género, la raza y la sexualidad, podría decirse que este capítulo es un intento de destacar las limitaciones que tiene el psicoanálisis cuando se considera que sus prohibiciones fundamentales y sus mandatos heterosexualizantes son invariables” (2002: 269). Butler, no abandona esta posición, la de considerar que el psicoanálisis lacaniano está circunscrito a la prohibición del goce (lo que de alguna manera es cierto hasta *El Seminario 7, La Ética del psicoanálisis*). Butler no ve, no considera –y en esto es en lo que quiero insistir– al último Lacan, que ya no toma en cuenta las prohibiciones como condición del goce sino que propone un goce que está íntimamente relacionado con el cuerpo y no con el lenguaje sino más bien con *lalengua*. Para este tema véase, sobre todo, el apartado 5.2.6.

1.4.2. La escritura en la filosofía

La filosofía, cuando ha abordado el tema de la escritura, no se ha dedicado a reconstruir su historia o a rastrear cómo o dónde nació. Más bien se ha preguntado por lo que significa “escribir”, por el uso de la escritura y sus consecuencias, por su relación con otros elementos como el cuerpo, los límites, la huella, la voz, la experiencia o por lo que no pasa por la palabra oral, solo por mencionar algunos ejemplos. A veces, al cuestionar a la escritura pareciera que se dilucida sobre algo abstracto, sobre el acto que implica escribir más que sobre el hecho de plasmar signos en una superficie y que a eso se le llame escritura.

Hay aquí una amalgama interesante en la discusión sobre la escritura: por un lado, implica el uso del lenguaje, del que no se suele pensar que es concreto, y por otro, se trata de lo que no implica o no corresponde al terreno del lenguaje. Esto, se verá en seguida, pues es uno de los temas que más ha interesado a los filósofos que le han dedicado su atención.

Es importante observar que la mayor parte de obras filosóficas que dedican una buena parte de ellas al estudio y cuestionamiento de la escritura nacen en la época del estructuralismo y postestructuralismo (buena parte del siglo pasado) y que estas disciplinas tienen por objeto central el lenguaje, su estructura y su papel en el individuo y en el discurso. Es un hecho que no puede dejarse de lado pues indica que cuando se pone al lenguaje como vector, es imposible tratar solo el tema de la palabra oral. De hecho, no se puede dejar de lado la escritura aunque, o precisamente porque, ella tenga matices distintos que los de la palabra hablada. Esto invita a pensar las cosas de una manera distinta pues cuando se hace referencia al habla se tiende a pensar inmediatamente en un emisor y un receptor o al menos en una intención de comunicar.

Sin embargo, cuando la escritura toma el relevo se produce el encuentro con algo de un orden distinto, que quizás no tenga del todo que ver con la comunicación. Incluso, con la cuestión de que en la escritura está ausente la voz y que, muchas veces, quien escribe no sabe ni quién ni dónde ni cuándo se leerá aquello escrito. Se ha de pensar también, por ejemplo, en cuándo es que se sabe que una letra es una letra: cuando se repite¹³.

13. La noción de repetición a que se hace referencia aquí y la que opera en el contexto de lo performativo no es la misma. He explicado ya a lo que se refiere Judith Butler cuando habla de repetición. Aquí, señalo más bien el concepto de repetición habitual, es decir la realización de determinada acción varias veces, o para el ejemplo que me ocupa, encontrar, entre un conjunto de trazos, alguno(s) que aparezcan varias

Esto se puede decir en cuanto a la escritura como una serie de trazos determinados o plasmados sobre una superficie determinada, es decir, sobre la escritura *per se*. Pero no se puede decir lo mismo cuando se aborda la escritura desde otra perspectiva: cuando se aborda lo que parece no pertenecer al registro del lenguaje sino que escapa a él. Me parece que hay aquí una frontera con la que se encuentra la filosofía contemporánea y que, justamente, explora por estos dos lados.

La escritura parece tocar el cuerpo para unos, definir algo del ser, atravesar ciertos umbrales o límites para otros. Sin duda, es un tema que sigue suscitando muchas preguntas y que ha adquirido respuestas diversas. Así, vinculadas a la ausencia, al fuera/dentro, al más allá o más acá del sentido y al cuerpo, las respuestas a las preguntas sobre la escritura son variopintas en los filósofos que tomaré como antecedentes principales al tema que investigo en tanto vinculadas al cuerpo y a la obra del último Pasolini.

1.4.2.1 Maurice Blanchot (1907-2003)

Maurice Blanchot es central en el pensamiento filosófico contemporáneo, sobre todo cuando se habla de escritura y literatura. Blanchot creó una obra en solitario, lejos del mundo académico pero siempre en una especie de diálogo con él, como también con el psicoanálisis y la literatura.

De su obra, me interesa puntualizar dos cuestiones que me parecen básicas como antecedentes para la investigación en lo que a la escritura se refiere. La primera es lo que Blanchot llama “la escritura del desastre” y que se refiere en particular a su libro con el mismo nombre. La segunda, “la escritura fragmentaria” abordada en distintos momentos de su obra y utilizada para analizar la escritura desde distintas aristas.

Recordaré que una de las referencias básicas para Blanchot fue su amigo Emmanuel Levinas, de quien tomó algunas ideas, sobre todo, las que tenían que ver con la relación con el otro, la escritura y el lenguaje (Collin 1971). De aquí es de donde se puede decir que Blanchot extrae la idea del lenguaje como pura trascendencia y de donde formula que la

veces.

escritura, en determinadas coordenadas, puede hacer hablar al lenguaje más allá de sí mismo (Collin 1971). Esto me parece de sumo interés pues es el punto, precisamente, que a esta investigación le interesa: la escritura a otro nivel que el del sentido. Es decir, una escritura que no tiene vínculo con la significación, como habitualmente se cree.

Sin embargo, pienso que Blanchot se mueve “entre” ese más allá del lenguaje y el lenguaje mismo. *La escritura del desastre* (1980) está lleno de paradojas y aforismos en relación a esto, en un intento de transmitir algo que está pero a la vez no está en la escritura, que es pero que a la vez no es. Contradicciones que tal vez señalen un terreno que ya no tiene que ver con el lenguaje, en el que me interesa adentrarme.

Pero ¿qué es la escritura para Blanchot? No se puede definir o conceptualizar porque él va dando aproximaciones distintas de lo que es la escritura, lo que se hace con ella y vinculándola una y otra vez al desastre, lo fragmentario y a una noción de límite que justamente marca que hay algo fuera de la escritura, fuera-de-texto. Lo dice, por ejemplo, así:

El desastre inexperimentado, aquello que se sustrae a cualquier posibilidad de experiencia –límite de la escritura. Hay que repetir: el desastre des-cribe. Lo cual no significa que el desastre, como fuerza de escritura, se excluya de esta, esté fuera de escritura, sea un fuera-de-texto. [...] Paso al límite. Sigue siendo posible que, en cuanto escribimos y por poco que escribamos –lo poco está solamente de más–, sepamos que nos acercamos al límite –el umbral peligroso– en donde está en juego darse de nuevo la vuelta (Blanchot 2015: 12-13).

Se podría decir, con Blanchot, que la escritura misma lleva a un límite que tiene que ver con el que escribe. Escribir es un enfrentamiento constante con uno mismo, con el propio desastre, con la angustia, con la repetición, con la ausencia de sentido y con la ausencia en sí misma. La escritura adentra al que escribe en algo de sí mismo sacándolo al mismo tiempo de sí y lo confronta con el sentido ausente que mencioné anteriormente. Ausencia sobre la que la escritura pone un velo.

El saber, el sentido y lo verdadero, me parece que adquieren un lugar importante en la concepción de escritura de Maurice Blanchot en tanto que apuntan a algo que no es el lenguaje y que para él se constituye –con Levinas– como pilar fundamental de la escritura,

el desastre y lo fragmentario. Al respecto dice:

El saber no se afina ni se aligera sino en los confines, cuando la verdad ya no constituye la instancia a la que finalmente habría que someterse. Lo no-verdadero, que no es lo falso, atrae el saber fuera del sistema, al espacio de una deriva en donde las palabras clave ya no dominan, en donde la repetición no es un operador de sentido (sino el desmoronamiento de lo extremo), en donde el saber, sin pasar al no-saber, no depende ya de sí mismo, no resulta ser ni produce un resultado, sino que cambia imperceptiblemente borrándose: no ya saber, sino efecto de saber. En el saber que siempre ha de liberarse del saber, todavía no hay ninguno anterior, no se sucede a sí mismo, por consiguiente todavía no hay tampoco una presencia de saber. No aplica un saber, no lo repite (2015: 43).

La escritura queda entonces desvinculada de la verdad y, más adelante, vinculada a lo que Blanchot llama la “locura privada”, que tiene que ver con lo privado que cada uno intenta comunicar, o dicho en sus palabras “[e]l saber sin verdad sería el trabajo o la escucha de una singularidad intensa, análoga a esa locura 'privada', siendo todo lo privado locura en la medida al menos en que tratamos, con ella, de comunicar” (2015: 44).

Me parece que es así como se introduce, en todo este planteamiento, la dimensión de lo subjetivo, lo privado, la comunicación, la función y los efectos que tiene la escritura y el decir en cada uno.

Es en relación a esto que la discusión que introduce Blanchot con Wittgenstein es de sumo interés, pues ahí donde este último propone el callarse ante lo que no se puede decir o mostrar, Blanchot dice que no existe semejante cosa como el silencio y que callarse es también hablar, es decir algo. Critica entonces la confianza en la unidad por parte de Wittgenstein y argumenta que su “misticismo” viene “de que no cree que se pueda *mostrar* allí donde no se puede *hablar*. Pero, sin lenguaje, nada se muestra. Y callarse es asimismo hablar. El silencio es imposible. Por eso lo deseamos. Escribir (o Decir) que precede a cualquier fenómeno, a cualquier manifestación o mostración: cualquier aparecer” (2015: 16).

Para Blanchot, lo que se escribe resuena en el silencio durante mucho tiempo y escribir está siempre vinculado con el decir. Él mismo añade, más adelante, que “el Decir da y da

respuesta, respondiendo a lo imposible de lo imposible” (2015: 24).

¿Se podría pensar esto como la infinitud o totalidad de la escritura? Es una respuesta que escapa a los límites de esta investigación, pero podría agregar a ello una de las paradojas más importantes que recorre la obra de Blanchot, a saber, la de la concepción de la escritura como fragmentaria, que deconstruye su aparente unidad o totalidad introduciendo la cuestión del espacio o el hiato entre un fragmento y otro y que, así, hace referencia a la repetición del pensamiento. Blanchot se refiere a esta paradoja como la “finalidad sin fin” del texto aludiendo así a una condición de la escritura que implicaría que la infinitud excede a la totalidad y que le obliga a preguntarse también por el origen. A lo que responde, con una paradoja más y en una suerte de aforismo, que no hay tal origen: “[n]o hay origen, si origen supone una presencia original. Siempre pasado, desde ahora pasado, algo que ha pasado sin ser presente: esto es lo inmemorial que nos da el olvido, al decir: todo comienzo es un recomenzar” (2015: 104).

Se podría decir entonces que la escritura no es originaria¹⁴, ni total, ni unidad y que hay un recomenzar infinito en ella que implicaría que el sentido último siempre estaría por venir, en suspenso, retrasado, en otro lugar que no está donde está lo que se escribe y que se interrumpe tanto con el fin del libro como con el fragmento mismo. Esta es la idea principal que Blanchot desarrolla en torno al pensamiento de Nietzsche en tanto relaciona la escritura fragmentaria con el eterno retorno, aludiendo a que el pensamiento fragmentado:

No dice, con relación a lo que ya ha sido dicho, nada nuevo, y si a Nietzsche le hace comprender que el Eterno Retorno (en donde se afirma eternamente todo lo que se afirma) no podría ser la última afirmación, no es porque ella afirme algo más, es porque lo repite en el modo de la fragmentación [...] En ese sentido, está “ligada” con la revelación del Eterno Retorno. El Eterno Retorno dice el tiempo como eterna repetición, y el habla del fragmento repite esta repetición quitándole toda eternidad. El Eterno Retorno dice el ser del devenir, y

14. Es interesante comparar esta cuestión sobre el origen y la escritura con el desarrollo que de ello hace Jacques Derrida en *De la gramatología* (1967) en donde argumenta que la escritura no es primera ni primaria, que no tiene origen sino que más bien borra su propio origen constituyendo este el no-origen de la escritura que luego será vinculada a la tachadura y la huella. Tres términos –no-origen, huella, tachadura– fundamentales en lo que al tema de la escritura, según Derrida, se refiere.

la repetición lo repite como la incesante cesación del ser. El Eterno Retorno dice el eterno retorno de lo Mismo, y la repetición dice el rodeo en donde lo Otro se identifica con lo Mismo para llegar a ser la no-identidad de lo Mismo y para que lo Mismo llegue a su vez, en su retorno que extravía, siempre distinto a sí mismo. El Eterno Retorno dice, habla extraña, maravillosamente escandalosa, la eterna repetición de lo único, y la repite como la repetición sin origen, el recomienzo en donde recomienza lo que sin embargo jamás ha comenzado (Blanchot 1973: 51).

Entonces, en el incesante decir que se interrumpe por el fragmento, en este pensamiento que se presenta o se dice fragmentado, está la infinitud y lo siempre por venir que puntúa Blanchot cuando se refiere a la escritura, el desastre y el habla.

Es así que no puede escribirse todo sino que, en cierta manera, se escribe incesantemente en un intento por nombrar algo que la escritura misma revela como imposible de nombrar. O dicho de otra manera, que cuando se ha dicho todo –para Blanchot– lo que queda por decir es el desastre, lo que resta sin resto, es decir, lo fragmentario (Blanchot 2015: 35).

Para finalizar, diré con Françoise Collin (Collin 2015) que la obra de Maurice Blanchot deja al lector frente a un ambigüedad, una vacilación, una pregunta que va del movimiento ininterrumpido de la escritura (el planteamiento de la infinitud y el Eterno Retorno) a la violencia de la interrupción. La aproximación blanchotiana a la escritura despliega la “finalidad sin fin” que implica, por un lado su infinitud y, por el otro, la hiancia que irremediamente la fragmenta, dejando así una tensión intensa e ineludible en eso que la escritura misma es: quizás algo indefinible, paradójico, indescriptible, que va más allá de todo concepto cerrado.

La obra de Maurice Blanchot no será mi referencia más importante en la investigación debido a que el interés de la investigación está también puesto en debatir con el psicoanálisis lacaniano y, en este sentido, encuentro que la obra de Jacques Derrida es más pertinente, por los motivos que he mencionado en las páginas anteriores. Sin embargo tengo presente y tomaré en cuenta que hay entrecruzamientos e influencias importantes entre estos dos filósofos y otros filósofos contemporáneos de interés como lo son, por ejemplo, Michel Foucault, Roland Bathes y Gilles Deleuze.

1.4.2.2 Roland Barthes (1915-1980)

Roland Barthes se interesó mucho en el tema de la escritura. A lo largo de su obra es notable la gran influencia que tuvo el estructuralismo en su manera de pensar como también la importancia que tuvo para él su formación en semiología y en Letras.

La literatura es el medio principal a través del cual Barthes analiza qué es la escritura. Habla tanto de su propia experiencia como de escritores europeos importantes como: Antonin Artaud, Paul Valéry, Friedrich Hölderlin u Honoré de Balzac, por citar algunos. Sin embargo, hacia el final de su obra, también se adentra en el tema de la escritura, los signos y el sentido en Japón. Esto último marca un giro importante en la concepción de la escritura para Barthes porque la distancia entre el discurso de Oriente y Occidente es tanta que el pivote de uno parece antagónico al del otro. De esta manera, entre uno y otro discurso, cambia desde la concepción de un gesto o la comida, hasta la del arte y la escritura.

En su primer libro, *El grado cero de la escritura* (1953), Barthes se pregunta directamente ¿qué es la escritura? A lo que responde haciendo una historia de la escritura, como él mismo la llama. Sin embargo, plantea temas de tal relevancia, que le ocuparán también en momentos posteriores de su pensamiento. Por ejemplo, al inicio del libro, Barthes habla de una escritura que no tiene solamente la función de comunicar o expresarse sino de imponer un más allá del lenguaje. Así, distingue entre lengua y lenguaje –tema que trabajará en otros escritos posteriores– diciendo que la lengua es para el escritor, sobretodo, “una línea cuya transgresión quizá designe una sobrenaturaleza del lenguaje: es el área de una acción, la definición y la espera de un posible” (Barthes 1989: 17).

Hay una frontera, por decirlo de alguna manera, entre el lenguaje y otra cosa. Porque este puede traspasarse, transgredirse para encontrarse, en ese más allá, con algo que no pretende ni comunicar ni expresar algo.

Por el lado de la escritura poética argumenta que esta no atiende a la unidad del lenguaje y que opera más bien por la vía del menos, de la resta y no por la de la unidad. Hace entonces un análisis de la manera de escribir prosa y poesía para decir que el lenguaje matemático permitiría:

Comprender quizá la naturaleza relacional de la prosa y de la poesía clásica:

sabemos que en la escritura matemática no solamente cada entidad está provista de un signo, sino también que las relaciones que ligan esas cantidades están transcritas asimismo por medio de una marca operacional, de igualdad o de diferencia; podemos decir que todo el movimiento del continuo matemático proviene de una lectura explícita de esas relaciones (1989: 49).

El lenguaje y la escritura poética, por el simple hecho de su estructura son pues, para Barthes, un acto que cuestiona radicalmente a la Naturaleza. Así, llega a formular que la escritura se trata más bien del estilo como herramienta a través del cual el hombre se enfrenta como puede a su mundo objetivo sin tener que pasar por las figuras de la historia o de la sociabilidad. Esta idea pone de manifiesto que la escritura poética es una que se podría pensar como distinta de las otras escrituras porque es más que una escritura, un estilo. Es, tal vez, el estilo que permite a la escritura misma ir más allá del lenguaje.

Pero Barthes no explora a profundidad esta idea. Más bien sigue por el lado de vincular la escritura al discurso social e histórico. De ese lado, dice que la escritura es una función de relación entre la creación y la sociedad, que es el lenguaje literario transformado por su destino social, ahí se encontraría la escritura de novelas y otros tipos de escritura.

Cabe resaltar que la sociedad está muy presente en el tema de la escritura para Barthes. Como si fuesen de la mano, entrelazadas, relacionadas sin cesar una con otra o como si funcionasen a manera de reflejo la una de la otra. Quedan, así, en ésta época, vinculadas para él la literatura, el lenguaje, la escritura y la sociedad.

Hubieron de pasar algunos años para que Barthes desarrollara y sometiera a un análisis mayor la idea del más allá de la escritura. Es lo que plantea en su libro *El placer del texto* (1973) en donde reconoce y trabaja la relación del cuerpo con el lenguaje y la escritura. Una relación que él mismo tilda como de *goce (jouissance)*¹⁵. Para Roland Barthes el

15. Esta puntualización de Barthes concierne al psicoanálisis lacaniano y al tema que desarrollo en esta investigación pues en ella se vincula el goce del cuerpo, el lenguaje y la escritura. Para poder ahondar más en esta cuestión es pertinente resaltar que la noción de goce es una noción clave en la enseñanza de Jacques Lacan, sobre todo en la que se llama su última enseñanza y que comienza con *El Seminario 20, Aun* (1975). El goce, en Lacan, se puede decir que parte de la noción freudiana en *Más allá del principio del placer* (1920), en donde Freud indica que la homeostasis –en lo que al placer se refiere– no existe pues el placer mismo es ya una ruptura de esa homeostasis. Así es que la noción de goce no tiene nada que ver con el placer, el disfrutar o con lo útil (de donde el sujeto sacaría un beneficio) sino que, más bien, el goce, está vinculado a la irrupción de ese algo que perturba la supuesta homeostasis y que, irrumpiendo, provoca una deriva en el sujeto de la que pide más, sin ninguna razón ni objeción, convirtiéndose así en un exceso del que el sujeto no reconoce ser el agente. El goce, es también, lo

sujeto accede al goce por la vía del lenguaje, de la coexistencia de lenguas planteado por él mismo como el texto del placer. Dice así que “[l]a escritura es esto: la ciencia de los goces del lenguaje, su kamasutra (de esta ciencia no hay más que un tratado: la escritura misma)” (Barthes 1993: 14).

La escritura y el lenguaje están así vinculados para Roland Barthes a través del cuerpo y el placer que se produce en él. El placer del texto resuena en el cuerpo. Dicho de otra manera, el placer del texto *es* el goce del cuerpo. Pero el mismo autor se pregunta “¿Qué cuerpo?” respondiendo “tenemos varios” para distinguir entre el cuerpo anatómico del que habla la ciencia y el cuerpo del goce hecho, para él, únicamente de relaciones eróticas y que no tiene ninguna relación con el primer cuerpo. Deja entonces escindidos al cuerpo y al sujeto que piensa (a este último se le podría llamar el “yo”, si se entiende que a él pertenece el cuerpo anatómico) o al cuerpo y a las ideas: “[e]l placer del texto es ese momento en que mi cuerpo comienza a seguir sus propias ideas –pues mi cuerpo no tiene las mismas ideas

completamente inútil, según Lacan: “¿Qué es el goce? Se reduce aquí a no ser más que una instancia negativa. El goce es lo que no sirve para nada” (Lacan 2004: 11) (es imposible no escuchar las resonancias con lo que Bataille nombra como “la parte maldita”). El goce está vinculado al cuerpo y esto, dice Lacan, “no es signo de amor” (2004: 165), es decir, entonces que el goce no tiene nada que ver con el saber. Sin embargo, hay dos goces que Lacan distingue en *El Seminario 20* (1975): el goce del cuerpo y el goce fálico. El último está relacionado con la palabra, con la función fálica en tanto función simbólica, es decir, se puede gozar de las palabras, de sus significados, del pensamiento, se goza de hablar. En cambio, el goce del cuerpo es el que Lacan nombra como goce suplementario al goce fálico desvinculándolo por completo de él. El goce del cuerpo es, así, el goce sin significación, el goce del cuerpo solo, del cuerpo que pulsionalmente se satisface sin que esto comporte ninguna significación. Lacan, en un principio, atribuye este goce a la mujer, sin embargo, posteriormente, al final de su enseñanza dice que este goce no es solo de las mujeres sino que concierne a todo *parlêtre*, a todo ser que habla. El goce del cuerpo, que nada tiene que ver con la palabra, y del que ella no puede decir nada, se remite a una sensación en el cuerpo que desborda toda posibilidad de ser dicha a cabalidad: “[h]ay un goce, ya que al goce nos atenemos, un goce del cuerpo que está, si se me permite [...] *Más allá del falo* [...] Hay un goce de ella, de esa ella que no existe y nada significa. Hay un goce suyo del cual quizá *nada sabe ella misma, a no ser que lo siente*: eso sí lo sabe. Lo sabe, desde luego, cuando ocurre” (Lacan 2004: 90) (las cursivas son mías). Hay, entonces, estos dos goces, que Lacan puntúa y que luego convierte en uno solo: el goce, sin más, en tanto se trata del goce del cuerpo, que remite al Uno solo, es decir a la existencia de algo en el cuerpo que no es lenguaje sino que, justamente (y por eso mis cursivas) solamente *se siente* en el cuerpo. Es, entonces, de sumo interés que Roland Barthes plantee un vínculo del cuerpo con el lenguaje y con la escritura. De esta última ya había dicho, en otros momentos, que comporta en sí misma la imposibilidad de decirlo todo. El más allá del lenguaje que Barthes señala no hace referencia al goce del lenguaje, de la explicación, del saber, sino al goce de la escritura, del texto, que vinculará, también aquí con el cuerpo. Quizás lo que habría que precisar un poco más, en esta cita y en este texto de Barthes, es la distancia que separa a un goce del otro. O, mejor dicho, la ausencia de relación entre un goce y el otro, pues se trata de un goce suplementario, no complementario. Es decir, de dos goces que no van juntos. Es por esto que Barthes mismo señala que cuando termina la palabra, comienza la escritura. Este intercambio Barthes-Lacan puede indicar ya las coordenadas de una escritura que no está relacionada con el lenguaje sino con el goce del cuerpo, a la que no alcanza (en el sentido de atrapar pero también de serle suficiente) ninguna significación.

que yo” (1993: 29).

Así como separa el cuerpo de las ideas, o el cuerpo del yo, Barthes también separa lo que se escribe de lo que nunca puede ser escrito y que yace ahí donde se circunscribe algo de ese placer del texto. Dicho de otra manera, separa el placer del goce, cuando dice: “todo texto sobre el placer será siempre dilatorio: será siempre una introducción a aquello que no se escribirá jamás” (1993: 31). Y él mismo lleva esto a dialogar con el psicoanálisis:

Por otra parte, proveniente del psicoanálisis, tenemos un medio indirecto de fundar la oposición entre texto de placer y texto de goce: el placer es decible, el goce no lo es. El goce es in-decible, inter-dicto. Remito a Lacan “Lo que hay que reconocer es que el goce como tal está inter-dicto a quien habla, o más aún que no puede ser dicho sino entre líneas” (1993: 35).

Se podría decir que esta evolución en el pensamiento de Barthes no solo tuvo que ver con el estructuralismo sino, en cierta manera, también con el psicoanálisis lacaniano. Pues no solo se lee en *El placer del texto* (1973) este cambio de ideas en relación a la escritura y al lenguaje, desde entonces inseparable del goce y del cuerpo, sino que también en *El imperio de los signos* (1970) hay otro viraje tan importante como fundamental en la teoría barthesiana: la introducción del vacío para pensar la constitución de la escritura y que nace del análisis que hace él mismo de la cultura japonesa, pasando por su arte y su comida, hasta el significado de los gestos y la escritura de los *kanji*. Esto marca otro viraje en el análisis de la escritura que hace Barthes, ya no tan de la mano con la estructura del lenguaje sino más de cerca con lo que logra aprehender del vacío y su lugar en la cultura nipona. Quedan entonces, vinculados, en esta época, la palabra, el vacío y la escritura: “[l]a escritura es, en suma, a su manera, un satori, el satori (el acontecimiento Zen) es un seísmo más o menos fuerte (en ningún momento solemne) que hace vacilar al conocimiento, al sujeto, realiza un vacío de palabra. Y es también un vacío de palabra lo que constituye la escritura” (Barthes 1991: 10).

Aunque este libro, en general, proponga un recorrido por la cultura japonesa y sus signos para poderla comparar con lo occidental y subrayar así las diferencias fundamentales, entre culturas, en relación a la vida, el punto que me parece más importante a destacar para esta investigación es el abordaje y el lugar que se le da al vacío no solo en relación al sujeto

sino también a la escritura.

A esto, podría agregar que la obra de Roland Barthes constituye, en sí misma, un aporte del que no se puede prescindir si de cuestionar la escritura se trata. Tomar como hilo conductor la función de la escritura, la lengua, el lenguaje, el cuerpo, el placer, el goce y el vacío, ya marca por sí mismo el camino que recorre Roland Barthes para responder a su pregunta por la escritura, una pregunta, como dije anteriormente, bastante presente en los estructuralistas y los postestructuralistas, que aún hoy sigue haciéndose sin poder ser del todo respondida. Sin embargo, no hay que olvidar que, aunque afín al tema de esta investigación, Barthes responde del lado de la semiología, de la crítica y el análisis literario. Es por ello que no lo tomaré en la investigación como eje principal ni como referencia, pues el objetivo de esta no es adentrarse en la literatura ni en el análisis estructural del lenguaje y la escritura. También porque pienso que, aunque Barthes mantiene diálogos con Jacques Lacan, no fue tomado por este como referente en lo que al tema de la escritura se refiere, como si lo fue por su parte, Jacques Derrida. Roland Barthes mezcla literatura, filosofía y semiología, es por esto que me parece más enriquecedor para esta investigación, adentrarme en un estudio que se ciña, mucho más que el de Barthes, al discurso filosófico.

1.4.2.3 *Gilles Deleuze (1925-1995)*

Gilles Deleuze, como Georges Bataille, cuestiona la escritura en tanto literaria. Se pregunta por un lado por lo que la literatura es y, por el otro, por qué la escritura es vinculada siempre al escritor y al terreno literario. Su interés no recae en interrogar a la escritura desde otro ámbito que no sea este. Es más, Deleuze se sirve de la escritura literaria para también indagar terrenos como el del psicoanálisis, la psiquiatría y la filosofía. Es lo que se encuentra en su libro *Crítica y clínica* (1966) en donde se interesa por escritores como Franz Kafka, Lewis Carroll, Samuel Beckett o Walter Whitman y por filósofos como Kant, Nietzsche o Spinoza. El análisis que hace de la escritura de todos ellos es más bien uno que apunta a lo que quieren decir sus escritos, otorgándoles así un sentido y haciendo, al mismo tiempo, interpretaciones sobre la cultura europea y americana, relacionando con cada una de ellas una manera específica de escribir.

En relación al escritor, Deleuze postula que “como tal no está enfermo, sino que más bien es médico, médico de sí mismo y del mundo. El mundo es el conjunto de síntomas con los que la enfermedad se confunde con el hombre. La literatura se presenta entonces como una iniciativa de salud” (Deleuze 1996: 14). El escritor es, entonces, un agente que procura su propia salud a través de la escritura, es decir, que trata algo de sí mismo a través de ella, pero con esta herramienta también contribuye a tratar la enfermedad del mundo: el poder, la arborescencia y la jerarquía, que considera una enfermedad fundamentalmente europea. El escritor es el médico de esta enfermedad que Deleuze y Guattari desarrollan en su libro *Mil Mesetas* (1972).¹⁶

Sin embargo, más allá de estos postulados que se relacionan con interpretaciones de orden cultural, social o político, me parece interesante que Deleuze dé un lugar importante al lenguaje y a la invención. De alguna manera podría decir que lo subjetivo tiene para él un valor relevante y que cada escritor pone en juego, cada vez que escribe, algo de su experiencia más íntima, algo de lo éxtimo¹⁷ para sí mismo. Es lo que explora Deleuze acercándose a la literatura y a cada escritor, en conjunto con su obra. La literatura, entonces, no es cualquier hacer como tampoco cualquiera hace literatura. Para decirlo con

16. En *Rizoma*, introducción a *Mil Mesetas* (1972), Deleuze y Guattari abogan por la escritura como “algo que siempre es la medida de otra cosa. Escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros parajes” (Deleuze and Guattari 2002: 11), a esto se refieren cuando, posteriormente, en el libro y sus diversas mesetas, desarrollan la literatura americana e inglesa como rizomas en sí mismas en tanto “han puesto, aún más de manifiesto ese sentido rizomático, han sabido moverse entre las cosas, instaurar una lógica del Y, derribar la ontología, destruir el fundamento, anular fin y comienzo. Han sabido hacer una pragmática. El medio no es una media, sino, al contrario, el sitio por el que las cosas adquieren velocidad” (2002: 29). Es decir, estos autores, en cierta manera, consideran la literatura y la escritura como algo que es contrapunto al discurso hegemónico, el de lo Uno y lo múltiple, el de la ontología y la metafísica, como hacen manifiesto en esta introducción. Por ello, exponen y defienden la construcción y escritura de este libro de esta manera, a la manera particular y no establecida de los dos autores: por mesetas y como un rizoma “[n]osotros llamamos ‘meseta’ a toda multiplicidad conectable con otras por tallos subterráneos superficiales, a fin de formar y extender un rizoma” (2002: 26).

17. Término que tomo de Jacques-Alain Miller en su curso *Extimidad*: “[l]o éxtimo es lo que está más próximo, lo más interior, sin dejar de ser lo exterior. Se trata de una formulación paradójica. Nosotros, siguiendo a Lacan, simplemente intentamos estructurar, construir y de algún modo normalizar las paradojas, por lo menos en el discurso analítico donde tienen su lugar. La circunstancia en la que Lacan obtuvo la palabra extimidad remite a un término alemán, *das Ding* (la Cosa), donde se cruzaban Freud y Heidegger. Lo más próximo; el prójimo mismo es nombrado por Freud, en su ‘Proyecto’, con el término *Nebenmensch*. Con el vocablo éxtimo Lacan muestra que estos dos términos alemanes coinciden [...] El término extimidad se construye sobre intimidad. No es su contrario, porque lo éxtimo es precisamente lo íntimo, incluso lo más íntimo –puesto que intimus ya es en latín un superlativo–. Esta palabra indica, sin embargo, que lo más íntimo está en el exterior, que es como un *cuero extraño*” (Miller 2010: 13-14) – las cursivas son mías–. De aquí en adelante, me referiré a esta acepción cuando hable de éxtimo o extimidad.

sus palabras “la literatura sólo empieza cuando nace en nuestro interior una tercera persona que nos desposee del poder decir Yo (lo ‘neutro’ de Blanchot)” (Deleuze 1996: 8).

Hacer literatura, pues, no tiene que ver con contar recuerdos y experiencias de la propia vida como tampoco es el tratamiento de la propia neurosis a través de ella. Escribir, en el sentido deleuziano, literario, tampoco es lo que hago aquí. Escribir no es poner palabras a lo que se llega a comprender o lo que se llega a formular fruto de un esfuerzo intelectual. Escribir, en cambio, comporta salir de sí mismo, incluso devenir otra cosa que escritor.

De la misma manera, escribir literariamente, implica, para Deleuze, que el escritor invente, dentro de la lengua, una lengua nueva que sería como decir que esa lengua nueva es una lengua extranjera. De ella, dice:

Extrae nuevas estructuras gramaticales o sintácticas. Saca a la lengua de los caminos trillados, la hace *delirar*. Pero así mismo el problema de escribir tampoco es separable de un problema de *ver* y de *oír*: en efecto, cuando dentro de la lengua se crea otra lengua, el lenguaje en su totalidad tiende hacia un límite “asintáctico”, “agramatical”, o que comunica con su propio exterior [...] El límite no está fuera del lenguaje, sino que es su afuera: se compone de visiones y de audiciones no lingüísticas, pero que sólo el lenguaje hace posibles [...] Beckett hablaba de “horadar agujeros” en el lenguaje para ver u oír “lo que se oculta detrás” (1996: 9).

La escritura, para Deleuze, no es del orden de lo útil sino que sale de ese modelo dominante. No pretende interpretar nada ni a nadie sino que se mantiene en la vía de la creación. La literatura es, así, del orden de lo inútil e implica siempre un devenir que “está siempre 'entre'” (1996: 12), a través del cual el escritor es capaz de crear nuevas lenguas, nuevos mundos, nuevas significaciones y caminos.

Este “entre” me parece fundamental, ya que no señala un punto concreto y localizado de la creación o el devenir sino solo subraya que hay algo que se juega en el espacio de una cosa a otra y no en la cosa misma, como lo plantearía la fenomenología. Es en el espacio de una cosa a otra –lugar donde se da la relación, ontología relacional– desde donde se plantea también la escritura.

Será entonces un tema que abordaré en el capítulo dedicado a la escritura no literaria ya

que considero que aquí no se trata ya de la palabra o el significante como tampoco de lo que se quiere decir, sino más bien de lo que, me parece, no puede atraparse en el nivel del lenguaje. Es ahí donde pienso que la poesía adquiere toda su importancia y que Deleuze toca una de sus aristas cuando habla de la poesía de G. Luca, diciendo de él: “[s]i el habla de Gherasim Luca es así eminentemente poética, es porque convierte el balbuceo en un afecto de la lengua, no en una afección del habla. Toda la lengua se enhebra y varía y acaba extrayendo un bloque sonoro último, un único aliento al límite del grito JE T'AIME PASSIONNÉMENT [te amo apasionadamente]” (1996: 154).

Apasionado nariz apasiona

yo

yo te tengo te amo yo

yo te amo apasionada

menteamo¹⁸ (1996: 154).

No me detendré aquí a desarrollar el tema de la lengua extranjera ni de lo exterior del y al lenguaje planteada por Gilles Deleuze pues son cuestiones que también plantean, a su manera, los autores que he escogido como centrales para esta investigación. Dejaré pues que el tema se ponga a debate entre ellos.

1.4.2.4 *Michel Foucault (1926-1984)*

La obra de Michel Foucault dedica un lugar más bien reducido a interrogar la escritura no literaria. Cuando Foucault trata el tema de la escritura lo hace ya sea del lado de la literatura o bien del lado de la escritura como ejercicio para conocerse a sí mismo y cuidarse con esto el cuerpo y el alma. Sin embargo, me parece importante situarlo como antecedente relevante para esta investigación ya que Foucault es un referente de mucho peso para la filosofía contemporánea. También porque lo, más bien breve, que llegó a elaborar sobre el tema de la escritura es un aporte que se debe tomar en cuenta, no solo

18. La traducción es mía: “Passioné nez passionnem/ je/ je t'ai je t'aime je/ je je jet je t'ai jetez/ je t'aime passionnem/ t'aime”.

porque remite a una discusión interesante con Maurice Blanchot sino porque en él se encuentran elaboraciones y reflexiones sobre los usos de la escritura que se remontan a los griegos. Y ya por el hecho de que su raíz sea esta me parecen fundamentales. Pero también, porque veo que en los griegos y sus aportes reposan muchas de las bases que los filósofos han tomado para analizar la literatura y la escritura actualmente.

Foucault ordena y expone claramente las ideas que se tenían en aquel entonces sobre el tema de la escritura, de manera similar a la que lo hace con el tema de la sexualidad, el poder o la clínica psiquiátrica. Enseña de qué manera, ya para los griegos, escribir era tan importante como leer, meditar o cuidar del propio cuerpo. La escritura estaba vinculada a algo del cuerpo y a la subjetividad, por decirlo de alguna manera. Estas son algunas de las ideas que se encuentran en uno de los textos que enseguida abordaré. Es en este sentido que también me interesa lo que Foucault puede decir en relación a la escritura.

Comparar el pensamiento en torno a la cuestión de la escritura del Foucault de los años sesenta con el de los años ochenta, resulta muy interesante. Tomaré, entonces, el texto *El pensamiento del afuera*, aparecido en el no. 229 de la revista *Critique*, dedicada a Maurice Blanchot en junio de 1966 y el texto *La escritura de sí*, aparecido en la revista *Corps écrit* no. 5, en febrero de 1983 para poner de relieve los virajes, similitudes o ideas que Foucault desarrolla con casi veinte años de diferencia entre un texto y el otro.

En *El pensamiento del afuera* (1966), Foucault empieza aludiendo al estremecimiento de la verdad griega ante la afirmación “miento”. La contrapone luego al “hablo”, para decir que no tienen el mismo peso. De ahí, se detiene sobre todo en el acto de hablar para desarrollar la idea de que la posibilidad del lenguaje se evapora debido a la transitividad en que el lenguaje mismo se produce. Esto lleva al “Yo” que habla a fragmentarse, desparramarse e incluso a desaparecer en el espacio de la desnudez que se enuncia en el momento en que dice “hablo” y que se disuelve cuando ese “Yo” se calla. De aquí que Foucault plantee que el lenguaje, el habla, lleva al sujeto a una exterioridad inevitable y no a una interioridad como habitualmente se cree. La vía que escoge Foucault para analizar esto es la literatura, y en este caso específico, los escritos de Maurice Blanchot. Así dice de ella que:

El acontecimiento que ha dado origen a lo que en un sentido estricto se entiende por “literatura” no pertenece al orden de la interiorización más que para una mirada superficial; se trata mucho más de un tránsito al “afuera”: el lenguaje

escapa al modo de ser del discurso –es decir, a la dinastía de la representación–, y la palabra literaria se desarrolla a partir de sí misma [...] es el lenguaje alejándose lo más posible de sí mismo (Foucault 1997: 12).

El alejamiento que lleva al exterior del lenguaje mismo, el hablar funcionando a contrapelo del pensar, como él mismo lo dice, lo lleva a abordar la experiencia del afuera en la obra de Blanchot. Para esto, le parece necesario hablar de la hiancia que hay en el lenguaje mismo y en la cual el sujeto desaparece para dar paso a la aparición del ser del lenguaje. A partir de esta relación Foucault aborda “el pensamiento del afuera”, es decir:

Este pensamiento que se mantiene fuera de toda subjetividad para hacer surgir como del exterior sus límites, enunciar su fin, hacer brillar su disposición y no obtener más que su irrefutable ausencia, y que al mismo tiempo se mantiene en el umbral de toda positividad, no tanto para extraer su fundamento o su justificación, cuanto para encontrar el espacio en que se despliega, el vacío que le sirve de lugar, la distancia en que se constituye y en la que se esfuman, desde el momento en que es objeto de la mirada, sus certidumbres inmediatas (1997: 12).

Para Foucault, el pensamiento del afuera es el lugar común de las novelas, relatos y críticas de Michel Blanchot. Su obra permite entrar en este pensamiento, en la idea de exterioridad que implica el lenguaje y la escritura. Para ello, la noción de atracción es importante. Para Blanchot, la atracción del exterior, o ser atraído por él remite a la experiencia del vacío y la indigencia, de la presencia del afuera, del hecho de que estamos fuera del afuera y que esto es irremediable. Es desde ahí, entonces, que se escribe, desde el límite del dentro-fuera que permite al escritor ser consciente de los límites del lenguaje y el discurso, de su propia desaparición como “Yo”.

En este texto también hay, quizás sobre todo, un análisis sobre las figuras más presentes en los escritos literarios de Blanchot. Con ellos es que Foucault se permite teorizar sobre el uso del lenguaje literario en el escritor. Vemos, pues, que lo que este texto supone es, ante todo, una especie de análisis literario de un uso particular de la escritura que permite pensar que existe algo externo al lenguaje y que en ello es imposible entrar. Solo es posible tener la experiencia de que existe un afuera que, sin embargo, algo tiene que ver con el

interior. Esta vinculación del dentro-afuera es una de las aristas del análisis del tema de la escritura que me parece que Michel Foucault conserva también al final de su obra, específicamente en el texto *La escritura de sí* (1983). Pasaré enseguida a él.

La escritura de sí (1983) fue recogido en el libro que lleva por título *El gobierno de sí y de los otros* (2008) y pertenece a una serie de estudios sobre la estética de la existencia o “las artes de sí mismo”. En estas páginas, Foucault hace un recorrido histórico por el lugar que se le daba a la escritura en la Grecia antigua. Toma para ello a filósofos como Lucrecio, Séneca, Lucilio, Epicteto y Plutarco, entre otros, y habla, con ellos, del uso que se le daba a la escritura en la guerra, el aprendizaje, la política, la anacoresis, etcétera. Sin embargo, desde el inicio del texto, Foucault dice que el hecho de escribir para sí adquirió mucho más tarde un papel relevante.

La importancia de la escritura vinculada a los movimientos interiores del alma, al pensamiento y al sí mismo, es desarrollada, según Foucault en este texto, a partir de los siglos I y II en forma de escritura *ethopoiética*, es decir la escritura como herramienta para transformar la verdad en *éthos*. Habían dos maneras de alojar esta escritura: la *hypomnémata* y la correspondencia. La primera eran cuentas, registros públicos y cuadernos que servían a cada individuo como memoria de las cosas que leían, escuchaban, pensaban y que eran usados como libros de vida que posteriormente eran ofrecidas como un tesoro para la relectura y la reflexión. No eran diarios íntimos, dice Foucault, ni relatos de experiencia espiritual como los hay en la literatura cristiana, sino más bien los describe como que:

No constituyen un “relato de sí mismo”, no tienen como objetivo hacer surgir a la luz del día los *arcana conscientiae* cuya confesión –oral o escrita– tiene valor purificador. El movimiento que pretenden efectuar es inverso a este: se trata, no de perseguir lo indecible, no de revelar lo oculto, no de decir lo no dicho, sino, por el contrario, de captar lo ya dicho; reunir lo que se ha podido oír o leer, y con un fin, que es nada menos que la constitución de sí (Foucault 2004: 239).

Así, los *hypomnémata* establecen que la lectura y la escritura están siempre relacionadas una con la otra. Séneca insiste mucho en ello y lleva este vínculo al terreno de la escritura de sí. Argumenta que la práctica de sí implica la lectura y la ayuda de otro para poder

escribir estas cosas que son indispensables para conducirse. Lectura y escritura deben estar una tras la otra y templarse una a través de la otra (Foucault, 1999).

De la escritura se puede decir entonces que, con este marco, es una manera de recoger las lecturas hechas, de poder retener las cosas importantes de ella. Por esto es relevante, para Séneca, tener siempre un cuaderno de notas que sirva para ello. Aquí, en esta combinatoria de lectura y escritura, de lo que dicen los otros y lo singular que cada uno atrapa se teje un arte solamente posible a través de este vínculo.

El uso de la escritura en tanto ligado a la lectura, permite que se constituya un cuerpo, pero no un cuerpo de doctrina sino un cuerpo que, al transcribir sus lecturas, se las apropia haciendo suya la verdad y transformando lo visto y lo oído en fuerzas y sangre (Foucault, 1999). Este es entonces el vínculo ineludible entre escritura, lectura y cuerpo, que, como se verá más adelante, quedará también relacionado con el enigma del alma.

La correspondencia tiene que ver con esto. Viene dada por esa forma de la escritura que haría que el alma también se agregue al vínculo antes mencionado, no tanto por lo que Foucault llama una introspección sino por lo que las cartas comportan de apertura de sí al otro.

En las cartas se suele relatar la relación consigo mismo, la experiencia de lo que se vive, lo que se ve, lo que se escucha, se escriben las impresiones e interpretaciones que se tienen del mundo en general y de la propia vida en particular. Es por esto que la correspondencia permite –dice Foucault citando a Séneca y a Marco Aurelio– percatarse de la relación que tiene el alma con el cuerpo. Así como también es importante que, a través de ellos, se recuerden los efectos del cuerpo sobre el alma y la influencia de esta sobre aquél, o lo que sucede en el cuerpo debido a la manera en que se cuida del alma. En esto, es muy importante recalcar que la carta tiene siempre un destinatario y que el hecho de escribir a otro (en el caso de Séneca a amigos y discípulos o maestros) es una condición del relato epistolar en sí mismo. En este, para Foucault, considerado como *escritura de sí*, se trata de que la mirada del otro y la de quien escribe coincidan cuando se hace un repaso de las acciones del día a día en función de la propia técnica de vida.

Concluiré, pues, diciendo que la lectura que hace Foucault del tema de la escritura hacia el final de su obra comporta un acercamiento más directo a la subjetividad, a las propias vivencias, al conocimiento de uno mismo a través de la práctica de la escritura y a los usos que de ella se hacen. *La escritura de sí* (1983) es un retrato más íntimo, aunque general, de

la relación del sujeto, la escritura y su cuerpo que el que hay en *El pensamiento de afuera* (1966) en donde el análisis de la escritura está más bien puesto en la obra literaria de un solo escritor y en un término que hace alusión a ella misma.

1.5. Marco Teórico

1.5.1. *Sobre la escritura*

1.5.1.1 *Pasolini, lengua y escritura*

Pasolini es sobre todo conocido como cineasta. Después de su brutal muerte, además de conjeturar sobre ella, se han hecho diversos estudios y se han publicado muchos escritos a cerca de su obra cinematográfica. Sin embargo, y comparado con esta, poco se dice de su obra escrita, de sus novelas, su poesía, sus artículos para el periódico. Poco se habla de la escritura como el instrumento del que se sirvió para consolidarse no solo como cineasta sino como polémico escritor.

Es importante no olvidar que Pasolini empezó escribiendo poesía a los siete años y que desde entonces nunca dejó de hacerlo. Su amigo Alberto Moravia decía que Pasolini fue sobre todo un poeta. Lo demuestran sus escritos, su vida, su relación con el lenguaje y las lenguas y el uso que hizo de esto. Pero también escribió novelas, las primeras de las cuales datan de su adolescencia. Cuando pasó al cine, su deseo era escribir con él la realidad, atrapar la realidad por la realidad misma o, para decirlo de otra manera, hacer “el cine ‘de poesía’” (Pasolini 2005: 233).

El legado de Pasolini no está hecho solo de cine y literatura, sino que también existe un sinnúmero de testimonios autobiográficos en forma de entrevistas, prólogos a libros, artículos y escritos diversos en donde Pasolini abiertamente habla de su vida, cuenta cuáles de sus obras son autobiográficas e incluso, habiendo sido un lector de Freud y otros psicoanalistas, se interpreta a sí mismo. Haré entonces uso también de su biografía y de estos datos, para pensar su obra en tanto creo que, en Pasolini, su vida y su obra se entretrejan.

Cuando hable de la obra de Pasolini me referiré a lo que él, como artista, introduce en el mundo. Es decir, al rasgo singular que encuentro en ella y que transmite con la escritura como herramienta principal. Lo que de esto me interesa especialmente es la manera como Pasolini se sirvió de la escritura para poder tratar la marca insoportable que en su cuerpo había dejado el lenguaje. Me adentraré a pensar esto en detalle en los capítulos 3 y 6 y en

el apartado 5.2.10.3.

Para estudiar la obra de Pasolini, no me serviré sólo de una de sus producciones escritas sino, como he dicho ya, del uso de la escritura que transmite y lo que considero que introduce en el mundo como su rasgo singular. Para esto, uno de los puntos principales a considerar será lo que el mismo llamó su “proyecto” y que se encuentra desarrollado en su último –e inacabado– libro *Petróleo* (1992) , que pretendía ser “un satiricón moderno”, la “summa” de su vida y obra, según él mismo llegó a formular.

Pero ¿por qué Pier Paolo Pasolini? es un autor al que ni Lacan, ni Derrida ni Nancy le dedicaron un solo momento de análisis tomando en cuenta que los tres citan en su obra a varios escritores, incluso a cineastas. Diré que esta es una de las razones por la que he escogido a Pasolini para esta investigación, pues, me parece que el hecho de que su obra no haya sido analizada en profundidad por ninguno de estos tres autores plantea más bien una ventaja en el sentido en que permite adentrarse por la vía de lo novedoso en la filosofía y el psicoanálisis.

Me propongo, pues, que este sea un ejercicio, una investigación, un estudio que permita pensar problemas importantes para la filosofía y el psicoanálisis junto a un escritor en el que no se ha profundizado mucho ni desde un discurso ni desde el otro. Me parece que tomar a Pasolini me permite hacer converger el eje de la teoría psicoanalítica con una obra artística poco estudiada en ese contexto y, a la vez, entablar un diálogo con la filosofía en su declinación contemporánea, desarrollando así un trabajo de análisis de carácter interdisciplinar.

El hecho de contar con muchos relatos, entrevistas y escritos en primera persona es un punto crucial para esta investigación, ya que hace posible contrastar no sólo aspectos teóricos sino también consideraciones que resultan de la experiencia particular del poeta. En sí mismo, esto me parece ya una fuente importante de datos a tomar en cuenta para pensar y re-pensar la teoría. Es lo que de alguna manera se puede leer en los análisis que hacen los psicoanalistas y filósofos de artistas o escritores como Kafka, Klossowski, Duras, Artaud, Rousseau, Jabès o Blanchot, solo por nombrar algunos.

De ese material se desprende la importancia de las sensaciones corporales en la infancia para Pasolini y el uso particular que hace de la lengua para nombrarlas, cuestión de vasto interés para el psicoanálisis. Me planteo, como desarrollaré en apartado 2.3.1, que este uso de la lengua no responde a una expectativa comunicativa, no espera la respuesta del Otro

sino que más bien es un intento de rodear con el lenguaje algo de la experiencia corporal misma, a manera de los niños que balbucean solos, aunque estén rodeados de otros, sin más, sin finalidad, sin que ese sonido –que podría ser también una palabra cualquiera– tenga alguna utilidad o sentido. A esto se le llama laleo y es de lo que Lacan se sirve para elaborar lo que a partir de *El Seminario 20, Aun* (1975), en francés *Encore*,¹⁹ denominará *lalengua*²⁰ para hacer alusión a algo que no es lenguaje y que, como he dicho ya, no tiene un carácter comunicativo. El lenguaje, en esta época para Lacan, es una elucubración de saber sobre *lalengua*. Es decir, el lenguaje articula un saber que intenta saber, valga la

19. En la homofonía *Encore – en-corps* (en cuerpo, un cuerpo), Lacan hace resonar la relación entre el goce del sujeto femenino, como caracterizado por una ilimitación (¡más, más aún!) y el carácter problemático de este mismo goce en su relación con el cuerpo. Por un lado, no hay goce sin cuerpo. Aunque el goce al que me refiero en todo momento es el inducido en cuerpo por el significante, no un modo de satisfacción regulado instintivamente y cuyo origen sería un órgano especializado *del* cuerpo, en *el* cuerpo. Así, no hay un modo de localizarlo en un lugar preciso del cuerpo anatómico (a diferencia del goce imaginariamente localizado, propio del goce del sujeto masculino). La escritura *en-corps*, con su carácter indefinido, inscribe la implicación necesaria entre goce y cuerpo, manteniendo al mismo tiempo como incierta su localización. Esta característica que Lacan aísla primero en la experiencia femenina del goce se extenderá, luego, a la concepción más general de la relación entre cuerpo y goce. En castellano la traducción más lógica del título sería *Aún* y no *Aun*, debido al carácter temporal y ponderativo que otorga la tilde. Sin embargo, he optado por transcribir la traducción establecida: *Aun*.

20. Esta noción es elaborada por Lacan en los años setenta cuando, en su enseñanza, el cuerpo y el goce empiezan a tomar un papel más importante y son reformulados de una manera novedosa con respecto a como habían sido abordados hasta entonces. Me detendré en estos desarrollos en los capítulos dedicados al cuerpo y la escritura en Lacan. Pero, introduciré ya aquí algunas de las cuestiones principales a las que Lacan se refiere cuando se refiere a *lalengua*. Así, pues, diré que esta noción está desvinculada del saber y del sentido, su referencia principal es el cuerpo y los efectos/afectos que en él hace resonar. *Lalengua* no es lenguaje, es decir, no está articulada a él en tanto que no comporta ninguna significación establecida. Se podría decir que no está hecha para socializar pues no es una palabra que todo el mundo conozca, que todo el mundo sepa lo que significa. Es a lo que Lacan se refiere cuando dice que *lalengua* es el asunto de cada quien. Esta palabra –sin sentido– tiene sentido/significado solo para quien la experimenta en su cuerpo. Esto es, *lalengua* es un trozo o trozos de palabra(s), una palabra deformada, inventada, despojada de su significado, que tiene efectos singulares en un cuerpo en particular. *Lalengua* remite a una sensación corporal de goce, que deja marca en el cuerpo y sobre la cual el lenguaje, luego, elucubrará produciendo un saber supuesto sobre ella. Lacan, dice que *lalengua* es goce, pero no un goce del lenguaje sino goce del cuerpo, que ella no tiene nada que ver con la comunicación: “[l]alengua sirve para otras cosas muy diferentes de la comunicación. Nos lo ha mostrado la experiencia del inconsciente, en cuanto está hecho de lalengua, esta lalengua que escribo en una sola palabra, como saben, para designar lo que es el asunto de cada quien, lalengua llamada, y no en balde, materna” (Lacan 2004: 166). Se trata, entonces, de una noción que ya separa dos terrenos: el del lenguaje y otro, que no tiene nada que ver con él, o también, se podría decir, el del inconsciente y el de otra cosa, que Lacan también se preguntará dónde situar (me detendré en esto en el apartado dedicado al escrito *Radiofonía*). Con esto quiero decir que el inconsciente hace algo con lalengua pero que esta *no es* el inconsciente: “[e]l inconsciente es testimonio de un saber en tanto que en gran parte escapa al ser que habla. Este ser permite dar cuenta de hasta dónde llegan los efectos de lalengua por el hecho de que presenta toda suerte de afectos que permanecen enigmáticos. Estos afectos son el resultado de la presencia de lalengua en tanto que articula cosas de saber que van mucho más allá de lo que el ser que habla soporta de saber enunciado. El lenguaje sin duda está hecho de lalengua. Es una elucubración de saber sobre lalengua. Pero el inconsciente es un saber, una habilidad, un savoir-faire con lalengua. Y lo que se sabe hacer con lalengua

redundancia y, que de alguna manera, remite a lo que se denomina “comunicación”. En cambio, *lalengua*, no remite ni al diálogo ni al saber. Se puede, decir, con Lacan mismo, que es el goce de la lengua que resuena en el cuerpo.

El lenguaje, entonces, intenta encarnar en el supuesto interlocutor la respuesta que ya está ahí. Lacan lo dice de distintas maneras; una de ellas es esta:

Si la comunicación se aproxima a lo que efectivamente se ejerce en el goce de lalengua, es porque implica la réplica, dicho de otra manera, el diálogo. Pero, ¿lalengua sirve primero para el diálogo? Como lo articulé en otros tiempos, nada es menos seguro [...] Si dije que el lenguaje es aquello como lo cual el inconsciente está estructurado, es de seguro porque el lenguaje, en primer lugar, no existe. El lenguaje es lo que se procura saber respecto de lalengua (Lacan 2004: 166-67).

Entonces, se puede decir que *lalengua* preexiste al lenguaje en tanto es algo que no requiere un referente, que no llama al diálogo, como mencioné, mientras que el lenguaje, o más bien la comunicación, implica la réplica, el diálogo, la referencia, al interlocutor, para elaborar un saber.

Pasolini recuerda muy bien la experiencia de *lalengua* y la relata con detalles en varias ocasiones. No me extenderé en esto aquí, pues, dedicaré los apartados 2.3.1, 3.3 y 5.2.10.3 a este acontecimiento. Si diré, sin embargo, que Pasolini recuerda muy bien toda una serie de experiencias tempranas que sin duda pueden ser leídas a la luz de la última enseñanza de Lacan, en la que se pone de manifiesto que no se trata solo del sujeto sino también de su cuerpo que ha sido atravesado, tocado, marcado por el lenguaje, constituido por él y por el goce que esto comporta. Para ahondar en esto, dedicaré el apartado 5.2 a abordar las diferencias entre sujeto y *parlêtre*,²¹ noción muy relevante en la última enseñanza de Lacan

rebasa con mucho aquello de que puede dárse cuenta en nombre del lenguaje” (2004: 167).

21. El *parlêtre* es una noción que corresponde a lo que se conoce como la “última enseñanza de Lacan”, cuyo punto de origen se puede situar aproximadamente en *El Seminario 19, o peor...* (2011). Es un término que sustituye, en parte, a la noción de sujeto. Se dice que lo sustituye en parte, porque su introducción, exigida por el cambio en la concepción del inconsciente con respecto al inconsciente freudiano, implica una reformulación de puntos cruciales de la enseñanza de Lacan. Sin embargo, esto no anula el concepto de sujeto en otros contextos de la teoría y la práctica. La introducción del término *parlêtre* es inseparable de la noción de *lalengue*. Mientras que el sujeto del inconsciente es definido por los efectos que sobre él tiene la cadena significante (efectos de identificación y sentido), la noción de *parlêtre* destaca una relación primaria

en la que las nociones que interesan a esta investigación son desarrolladas.

Cuando Pasolini se refiere a estas experiencias, nombra sensaciones corporales, en particular lo que se podría llamar la experiencia de un exceso de placer ante el que se le impone la necesidad de inventar un nombre ante la ausencia en el lenguaje de uno que fuera adecuado para aquello que experimentaba. Pasolini llamó a esta experiencia corporal *teta veleta*, y la evoca con toda precisión: las sensaciones de un placer excesivo en el cuerpo, los sentimientos que nacieron de ello y cómo surge la palabra para nombrarlo. Es muy, muy preciso a la hora de contar este recuerdo tan precoz, y hay que recalcar que no es algo que sea muy frecuente en la clínica psicoanalítica, que evoca en él una excitación corporal inédita, irrepetible y que le deja marcado para siempre y de la que dice que “era la sensación de lo inalcanzable, de lo carnal, una sensación para la cual aun no se ha inventado un nombre. Yo lo inventé entonces” (Naldini 1992: 10-11). Tomaré pues esta experiencia crucial en la vida de Pasolini para poder analizar, por un lado y a partir de aquí, lo que él mismo relata y relaciona de ella con su escritura literaria como herramienta y, por otro, lo que postulan Jacques Derrida y Jacques Lacan sobre su propia noción de escritura.

1.5.1.2 *Escritura y literatura*

Sostendré también una diferencia crucial para esta investigación, a saber la que existe entre literatura y escritura. Es decir, no toda escritura es literaria, que escribir *per se* no significa que se haga literatura ni mucho menos. Una actividad no implica a la otra. También que la escritura literaria no es la escritura vinculada al cuerpo a la que aquí me referiré. Esta última, implica lo que Lacan llama la letra, noción que desarrollaré detalladamente en los apartados 4.3.3 y 4.3.4.

entre el goce del cuerpo y la lengua. Esta condiciona el modo de existencia de un ser como el humano, hasta tal punto que la cuestión de su ser no se puede separar del problema de su relación la palabra, en tanto vinculada al decir (no sólo desde el punto de vista de los efectos de sentido provenientes del Otro). Entendiendo el decir como destino fundamental de lo más vivo de su cuerpo, marcado por el encuentro con la lengua. De ahí que Lacan pueda hablar del “misterio del cuerpo hablante”, poniendo de relieve lo que puede pasar desapercibido: que el ser hablante habla primordialmente *con* su cuerpo. El término *parlêtre* incluye, por tanto, no ya el lenguaje sino el hablar (*parler*) unido al ser (*être*), para enfatizar lo que este tiene inseparable del decir. La noción ha sido traducida al castellano, en algunos textos, por *hablaser*, en otros se ha conservado el término en francés. Para efectos de mi investigación, he elegido usar el término en francés *parlêtre* para conservar las homfonías que se pierden en castellano: *par l'être*, *par lettre*, *paraître* (para el ser, por/para la letra, parecer).

Para estudiar de una manera más precisa lo que planteo en mi hipótesis de trabajo es necesario desarrollarla, preguntarse por ella y explorarla con los argumentos que el mismo Pasolini da para ello, que el esfuerzo inmenso que él hace a lo largo de su vida y obra implica transformar la letra (véase apartados 4.3.3 y 4.3.4) que hay en *teta veleta* en fenómeno literario. Sin embargo, para esto, Pasolini debía incluir o, más que esto, incrustar esta escritura singular en el mundo artístico-literario de su época, para lo cual eran necesarias operaciones en relación al cuerpo y al goce a las que él jamás cedió. Me extenderé más en esto cuando discuta lo que implica el vínculo cuerpo-escritura pero también cuando aborde la problemática implícita de aquello que, misteriosamente, une el cuerpo con la palabra.

Pero en lo que al tema de la literatura se refiere, hay que recordar las elaboraciones de George Bataille al respecto, pues es un filósofo que también influyó en su época y que se incluyó en el pensamiento de muchos de los autores que interesan a esta investigación y que cito en ella. En *La literatura y el mal* (1957), Georges Bataille sostiene que la literatura es expresión del mal, que son inseparables y que no se puede hacer literatura si no es a partir del mal. De la misma manera, relaciona la culpa que produce el mal con autores literarios de su interés. A lo largo del libro, hace breves análisis de la obra de Emily Brontë, Franz Kafka, Charles Baudelaire, Sade, etcétera, para puntualizar, entre otros, los aspectos en donde puede notar que del mal –y sus diversas declinaciones– nace su literatura. En una entrevista sobre este libro, realizada por Pierre Dumayet a Bataille, para el programa de televisión *Lectura para todos*, a la pregunta “¿Ese título quiere decir que el mal y la literatura son fundamentalmente inseparables?”, Bataille afirma:

A mi entender, sí. Es evidente que eso no aparece a primera vista con claridad, pero me parece que si la literatura se aleja del mal, se vuelve aburrida. Eso puede asombrar, sin embargo creo que uno debe darse cuenta bastante rápidamente de que en la literatura la angustia está implicada, y que la angustia siempre está fundada sobre algo que va mal, sobre algo que va a terminar muy mal, y que es poniendo al lector en la perspectiva, o al menos ante la posibilidad, de una historia que terminará muy mal; y muy a menudo, para simplificar la situación de la novela, es poniendo al lector ante esta perspectiva desagradable, ante esta tensión, que la literatura deja de aburrir (Bataille 1958).

Bataille, entonces, se dedica al análisis y a la discusión de lo que es la escritura, pero la escritura literaria, para la cual, según él, hay dos condiciones: que provenga del mal y que no pueda separarse de él. Así, la escritura literaria, es decir la literatura misma, es connatural al mal. Pueden seguirse estas ideas en los diversos análisis de obras literarias que hace Bataille a lo largo de su propia obra. Incluso cuando habla de soberanía y de “la parte maldita”, las vincula de uno u otro modo a la literatura tal como él la entiende.

Por una parte, la soberanía y el único acto soberano quedan vinculados a la poesía pues para Bataille es la única manera de estar verdaderamente despojado de todo lo que tiene que ver con el uso, el gasto, etcétera. Por la otra, la parte maldita también puede ser la poesía, siempre y cuando sea una poesía que no tiene ningún fin, que no sirve para nada, que no busca reconocimiento²². La poesía como inútil, soberana, como parte maldita es escritura literaria vinculada al mal. Bataille mismo dice que escribir es “[a]sí mismo lo contrario de trabajar: eso me parece muy lógico, todos los libros que valen la pena son esfuerzos que se le sustraen al trabajo” (Bataille 1958).

La obra de Bataille dedicada a la escritura versa, sola y precisamente, sobre la escritura como literatura, no aborda la escritura en sí misma ni en otra dimensión que no sea la literaria. Su filosofía, en este tema, se decanta más por la filosofía y la literatura y no la filosofía y la escritura como se podría afirmar de Jacques Derrida. Es por esto que no he tomado a Georges Bataille para elaborar el marco teórico relativo al tema de la escritura.

Insisto en que es importante dejar claro que este trabajo de investigación no se ocupará de la literatura y que cuando hablo de escritura me refiero, por un lado, al uso que de ella hace Pasolini para incrustar en el fenómeno literario vinculado a *teta veleta*, a la escritura que tiene que ver con el cuerpo y con la experiencia de goce en él. Esta escritura no se refiere a la impresión sino más bien al trazo, marca, que la experiencia anteriormente mencionada deja en el cuerpo de un sujeto y que, como mostraré más adelante, es una marca irrepresentable. Es aquí donde el diálogo que sostiene Jacques Lacan con Jacques Derrida es de mucha importancia pues permite desgranar la lectura que desde ellos se puede hacer de la escritura y pensar el lugar que ella tiene para Pasolini.

22. Discusión en mesa de lectura llevada a cabo en la Universitat Autònoma de Barcelona “Georges Bataille: una topografía de la transgressió”, en mayo de 2015, impartida por el Dr. Joan Carles Cirera.

Por otro lado, me referiré –siguiendo a Lacan y a Derrida– al aspecto del lenguaje y de la palabra que no tiene que ver con la escritura de caracteres, signos o letras que se unen para decir algo, para formar una palabra, para dar la significación de un objeto, sino con un efecto que se puede localizar en la vida del sujeto como fuera de sentido pero, sin embargo, pidiendo sentido. La escritura, en esta concepción, no pertenece al terreno del lenguaje y la significación pero a la vez se localiza en el discurso y en el cuerpo del sujeto a manera de imposible, imposible de decir, imposible de escribir.

1.5.2. La escritura para Lacan

Empezaré destacando que la noción de escritura en Lacan está íntimamente ligada a la de lo real y que, a lo largo de su enseñanza, hace un esfuerzo constante por desligarla del concepto de representación, es decir del mundo simbólico e imaginario.

Haré, entonces, un breve recorrido por distintos momentos que atraviesa la enseñanza de Lacan en su esfuerzo por encontrar una manera de tratar lo que no se puede representar por estar, justamente, fuera del sentido o de toda significación posible. A lo largo de su obra se pueden seguir las intuiciones y elucubraciones de Lacan sobre lo que finalmente podría llamarse el inconsciente real, el Uno solo o, para seguir a Jacques-Alain Miller, el registro de la existencia.

¿Qué quiere decir el inconsciente real para Lacan? Que en el inconsciente mismo hay algo que no es del orden del lenguaje (véase nota 15) y al que no corresponde ningún saber, que resiste a toda representación, palabra, significación e imagen. Esto irrepresentable, más allá de todo sentido, eso real del inconsciente, tiene que ver con el cuerpo. Es más, no es sin él. De alguna manera, es este viraje en la enseñanza de Lacan el que le hace pasar de hablar de inconsciente y sujeto a hablar del *parlêtre*, término que comporta varios equívocos del lenguaje que detallaré en el apartado 5.2.2.

Con el papel fundamental que atribuyó al lenguaje en un momento de su enseñanza, lo no representable en él interesó siempre a Lacan. Se preguntaba, constantemente y de distintas formas, cómo dar cuenta de aquello para lo que no hay la palabra justa, de aquello que está entre líneas, entre las palabras y que nunca llega a decirse pero de lo que el cuerpo y su experiencia testimonian una y otra vez, sin cesar. Lacan se propuso encontrar una vía que

diera cuenta de ello de un modo que no pasara por la de la representación. Para él, el hecho de que la representación no atrapara eso que, por definición, queda excluido de ella no impide pensar otros modos de circunscribirlo, delimitarlo y/o situarlo. En este sentido, Lacan exploró diversas sendas –todas ellas relacionadas con la escritura– siendo la primera la de la matematización²³, cuyos límites planteó claramente después de una época de cierto entusiasmo.

Con todo, se debe ser cauto y no apresurarse cuando se aborda el tema de la representación, el decir, el dicho y lo indecible, tal como lo recuerda Guy Briole:

Lo llamamos entonces un poco apresuradamente “lo indecible” de lo real, por otra parte, pues, lo indecible del goce Otro. Lo que alega Jocelyn Benoist es que no se puede sostener, más que porque no es del orden del decir, que algo sería indecible. El decir supondría, pues, que habría un más allá del decir, un inaccesible. Ahora bien, precisamente este goce Otro no es inaccesible, ya que dicen que “lo sienten” (Briole 2015: 45).

La cuestión es, entonces, cómo circunscribir esa parte de lo real sin meterlo en el saco del conocimiento y/o el lenguaje cayendo así en construir otro paradigma, principio o teoría. Es aquí donde me interesa subrayar que “lo imposible” de representar y de decir marca también una frontera entre lo que se puede saber y lo que no. Es decir, que el saber se termina, no puede abarcarlo todo. Lo mismo pasa con el lenguaje, se acaba, las palabras faltan a ciertas experiencias. Briole, entonces prosigue: “[p]or tanto ninguna trascendencia; lo real de este goce no está en ningún más allá del decir. Lo que se ha de pensar es que hay una ‘finitud de sentido’ –eso es el dicho del filósofo–; y que nosotros lo llamamos al final del análisis ‘el vaciamiento del sentido’” (2015: 45).

En lo referente a este tema, Lacan se interesó, a su manera, en algunos filósofos (aunque también en artistas y místicos) que se ocupaban –también ellos– de la pregunta por lo

23.La vía de a matematización fue seguida por Lacan para intentar dar cuenta de cuestiones fundamentales para el psicoanálisis sin que ellas cayeran en el malentendido que comporta el lenguaje. Los matemas fueron, pues, una apuesta para transmitir ciertos conceptos a través de fórmulas unívocas en cuanto a la manera de leerlas. Es decir, que Lacan pretendía que lo que se transmitiera en los matemas no se prestara al malentendido por estar transmitido en una fórmula, sin palabras. Sin embargo, como se podrá leer a lo largo de este trabajo de investigación, fue una vía que abandonó para tomar la de la escritura e insistir en lo que no tiene significación.

imposible de decir, representar, imaginar. Wittgenstein, Kierkegaard y Derrida, por ejemplo. Los tres filósofos plantean caminos distintos para superar este problema. Lacan alude a ellos, justamente, para situar el asunto en un terreno que no es el de la representación. No adoptando sus propuestas, sino sirviéndose de sus elaboraciones para plantear, él, algo distinto.

Como he dicho, Lacan se interesó mucho, durante toda una época de su enseñanza, por la matematización. Y de algún modo con ello también trataba de ir más allá de los equívocos del lenguaje y de lo propio de la significación. Lacan usó, pues, el matema para intentar evitar las trampas de la palabra, en la medida en que toda teoría es también una construcción hecha con palabras. Se propuso así apoyarse en una escritura que no obedecía a la palabra.

Sin embargo, para Lacan, la matematización nunca se elevó a un absoluto que permitiera eliminar la dimensión del decir, como se ve desde muy pronto cuando rechaza la idea del metalenguaje. Es decir, no hay decir del decir, no hay Otro del Otro, no hay escritura de la escritura, no hay metaescritura ni metalenguaje. Es en relación a esto, a la palabra y la matematización, que Lacan se interesa en Wittgenstein.

En relación a esto, diré que el primer Wittgenstein recurre a la lógica matemática como método para tratar de evadir cualquier equívoco. Aludía a que nada puede estar salpicado por la intuición sino solo ser verdadero porque se muestra. De alguna manera, la noción del lenguaje que propone pretende ser la de un lenguaje exacto.

El eje del *Tractatus* (1921) es la cuestión de lo decible y lo indecible y la manera en que esto podría ser delimitado de un modo preciso, evitando las paradojas. En el prólogo, Wittgenstein mismo lo sintetiza así:

El libro trata los problemas filosóficos y muestra –según creo– que el planteamiento de estos problemas descansa en la incompreensión de la lógica de nuestro lenguaje. Cabría acaso resumir el sentido entero del libro en las palabras: lo que no se puede hablar hay que callar. El libro quiere, pues, trazar un límite al pensar o, más bien, no al pensar, sino a la expresión de los pensamientos: porque para trazar un límite al pensar tendríamos que poder pensar ambos lados de este límite (tendríamos, en suma, que poder pensar lo que no resulta pensable). Así pues, el límite sólo podrá ser trazado en el

lenguaje, y lo que reside más allá del límite será simplemente absurdo (Wittgenstein 2004: 47).

Se ve, pues, el intento de Wittgenstein de superar las paradojas imponentes del equívoco y que, para él, la salida posible es callar. El primer Wittgenstein rinde tributo a la lógica pura, para usar la expresión que emplea Lacan en el último de sus escritos *La ciencia y la verdad* (1966). Sin embargo, Jacques-Alain Miller, recuerda, pertinentemente, que el Wittgenstein de las *Investigaciones Filosóficas* (1953), es decir el llamado “el segundo Wittgenstein” da un giro en sus planteamientos, así:

Criticando y abandonando el modelo de la lógica pura, muestra que lo que es lógico depende de la vida y de las costumbres de un grupo. Lo que es lógico no es nada más que un juego de lenguaje. Antes del *Tractatus*... Wittgenstein creía pues en una lógica única, y después mostró que hay tantas lógicas como “juegos de lenguaje” y formas de vida. *Mutatis mutandis* en Lacan hay la misma diferencia: primero, *como un lenguaje*, y segundo, *la lengua*. Primero, que el inconsciente esté estructurado como un lenguaje indica que para todo lenguaje la estructura es la misma. *Como un lenguaje*, de hecho, es un universal de la estructura. Segundo, por el contrario, la lengua siempre es particular, no consiste más que en sus particularidades. En consecuencia no hay un universal de las lenguas, no hay *todas* las lenguas (Miller 2017b: 14).

Lo destaco porque, precisamente, el giro en la enseñanza de Lacan, el que se da de la lógica del inconsciente al *parlêtre* tiene que ver con situar ahí, en el lugar del “callarse”, la clave de una enunciación singular para darle todo su peso a lo que, para cada uno, queda del otro lado de esa frontera que delimita el saber de lo real y la manera particular que cada uno encuentra para bordearla, para poder nombrar esa experiencia. No hay nada más singular que esta dimensión, de la que el psicoanálisis lacaniano se ocupa y que considera central en su teoría y su práctica.

1.5.3. Derrida, Lacan y la escritura

¿Cómo se manifiesta la escritura de lo real? Lacan se aproxima a ello en su texto *Radiofonía* (1970) cuando empieza a hablar de la relación entre el inconsciente y el cuerpo de una manera nueva. Para Lacan no se puede hablar de escritura de lo real sin hablar del cuerpo. Son, para él, nociones inseparables una de la otra.

Destacaré que en este mismo texto, en el que empieza a ocuparse de un nuevo modo de la escritura, responde implícitamente a algunos planteamientos de Derrida, para hacerlo de un modo explícito, años más tarde, en *Lituratierra* (2001) aunque ya lo había hecho, en menor medida en el *Seminario 9, La identificación* (1961 –Inédito–), al abordar el tema de la escritura y el rasgo unario (detallaré las cuestiones esenciales de estos textos en relación a la escritura en los apartados 4.3 y 5.2.5).

En *Radiofonía* (2001), en lo que al cuerpo se refiere, para enlazar el tema del inconsciente, lo escrito y el cuerpo, Lacan comienza planteando que se trata de dos cuerpos: “el cuerpo de lo simbólico y el cuerpo en sentido ingenuo” (Lacan 2012d: 431). El primero es el que el sujeto ignora porque no sabe que puede hablar de él, pues no sabe que es un cuerpo del lenguaje, es decir, un cuerpo que está afectado por las palabras. Tiende a creer así que su cuerpo es el de los órganos,²⁴ el anatómico o biológico. Este último es un cuerpo que hay que “integrar” en el otro –el de las palabras. Al hablar de cuerpo de lo simbólico, se debe entender “fuera de toda metáfora” (2012d: 431). Es decir, el primer cuerpo (el simbólico) hace al segundo (el ingenuo) incorporándose en él. El primer cuerpo, el de las palabras, hace que se tenga la “experiencia” de ese otro cuerpo y que se integren ambos como si

24. Es cierto que al aludir al cuerpo de los órganos y a uno que nada tiene que ver con ellos, la propuesta de Deleuze y Guattari sobre el CsO sería, también, una posible e interesante línea de investigación para este trabajo. Sin embargo, he detallado ya en el apartado 1.4.1.4 la razón por la que no tomé a Deleuze como referente. De aquí en adelante, cuando aluda al cuerpo que no tiene que ver con los órganos me estaré refiriendo a las teorías de Freud respecto del cuerpo que nada tiene que ver con el organismo. Ese que argumenta con los historiales, síntomas y relatos de las histéricas que iban a verle y que están recogidos, por ejemplo en *Estudios sobre la histeria* (1885), *La etiología de la histeria* (1886) y *Análisis fragmentario de una histeria ('caso Dora')* (1905), entre otros. De este cuerpo, decía que la causa de muchos síntomas del neurótico no obedecen al funcionamiento/disfuncionamiento orgánico sino a lo reprimido de la sexualidad de cada sujeto. Sin embargo, Freud añade, más tarde que hay lo reprimido primario y que a ello nunca se puede acceder. Se trata de algo que, en todo sujeto, se resiste al sentido. Es decir, no es interpretable en tanto no puede ser descifrado. A ello aludo también con la noción de “ombligo del sueño”, que denota algo de ese resto, de lo real, imposible de simbolizar (véase nota 59).

fuesen el mismo.

Lo incorporal, dice Lacan, se le debe a los estoicos, pues ellos distinguen dos planos del ser. Por un lado el ser profundo, la fuerza; y por otra, el plano de los hechos, que se juegan en la superficie del ser y que constituyen una multiplicidad sin fin de seres incorporales. Lo incorporal, entonces, son efectos, acontecimientos, hechos, sucesos que pasan. Esto es lo que un cuerpo incorpora y por lo que se puede decir que se tiene un cuerpo atravesado por el significante y abierto a ser afectado (sufrir efectos) por la palabra. Entonces es el significante el que se incorpora en el organismo pues los acontecimientos van siempre acompañados, aunque sea en su más mínima expresión, del significante. Una incorporación, que, en cierta manera, “es el misterio mismo del cuerpo que habla” (Lacan 2004: 158). Así, el tema del cuerpo se entrelaza con algo de la palabra, con un efecto de ella que queda indeleble.

Años más tarde, en *Liturierra* (2001), Lacan debate de nuevo con Derrida. Cabe recordar que cuando Derrida piensa la escritura a partir de la noción de *grama*,²⁵ su intento es el de liberarla de la metafísica del signo. Plantea, entonces, el concepto de *huella*, de la que él mismo dice en *De la gramatología* (1967) que: “es, en efecto, el origen absoluto del sentido en general. Lo cual equivale a decir, una vez más, que no hay origen absoluto del sentido en general. La huella es la diferencia que abre el aparecer y la significación” (Derrida 2003: 84). Es, así, algo que nunca puede alcanzarse, decirse, atraparse, que no es más ideal que real, ni inteligible ni sensible, “ningún concepto de la metafísica puede describirla. Y, como es *a fortiori*, anterior a la distinción entre las regiones de la sensibilidad, del sonido tanto como de la luz ¿hay algún sentido en establecer una jerarquía ‘natural’ entre la impronta acústica, por ejemplo, y la impronta visual (gráfica)?” (Derrida 2003: 85). En todo caso, el origen sería, para Derrida, el origen del origen, nunca absoluto, siempre por venir, tal y como lo expone en *De la gramatología* (1967). La concepción de huella tacha todo punto de origen, remitiéndolo a otro que a su vez se tacha, imposibilitando así lo primero y originario sin que esto que se borra deje de ser el origen, como ya he dicho, siempre por alcanzar.

Por otro lado, Derrida intenta recurrir también a los matemas cuando trata el tema de cómo –para él– lo que no puede enseñarse se llega a enseñar y cita a Lacan en este sentido:

25. O grafema, que da nombre al elemento.

El velo retórico se convierte entonces en un escudo político, en el límite sólido de una partición social, en un *schibboleth*. Este se inventa para proteger el acceso a un saber que permanece *en sí mismo* inaccesible, intransmisible, inenseñable. Esto inenseñable, sin embargo, se enseña, lo veremos, de otro modo. Este *no-mathema* puede y debe llegar a ser un *mathema*. Recorro aquí al uso que hace Lacan de esta palabra en un dominio que no deja de tener relación, sin duda, con aquél (Derrida 1997a: 29).

Derrida procura tratar el tema de lo que no se transmite, de lo inaccesible y de la manera en que esto podría ser enseñable. El matema del que se sirve Lacan interesa a Derrida para esto último. Para Derrida lo inaccesible es el sentido último, absoluto, que siempre está por llegar. Lacan, por su parte, se interesa por lo que no corresponde al terreno del saber y/o del sentido, es decir, al registro de lo real. Es lo que orientará su última enseñanza. En ella plantea, entre otros, que hay acceso a lo que de lo real no responde al lenguaje a través de la escritura. Como lo dice Aurélie Pfauwadel, en una entrevista que le hace al filósofo Jocelyn Benoist:

Para acceder a ese real, es necesario tomar el lenguaje en otro nivel que el del sentido. Es necesario tomarlo en el nivel de la escritura, del manejo de la letra, de la marca –allí donde el significante opera en el cuerpo en tanto cortado de la significación. No hay muro del lenguaje si llegamos a concebir que la escritura afecta y constituye a la existencia (Benoist 2014: 299).

Estos son algunos puntos de encuentro como de desencuentro entre Lacan y Derrida. En las obras de ambos se encuentran alusiones a uno y a otro sin nombrarse y, en otras ocasiones haciéndolo. Pero lo que me parece más importante a destacar es que el discurso de Lacan no puede leerse exclusivamente en clave ontológica o metafísica. Como tampoco el de Derrida que usa esta clave para, incluso, criticarla, para deconstruirla. Es difícil entonces establecer una afinidad entre ambas concepciones de la escritura. Tanto Lacan como Derrida se sirvieron uno del otro para hacer avanzar sus respectivas teorías, encontrando cada uno en el otro un punto de apoyo contra el cual elaborar sus propias tesis.

Plantearé, entonces, que el debate sobre la cuestión de la escritura “entre” Derrida y Lacan lleva, finalmente, a la necesidad de establecer una distinción entre lo óntico y lo ontológico, teniendo en cuenta la perspectiva de la henología a partir de la cual Lacan retoma la problemática de la escritura a partir de su tesis “Hay Uno”, en la última parte de su enseñanza, en particular desde su *Seminario 18* (véase apartado 5.2.5).

Se puede decir que para Derrida, como también para Wittgenstein, se trata de establecer – cada uno a su manera– las condiciones para un saber, para la posibilidad de nombrar. Para Lacan, en cambio, se trata, ya desde *Lituratierra* (2001), de una noción de escritura que nada tiene que ver con el hecho de escribir *per se* ni de dar sentido. Incluso, Lacan le da un nuevo estatuto a la escritura, que está ligado a la noción de litoral.²⁶ Me adentraré entonces, en esta investigación, a estudiar lo que Lacan quiere decir cuando plantea esta noción y cuando habla de letra, término de suma importancia en su última enseñanza para poder comprender a lo que se refiere cuando habla de escritura, del Uno y por qué no puede desligar estas nociones del cuerpo. Exploraré, en el capítulo 4, los puntos de encuentro y desencuentro entre Lacan y Derrida para poder pensar el lugar y la función de la escritura en la obra de Pasolini.

Para abordar el tema de la escritura tal como lo he planteado en las páginas anteriores la bibliografía fundamental será: de Jacques Derrida *De la gramatología* (1967), *La escritura y la diferencia* (1967), *La diseminación* (1969) y, *Posiciones* (1972) ; de Jacques Lacan los seminarios 9, *La identificación* (Inédito), 18, *De un discurso que no fuera del semblante* (2007), 19, *...o peor* (2011), 20, *Aun* (1975) y 23, *El sinthome* (2005), los escritos, *Radiofonía* (2001), *Lituratierra* (2001) y, *La tercera* (1975) y de Pasolini, su obra completa

26. El litoral es un área de transición entre dos sistemas o terrenos distintos. Es un lugar donde los componentes ecológicos están en tensión, donde se delimita pero no se distingue a cabalidad donde empieza un terreno y acaba el otro. Es, también, una zona de transición entre dos o más comunidades ecológicas distintas. La ruptura entre dos terrenos de esta índole constituye un límite bien definido o *borde*. Es interesante destacar que en el borde es donde se encuentran dos elementos completamente diferentes y donde se concentran estos dos elementos heterogéneos. Jacques Lacan hace uso del término litoral para un tipo de relación de contigüidad que se establece entre dominios distintos, que permanecen disjuntos. Después de años planteándose las diversas modalidades de relación entre los tres registros (I, S, R), poniendo de relieve los efectos de transformación que lo simbólico puede tener sobre lo real, Lacan cree necesario introducir otra modalidad. En última instancia, se trataría de una relación puramente topológica, en la que no hay pasaje de lo uno a lo otro, ni transformación. O sea, no supone ninguna relación en el plano del sentido. De este modo, Lacan trata de hacer uso de los recursos de la topología para hacer pensable el modo de articulación o anudamiento entre lo simbólico y lo real a partir del presupuesto de una no-relación en el plano del sentido y sin la mediación de lo imaginario. Esta noción será de gran utilidad para pensar lo que está en juego en la definición lacaniana de la letra.

pero, sobre todo, sus biografías, entrevistas, correspondencia y sus últimas obras: *Poesía en forma de rosa* (1965), *Manifiesto, 32 puntos para un nuevo teatro*²⁷ (1968), *Empirismo Herético* (1972), *Bestia de estilo* (escrita entre 1965 y 1974 y publicada en 1975), *Petróleo* (1992) y *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975).

1.5.4. Sobre el cuerpo

1.5.4.1 El cuerpo para Jean-Luc Nancy

El abordaje en esta investigación, sobre el tema del cuerpo, será las propuestas de Jean-Luc Nancy y Jacques Lacan sobre el mismo. Estas se pondrán a debate a partir de los entrecruzamientos que se pueden localizar en ellas, es decir de esos puntos de encuentro y desencuentro que harán posible un dialogo y discusión sobre ambos aportes al tema.

De Nancy cabe destacar que es uno de los filósofos contemporáneos que más influencia tiene en el pensamiento actual en relación al tema del cuerpo. Ya sea para estar de acuerdo o en desacuerdo con él, para criticarlo o elogiarlo, muchos intelectuales toman sus tesis para debatirlas en ámbitos que van desde la medicina y la psicología, hasta la política y la filosofía.

Tomaré tres ejes de su filosofía sobre el cuerpo que me parecen centrales para el debate en mi investigación:

- 1) “Que ‘el cuerpo’ nombre al Extraño, absolutamente, tal es el pensamiento que hemos llevado a buen fin” (Nancy 2010a: 12).
- 2) “Cuerpo es la certidumbre confundida, hecha astillas” (2010a: 10).
- 3) “Cuerpo propio, cuerpo extraño” (2010a: 10).

No detallaré aquí cada uno de estos ejes, pues lo haré en el apartado 5.1, sino que más bien

27. Este texto es más conocido como *Manifiesto por un nuevo teatro* (*Manifesto per un nuovo teatro*). Reproduzco el título tal como ha sido traducido al castellano.

quiero resaltar que las tesis sobre el cuerpo que presenta Jean-Luc Nancy implican también repensar la cuestión de lo óptico y lo ontológico en relación al cuerpo. Me adentraré en esto, ya que será una especie de guía u orientación fundamental para la discusión hacia donde me parece que deriva la pregunta por el cuerpo que concierne a los dos autores en cuestión, a saber, Lacan y Nancy. Para este último, el cuerpo tiene un estatuto ontológico pero no se trata de una ontología metafísica sino de una ontología relacional (y aquí me adelanto a decir algo del primer eje que planteo como fundamental). Nancy sustrae el cuerpo del horizonte biológico y teleológico para situarlo en el terreno del acontecimiento, es decir lo que acontece como suceso determinado en sí mismo, es en esto en lo que me apoyo para sostener que no se trata de una ontología al uso, metafísica, al estilo de Descartes o Platón.²⁸

En *Corpus* (1999) Nancy presenta al cuerpo como *summa* o conjunto de sus manifestaciones, que comportan también la fragmentación de ese cuerpo y que están vinculadas al pensamiento en tanto el cuerpo es un objeto que se da al pensamiento finito del sujeto.

Para Nancy, tal como plantea en este mismo libro, el cuerpo comporta algo irrepresentable que no obedece a las palabras, que pareciera situarse fuera del propio cuerpo y que, de alguna manera, se relaciona con la escritura del cuerpo, lo que él llama *ex-critura*²⁹ aludiendo a un afuera. Dice que “[s]i *hoc est enim corpus meum* dice algo, es fuera de habla, no es dicho, está ex-crito –a cuerpo descubierto” (2010a: 11).

Así, pues, el pensamiento (que está hecho de palabras) unido al cuerpo debe ser interrogado junto con el posesivo *mi* cuerpo y aquello que queda fuera del habla, sin decir, *ex-crito*. Es el momento en que la extrañeza del propio cuerpo entra en juego. Nancy habla del cuerpo como un extraño pero también como la propia angustia puesta al desnudo.

Esta paradoja es interesante pues ella muestra que para Nancy el cuerpo y el pensamiento están unidos por un lado, son la misma cosa, pero que, por otro, hay en *mi* cuerpo algo

28. La ontología del cuerpo, que plantea Nancy, está vinculada al concepto de éxtimo que ya he precisado. Es decir, que implica un afuera del cuerpo, su ex-cripción y, con esto, su extrañeza: “[o]ntología del cuerpo’ = ex-cripción del ser. Existencia dirigida al afuera (ahí no hay dirección, tampoco destinación; y sin embargo (¿pero cómo?) hay destinatario: yo, tú, nosotros, los cuerpos en fin). Ex-istencia: los cuerpos son el existir, el acto mismo de la ex-istencia, *el ser*” (Nancy, 2010a: 19).

29. “‘Escritura’ sigue siendo una palabra engañosa. Lo que se dirige de esta manera al cuerpo-de fuera *se escribe*, como yo intento escribirlo, directamente fuera, o como ese fuera” (Nancy, 2010a: 19).

extraño, fuera del decir. El cuerpo entonces unido al pensamiento pero también como extraño y angustiante, es lo que se va a desplegar de distintas maneras en el desarrollo de las tesis que me ocupan de Nancy sobre el cuerpo. Por ejemplo, la articulación que hace del cuerpo y la escritura, tomando el vector que va del “[e]scribase *el* cuerpo” a “[e]scribase *al* cuerpo” (las cursivas son mías) marca una vía para seguir la manera en que Nancy entiende y plantea el cuerpo con sus paradojas.

Del primero, “[e]scribase *el* cuerpo” (2010a: 13), Nancy dice que escribir es tocar el extremo y que tocar el cuerpo ocurre siempre en la escritura. Esto me lleva a preguntarme por lo que aquí denomina como extremos o límites, que es lo que con la escritura se toca del cuerpo. Al respecto, Nancy puntualiza:

Puede que eso no ocurra exactamente *en* la escritura, si ésta tiene un 'dentro'. Pero a orillas, al límite, en la punta, en el extremo de la escritura, *no ocurre sino eso*. Ahora bien, la escritura tiene su lugar sobre el límite. No le ocurre, pues, otra cosa a la escritura, si algo le ocurre, que *tocar*. Más precisamente: toca el cuerpo (o más bien, tal o cual cuerpo singular) *con lo incorporal* del 'sentido'. Y, en consecuencia, *hacer que lo incorporal conmueva tocando de cerca*, o hacer del *sentido* un toque (2010a: 14).

En seguida, en “[e]scribase *al* cuerpo” (2010a: 18) argumenta que la ontología (la que él plantea) se revela como escritura. La escritura es, pues, en este sentido, un gesto para tocar el sentido que implica un afuera. Nancy, lo dice así:

Quien escribe no toca a la manera de la captura, del agarrar de la mano [...] sino que toca al modo de dirigirse, del enviarse *al* toque de un afuera, de algo que se hurta, se aparta, se espacia. Este afuera vuelve a interrogarnos pues es un índice de que hay algo de la escritura y del cuerpo que se sitúan fuera de ellos mismos y que hacen que el sujeto entre en la dimensión de la extrañeza de su propio cuerpo. El cuerpo es entonces vivido, en tanto excrito, como un desconocido, un extranjero, un extraño, un cuerpo-de fuera que se escribe (2010a: 19).

Es esto lo que lleva a Nancy a decir que se trata de la excripción del ser (un ser afuera, que

no puede representarse) sin embargo, porque ella implica al cuerpo es que puede afirmar que se está ante una “ontología del cuerpo”, tal y como él lo afirma (véase nota 28).

Aludo a estos postulados de Nancy en *Corpus* (1999) no de manera profunda sino más bien para trazar la línea que me propongo detallar y profundizar en mi trabajo de investigación. No los podré tomar solo para ahondar en el tema del cuerpo sino que también los tomaré en lo que a la escritura se refiere. Como dije, la discusión será entonces entre este autor, Jacques Lacan y Jacques Derrida para poder posicionarme respecto de mi hipótesis de trabajo en relación al cuerpo y la escritura en la obra del último Pasolini. Cabe recalcar en que me limitaré a esta y no me adentraré en lo que Jean-Luc Nancy plantea como clave hermenéutica para leer el momento actual denominado post-humanismo, como tampoco tomaré sus consideraciones sobre la ciencia y la tecnología pues me parece, por un lado, que este sería un tema al cual se le podría dedicar toda una tesis y, por otro, que me desviaría enormemente de la obra de Pasolini como punto central de la investigación.

1.5.4.2 *El cuerpo en la última enseñanza de Jacques Lacan*

Para Lacan, el tema del cuerpo fue siempre importante. Lo formuló y reformuló de distintas maneras según avanzaba en su enseñanza. No es casualidad que el primero de los textos en sus *Escritos* (1966) sea *El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*³⁰ (1966). El cuerpo, la imagen, el narcisismo, se presentan en este escrito como centrales y, hay que decir, que son conceptos que se mostrarán igualmente de importantes 30 años después, al final de su obra. Sin embargo, hay que resaltar que no es lo mismo el cuerpo tal y como lo trata en los años ‘40 que en los años ‘70, su estatuto cambia radicalmente (véase apartados 5.2.1 y 5.2.9). Lacan siempre le dio un lugar al cuerpo, no solo cuando hablaba de las estructuras clínicas (neurosis, psicosis y perversión), sino que también trabajó, por ejemplo, el tema del cuerpo de la madre y de la experiencia del propio cuerpo más allá de la clínica estructural. En esto, siempre le pareció relevante algo que se situaba fuera del cuerpo. Ya sea como mirada, como otro cuerpo, como palabra, como objeto transicional, ese exterior era fundamental

30. A partir de ahora, me referiré a este texto tal y como se le conoce comúnmente: *El estadio del espejo*.

para que en el sujeto sucedieran cosas en relación a su propio cuerpo. Algo se convertía así también en interior.

Lacan, entonces, se preguntaba por la manera en que el cuerpo se constituía como tal en tanto sabía, por la experiencia de los relatos clínicos de sus pacientes y de la teoría de Freud, que había una especie de fisura entre lo que el sujeto decía de su cuerpo y lo que el cuerpo era “en realidad”. Con esto no solo se refería a los delirios de los psicóticos o a las parálisis histéricas a las que Freud dedicó tanto tiempo sino que también, y sobre todo, a la manera en que un cuerpo queda marcado por algo que permanece por siempre inalcanzable al saber del sujeto en cuestión, siempre fuera de todo el sentido posible que el lenguaje puede otorgar. Se refería a lo que hace que eso que viene del Otro y acontece en el cuerpo como una escritura imposible de borrar, es decir *lalengua*, quede “unido” al cuerpo. Es lo que, como he dicho antes, en *El seminario 20, Aun* (1975) llama “el misterio mismo del cuerpo que habla” (Lacan 2004: 158).

Para el abordaje del cuerpo en esta investigación, en lo que al psicoanálisis lacaniano se refiere, tomaré exclusivamente la llamada “última” y “ultimísima enseñanza” de Lacan que abarca desde *El seminario 20, Aun* (1975) hasta *El Seminario 23, El sinthome* (2005). En ella se puede leer el cambio de estatuto que Lacan da al cuerpo, siempre ligado a su noción de goce y a la de lo real. Me adentraré así en detallar la manera de abordar el cuerpo que desarrolla Lacan a lo largo de estos años.

Una de las ideas que me parecen de mayor interés, en tanto el tema que me concierne, es la relación que Lacan establece entre la escritura de la letra y el cuerpo, así como también la argumentación que da cuando dice que el *parlêtre* no es un cuerpo sino que lo tiene. Pondré a debate esto último con la idea de Nancy, a saber, que el sujeto es un cuerpo, y que también lo tiene. De aquí extraigo dos pilares fundamentales para esta parte del trabajo: el primero será distinguir entre sujeto y *parlêtre*³¹ y el segundo establecer o no una relación entre escritura y cuerpo y la manera en que se la puede pensar desde la obra y testimonios autobiográficos del último Pasolini.

31. La noción de *parlêtre* (véase nota 21) ha sido traducida al castellano como habla ser o ser hablante. Ella denota que no se trata solo de un sujeto representado por un significante para otro significante (noción del sujeto lacaniano) sino que la afectación en el cuerpo por parte del goce. En *parlêtre* se puede escuchar la homofonía, en francés, *par l'être, par l'être, par lettre, parle être*. Es decir por el ser, para el ser, por la letra, para la letra, habla ser. He optado por no usar la versión traducida sino conservar el neologismo original de Lacan: *parlêtre*. Desarrollaré esta noción, de manera detallada, en el apartado 5.2.2.

Hay que resaltar que son también importantes otras aproximaciones a la noción del cuerpo en Lacan y que también me detendré en abordarlas una a una: el cuerpo simbólico, el cuerpo imaginario y lo real del cuerpo. Me centraré, también, en el estrecho vínculo que Lacan traza entre el goce y el cuerpo, hasta el punto de que llega a decir que el goce no es sin el cuerpo, que el cuerpo se-goza. El uso del reflexivo indica que el cuerpo goza de sí mismo. Llega a formular al inicio de su última enseñanza que “[p]arecería que nadie se dio cuenta de que la cuestión se encuentra en la dimensión cabal del goce, esto es, la relación del ser hablante con su cuerpo, puesto que no hay otra definición posible del goce” (Lacan 2012a: 70).

De la misma manera, Lacan se interroga por el cuerpo vivo, por aquello que hace que se hable de ese cuerpo como vivo dado que también dice que al cuerpo le da igual estar vivo que muerto (Lacan 2012d: 431). Indagaré, pues, el cuerpo también desde esta perspectiva que, como se verá, implica la noción de goce como también la cuestión del significante.

Tendré muy en cuenta que Lacan nunca abandonó sus primeros planteamientos sobre la imagen del cuerpo, que se encuentran desarrollados en *El estadio del espejo* (1966), y que muestran que el registro de lo imaginario y el goce del cuerpo fueron siempre importantes para él en lo que al cuerpo y la constitución del sujeto se refería. Muchos años más tarde Lacan retomará el tema de la imagen y del cuerpo tanto para hablar en otros términos de la relación del sujeto con su cuerpo como para introducir, después, cuestiones más complejas como las que elabora a partir de James Joyce. Por ejemplo en *La Tercera* (1974) dice que “[e]l cuerpo, se introduce en la economía del goce –de allí partí yo– por la imagen del cuerpo. La relación del hombre [...] con su cuerpo, si algo subraya muy bien que es imaginaria, es el alcance que tiene en ella la imagen” (Lacan 1988: 91). Esta es una de las aristas que le sirve, a Lacan, para postular, más adelante, que el cuerpo es lo imaginario y que este se mantiene anudado sólo con los otros tres redondeles del nudo borromeo, es decir real, simbólico, imaginario y el *sinthome*.³²

32. *Sinthome* es una escritura modificada del síntoma, propuesta por Lacan en *El Seminario 23*. Allí desarrolla una nueva teoría del síntoma, en la que su comentario de Joyce tiene un papel fundamental. Por un lado, se trata de pensar la vertiente del síntoma no ligada al sentido, sino a lo real pulsional. Pero, por otro lado, se trata también de tener en cuenta el lugar fundamental del síntoma como tratamiento de lo real del goce por el *parlêtre*. El síntoma es, así, concebido como único elemento capaz de sostener el anudamiento entre los registros imaginario, simbólico y real. Además, con el añadido de la escritura *sinthome*, Lacan –inspirándose en buena medida en la obra de Joyce– pone de relieve el modo en que el sujeto puede construir, alrededor de ese hueso de su síntoma, un modo de identificación que incluya lo más singular de su existencia, lo real de su goce. Se trata, por tanto, de una última interpretación, por parte de Lacan, de la máxima

La imagen del cuerpo, la relación imaginaria del hombre con su cuerpo, indica también que hay el cuerpo imaginado y el cuerpo real, por decirlo de alguna manera. Es decir, que, el cuerpo es un desconocido para el *parlêtre* y que lo empieza a introducir, a conocer y luego a identificarse con él a partir de una imagen que le retorna del espejo y luego a partir de los objetos vividos como exteriores, de los bordes y los agujeros de su propio cuerpo.

Aquí es donde me parecería relevante introducir lo que Lacan toma de los estoicos –que he mencionado en el apartado 1.4.3– y que muestra un punto interesante de debate con Deleuze pero que, evidentemente no abordaré en este trabajo de investigación, porque implicaría una desviación del tema que me ocupa.

Sin embargo, una pregunta de sumo interés para este tema remite a esa especie de fisura que siempre permanece entre estos dos cuerpos, a saber el cuerpo de lo simbólico y el cuerpo tomado en sentido ingenuo, el que el sujeto ignora que se hace gracias al lenguaje (véase apartado 1.4.3). Así como también lo es la pregunta por la manera en que lo incorporal llega a incorporarse en el sujeto y qué papel juega en todo esto el significante que Lacan llama –partiendo del *Parménides* de Platón– en el capítulo IX de su *Seminario 19* (1972), “el Uno”, llegando a formalizar en la pequeña frase “hay Uno” (*Il y a de l'Un*) (Lacan 2012g: 125) toda una constelación de nociones relacionadas con el cuerpo y el goce que me propongo también estudiar y mantener como marco teórico fundamental en este apartado dedicado al cuerpo.

Para terminar, subrayaré que Lacan siempre sostuvo que existe una discordancia entre cuerpo y organismo y, que la unidad del cuerpo no es posible debido al significante. Me dedicaré a abordar esto tomando como referencia el arco en su obra que va del *Estadio del Espejo* (1966) a la fórmula “hay Uno” (2012g: 125), apoyándome en la lectura que Éric Laurent hace de este tema de manera muy rigurosa, ciñéndose a los enunciados de Lacan en su libro *El reverso de la biopolítica* (2017).

freudiana: *wo Es war; soll Ich werden*. De aquí en adelante me referiré a esto cuando hable del *sinthome*.

1.5.4.3 *El cuerpo y la escritura para Pasolini*

Me parece que la escritura era un síntoma para Pasolini. Es decir, que la escritura tuvo para él una función específica ahí donde algo no funcionaba. Sin embargo, en un momento dado, se observa que se produjo una ruptura en su vida y que entonces la escritura dejó de funcionar de aquella manera. Es ahí donde me parece que la escritura se convirtió en otra cosa que una herramienta para tratar su malestar o, incluso, la imposibilidad de decir algo con exactitud. Añadiré que Pasolini consideraba que escribir no tenía ningún sentido, tal como lo dice en una entrevista para la televisión italiana en la que le preguntan por el sentido que atribuye a la función del escritor, sus límites y objetivos. A lo que él responde:

Sentido, ninguno. Es una cosa completamente sin sentido. Yo sigo siendo escritor por la fuerza de la inercia, por hábito. Comencé a escribir poesía a los siete años y medio, yo nunca me pregunté por qué lo hacía. Continué escribiendo durante toda la infancia y toda la adolescencia y sigo escribiendo ahora. El único sentido posible es existencial, o sea el hábito de expresarse, así como el hábito de comer o dormir. Los límites, son los lingüísticos. Yo, como escritor italiano, estoy muy limitado. Preferiría ser escritor de la lengua swahili, que es la doceava lengua en el mundo, es hablada en Kenia, en Tanzania, en el Congo, etcétera [...] Hay dos categorías de objetivos: la primera se refiere al sinsentido absoluto de ser escritor; por lo tanto son objetivos hedonistas o meta-históricos o metafísicos, o absurdos, como quiera. Diría que están, que se atemperan bajo el signo de la gracia, son carismáticos. La segunda categoría de objetivos son aquéllos que uno se impone como ciudadano más que como escritor (Pasolini 2015b).³³

Pasolini nunca dejó de escribir y, tal vez, de muchas maneras, la escritura era una forma de tratamiento de algo que para él siempre estaba por decir. Sin embargo, parece ser que la escritura no le fue suficiente para tratar aquello que sus palabras no atrapaban. En relación

33. La traducción es mía. Entrevista en *YouTube*, *¿Qué sentido tiene escribir?* consultada el 24 de julio de 2018, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=2yf5iIEPz6Y>

a esto, pretendo desarrollar diversas ideas respecto a la relación que tenía la escritura y el cuerpo para Pasolini para acercarme así a mi hipótesis de trabajo. Me planteo que la escritura, como herramienta, no fue suficiente para Pasolini para delimitar la imposibilidad de representación de algo de su cuerpo que no podía ser representado.

Pasolini cedió ese lugar a un empeño de escribir lo imposible de escribir que “no deja lugar, como la letra, a una huella de goce viviente sino que, en cambio, manifiesta su destrucción radical. En lo sucesivo no puede más que 'mostrar'. Aquí, el arte no evoca el Vacío inscrito en el corazón del ser como lo hace la pintura china, sino que muestra su falta” (Aubert et al. 2001: 16). La angustia que procuraba provocar al Otro y la forma que adquirirían sus escenas, de teatro y cine sobre todo, en tanto muestra cruda, brutal del cuerpo –como mostraré más adelante– manifiestan que Pasolini, al final de su obra, procuraba ampliar las posibilidades de lo representable o metaforizable en tanto que la metáfora es una alusión y puede ser un borde a lo irrepresentable o imposible de decir, diciéndolo de otra manera, medio diciéndolo.

Este empeño por procurar escribir lo que no puede escribirse Pasolini lo pone de manifiesto, sobre todo y sin velos, hacia el final de su obra, específicamente en su película *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975), y sus libros *Petróleo* (1992) y *Bestia de Estilo* (1975).

Resaltaré, una vez más, que no toda la obra de Pasolini es así, sino que, conforme pasa el tiempo cambia de estilo, de técnica, de forma, de medio, va sumergiéndose en lo anteriormente descrito. En sus últimas producciones es donde se sitúa de manera más clara que la escritura para Pasolini no anudaba, calmaba, bordeaba lo que en él no se callaba. Se podría decir que no consentía a asumir la imposibilidad de representar, escribir, aquello que se resiste al sentido y que aparece para el sujeto como exterior a la vez que interior, es decir como éxtimo.

Pasolini creía, fervientemente, en encontrar el sentido absoluto, me detendré en esto en el apartado 6.3. Algo en él no le dejó, al final de su obra, consentir al vacío que el arte puede permite sostener. No consintió a, con la ayuda de la literatura, evitar el peligro de muerte al que muchas veces se exponía. Escribía poesía, ensayos, artículos periodísticos, novelas, teatro, guiones para el cine, pero nada de esto fue suficiente, siempre había algo más por decir para él y, paradójicamente, la escritura parecía no alcanzar para tratarlo. Lo que es notorio es que cada vez que escribía sobre *teta veleta*, experiencia que he mencionado en la

página 68 (veáse capítulo 2) remitía a algo de “la realidad del cuerpo”, a sus sensaciones y a lo “no verbal”. Por ejemplo, en un artículo titulado *Tetis* (1974) –como título, el más alusivo a *teta veleta*– alude a las narraciones cinematográficas y los cuerpos diciendo que el símbolo de la realidad corpórea es el cuerpo desnudo pero, sintéticamente, el sexo. Al mismo tiempo habla de la representación diciendo “[h]e llegado, por ejemplo a representar el sexo en detalle [...] había dado mi contribución para que la sociedad italiana me concediese aquel espacio dentro del cual pudiese ejercer el esfuerzo necesario para aumentar todavía más las posibilidades de lo representable” (Pasolini 1998: 97). Así mismo, en *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975) representa, también, la realidad física, al extremo. De su último cine Pasolini dice filmar los cuerpos como provocación:

Considerado todo mi último cine, también es una confesión de esto, sea dicho claramente. Y, puesto que toda confesión también es un desafío, contenido en mi último cine también hay una provocación. Una provocación sobre varios frentes. Provocación hacia el público pequeño burgués y bien pensante [...] provocación hacia los críticos [...] provocación hacia el moralismo gauchista (1998: 100).

En la misma época, cuando escribe *Petróleo* (1992), utiliza la palabra “Thetis” como el apellido del personaje principal, a quien llama Carlo, el nombre de su padre. Así, por un lado, está *teta veleta* y, por otro, muy próximo, todo el trabajo de la escritura que se fue volviendo cada vez menos metafórica en su intento de atrapar la “realidad a través de la realidad” (Duflot 1970: 129) del cine, de los gestos corporales y de todos los detalles existentes que le era posible representar. Esto recuerda a la escena de la pubertad en donde Pasolini estaba a punto de pintar un cuadro y se angustia ante la diferencia entre la realidad y la representación, entre la realidad y lo que llama fingido: “[e]ntonces fue cuando experimenté la primera angustia ante la relación de dos tiempos tan distintos entre sí como son la realidad y su representación [...] Estos préstamos recíprocos entre los bueyes, los jueces, las muchachas reales (que además eran de la época de Homero) y los *fingidos* eran como un continuo oleaje que convertía en obsesiva mi perplejidad” (Naldini 1992: 19) (véase capítulo 2). En una entrevista, concedida a Jean Duflot, Pasolini habla de la representación de la realidad tal como la concebía:

El cine no es sino la lengua escrita de la realidad (que se expresa siempre a través de la acción), esto significa que no es ni arbitrario ni simbólico: representa, pues, la realidad a través de la realidad, es decir concretamente, a través de los objetos de la realidad que una cámara para filmar reproduce, momento por momento³⁴ (Dufлот 1970: 129).

Es por ello que, insistentemente y de diversas maneras, alude a que la única realidad preservada reside en el cuerpo y que su símbolo es el cuerpo desnudo, más específicamente el sexo, dice: “[n]o habría llegado al fondo de la representación de la realidad corpórea si no hubiese representado el momento corpóreo por definición” (Pasolini 1998: 99).

Entre los años 1964 a 1974 –un año antes de su asesinato– Pasolini escribe *Bestia de estilo* (1975), un relato autobiográfico, que plantea una cara incestuosa de la relación con su madre y un lado muy crudo de la relación con su padre y el fascismo. Después de toda una vida de tratar a su madre como intachable, en esta pieza de teatro aparece “una madre que inesperadamente habla con faltas gramaticales y de manera vulgar”,³⁵ y como partenaire sexual, sin ningún tipo de velo, de su hijo, en la más completa obscenidad: “yo, me desnudo delante de ti, hijo mío, y comienzo a gritar: ‘móntame por encima, fóllame,/ tócame las tetas, esto quería, ven aquí, esto quería,/ bésame en la boca, tócame la panza,/ no tengas miedo, métemelo dentro, ven!’/ Pero estoy cansada de estar de pie/” (Pasolini 2010: 277).³⁶

Pasolini no hace alusiones, no usa la metáfora, el símil o alguna otra figura retórica que le hubiese servido para escribir estos fragmentos de la obra de teatro. En su lugar, se sirve de la crudeza de la palabra para invocar imágenes del incesto que de una u otra manera

34. La traducción es mía: “Si le cinéma n’est donc que la langue écrite de la réalité (qui s’exprime toujours à travers l’action), cela signifie qu’il n’est ni arbitraire, ni symbolique: il représente donc la réalité à travers la réalité, c’est-à-dire concrètement, à travers les objets de la réalité qu’un appareil de prise de vues reproduit, moment par moment.”

35. La traducción es mía: “[u]na madre che inaspettatamente parla in modo sgrammaticato e volgare.” Consultado el 24 de julio de 2018, disponible en: <http://www.centrostudipierpaolopasolicasarsa.it/molteniblog/bestia-da-stile-per-la-regia-del-giovane-fabio-condemi-2015-una-recensione/>

36. La traducción es mía: “io, mi svestisco davanti a tè, mio figliol/ e comincio a gridar: ‘montami di sopra, chiavami,/ tocami le tete, ciò volia, vien qua, ciò volia,/ baciami sù la boca, tochami la pansa,/ non aver paura, metemelo dentro, vien!’/ Ma mi sono stancata di star in piedi/” (Pasolini 2010: 277).

estuvieron siempre con él y a las que también alude en el poema (véase página 117) *Suplica a mi madre* (1964).

En *Bestia de estilo* (1975) Pasolini presenta otro lado de su madre, la saca de ese lugar privilegiado en el que siempre la mantuvo para situarla, también, como muerta. Nótese que en esta obra de teatro el personaje es la madre muerta, su espíritu, y que es así como Pasolini puede tratar su figura, escribir explícitamente, sin metáforas, sobre la relación sexual con ella, sobre el deseo sin mediación de la madre por el hijo. No hay que olvidar que la pieza es presentada como autobiográfica: “se trata, de hecho, de una autobiografía” (Pasolini 2010: 219).³⁷ Pasolini lleva a cabo una operación parecida con la figura de su padre en piezas como *Edipo Re* (1967) o *Fabulación* (1969). Sin embargo, en *Bestia de estilo* (1975), va más allá y escribe:

Cuanta ropa de dormir de ella, en mis ojos/ son familiares,/ saliendo despacio,
despacio/ del sueño lúcido e inmoral de la infancia./ Cuantos zapatos suyos he
conocido/ dispersos por varios lugares, los más frecuentados/ del largo sueño
doméstico, aquí/ que se encuentra como en una isla/ única y desierta en el
mundo? Mi/ infancia nunca ha sido ciega!/ [...]/ Durante toda la infancia/ he
tenido esos ojos castaños sobre mi;/ hubiera podido condenarla a muerte,/ no
hubiese protestado, dispuesta/ a cumplir su humilde deber de morir/ (Pasolini
2010: 225-26).³⁸

Cabe resaltar que las seis obras teatrales que escribió Pasolini fueron todas tragedias y que, con ellas, crea un nuevo teatro al que llamó “el teatro de la palabra”³⁹. Para proponerlo y argumentarlo, publicó el *Manifiesto, 32 puntos para un nuevo teatro* (1968) en donde las ideas principales giran en torno a que, en el teatro, la protagonista es la palabra y no la

37. La traducción es mía: “si tratta, infatti, di una autobiografia”.

38. No hay traducción al castellano. La traducción es mía: “Quante gonnellucce, di lei, ai miei occhi/sono state famigliari,/ uscendo piano piano/ dal sogno lucido e immorale dell’infanzia./ Quante sue scarpette ho conosciuto/ sparse nei vari luoghi, i più frequentati/ del lungo sogno domestico, quello/ che si trova come in un isola/ unica e deserta nel mondo? La mia/ infanzia non è mai stata cieca!/ [...]/ Per tutta l’infanzia ho avuto quei suoi occhi castani su di me;/ avrei potuto condannarla a morte,/ non avrebbe protestato, pronta/ a fare il suo umile dovere di morire” (Pasolini, 2010: 225-26).

39. En: Pasolini, Pier Paolo. 2010. “Il teatro di Parola.” En *Porcile-Orgia-Bestia da Stile, Teatro 2*, 363–367, Garzanti Novecento: Milán.

escenificación ni los actores: “[v]enid a presenciar las representaciones del 'teatro de palabra' con la idea más de escuchar que de ver (restricción necesaria para comprender mejor las palabras que vais a oír, y *por tanto las ideas, que son los personajes reales de este teatro*)” (Pasolini 1995: 17).

El teatro de palabra también lo propone como dirigido a los grupos avanzados de la burguesía, es decir, los grupos cultos de esta clase social. Su idea era que fuera un teatro poético en tanto se opone al teatro de la charla y al del grito. Una de sus características fundamentales es la falta casi total de la acción escénica para facilitar que la palabra sea el centro de esta particular puesta en escena. Sin embargo, los actores debían, además de ser hombres cultos, comprender verdaderamente el texto:

Y no ser por tanto intérprete en cuanto portador de un mensaje (¡el Teatro!) que trasciende al texto: sino vehículo viviente del propio texto. Tendrá que hacerse transparente sobre el pensamiento: y será mejor actor cuanto más, al oírle decir el texto, el espectador comprenda lo que él ha comprendido (1995: 28-29).

Hay, aquí, un nuevo intento del poeta de que la palabra sea exacta, de que lo atrape todo, de que diga aquello que debería decir. Además, la unión cuerpo-palabra se hace presente también en su teatro en tanto que el teatro en sí mismo es una manera de poner el cuerpo. Sin embargo, en el teatro pasoliniano lo principal lo dice la palabra. Pasolini intenta re-atrapar esa palabra mediante el recurso de hacerla protagonista y usar el cuerpo como un vehículo nada más, que transporta algo de esa palabra. Es, de alguna manera, lo que intentaba hacer de su amigo y colega Sergio Citti, al llamarlo su léxico viviente, su “argot viviente”: “Sergio, mi viejo asistente irremplazable, mi argot viviente, y todos los demás: mi angustia se exaspera por la suya” (Pasolini 1981).⁴⁰

A Citti, Pasolini lo utilizaba como el medio que le transmitía lo que había en las expresiones y palabras del romanesco. Citti se encargaba de explicar y transmitir a Pasolini su significado y su uso, indicándole también cómo utilizarlas en sus películas y novelas, que están cargadas de expresiones coloquiales.

40. La traducción es mía: “Sergio, mon vieil assistant irremplaçable, mon argot vivant, et tous les autres: mon angoisse est exaspérée par la leur”.

1.5.5. Sobre Pasolini

1.5.5.1 Biografía y el proyecto pasoliniano

Se debe ser siempre cauteloso para evitar incurrir en interpretaciones de una obra de arte. Pero, tratándose de Pasolini, se podría decir que fue él quien, en cierto modo, se refirió a sí mismo interpretándose y también que hizo lo mismo con su propia obra. En Pasolini se encuentran muchísimas autoreferencias a sus experiencias de vida, las que él mismo interpreta o desgrana de manera que da cuenta sobre sus respuestas singulares ante diferentes asuntos.

Sus obras son, en bastantes ocasiones, autobiográficas o lo son, al menos, en alguna medida. Esto también lo explicita él mismo en muchas de ellas. Incluso, aunque la pieza que estuviera elaborando no fuera una autobiografía, cuando Pasolini hablaba de ella, introducía la dimensión subjetiva para explicarla, es el caso de *Teorema* (1968), *La ricotta* (1963), *¿Qué son las nubes?* (1968), *La tierra vista desde la luna* (1967), *Pajaritos y pajarracos* (1966), *Salò o los 120 días de Sodoma* (1975), *Pocilga* (1969), *Chicos del arroyo* (1955), *Alí de los ojos azules* (1965) o *Una vida violenta* (1959). Hay también muchas entrevistas que se pueden visitar en *YouTube* además de las que están escritas y editadas como libros y que son también, bastantes.⁴¹

Una experiencia significativa respecto a lo que he dicho en las líneas precedentes es que durante mi visita al *Archivio Pier Paolo Pasolini*, en Bologna, que hice con motivo de esta investigación, entré en una habitación que reunía sus libros, libretos de teatro, guiones de cine, escritos sobre él, etcétera, y me dí cuenta que aquello era inabarcable. Que podía leer a Pasolini siempre. Su obra parece transmitir que nunca acabó, que está escrita con puntos suspensivos. Por esto, en este apartado, me centraré en transmitir su biografía y su autobiografía para estudiar a través de ella, en relación con su obra, el vínculo que cuerpo

41. Entre las entrevistas que se encuentran en internet, menciono las que son referencia para mi investigación: *¿Qué sentido tiene escribir?*, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=2yf5iIEPz6Y>; *La última entrevista - Pasolini en castellano*, disponible en: https://www.lahaine.org/mm_ss_mundo.php/video-la-ultima-entrevista-pier; *Ab Joy*, disponible en: <https://citylightscinema.wordpress.com/2012/06/02/pasolini-lenrage-jean-andre-fieschi-1966/> Último acceso: 28 de junio de 2019.

y escritura tenían para Pasolini y, entonces, cuestionar mi hipótesis de trabajo.

Es importante exponer aquí lo que llamaré “el proyecto pasoliniano” pues es en él en el que principalmente me apoyaré para adentrarme en el mundo de la escritura de Pasolini y en sus elaboraciones sobre ella. Me centraré entonces en su último libro: *Petróleo* (1992).

Hacia el final de este libro, Pasolini explica el proyecto que traía entre manos desde hacía muchos años. Un proyecto que debía ser considerado como una “obra monumental.”

Su pasión por la verdad, la realidad, el sexo, su madre y, sobre todo, el circuito infinito en el que desfilaban estas pasiones se vislumbran sin corte ni vacío en este “proyecto” que escribe hacia el final de su vida. Intentaré ponerlo de manifiesto para poder ver con un poco más de claridad el uso pasoliniano de la letra que se entretije con sus ideas sobre lo escrito y el cuerpo, es decir, para acercarme un poco más al detalle de su obra y deducir lo que ella introduce en el mundo. En palabras de Guy Briole: “[l]a cuestión gira en torno a lo que hace el hombre introduciendo en el mundo aquello que él hace a partir de la Cosa [...] el pequeño detalle es la marca de la obra; es eso lo que, a su manera, hace la obra” (Briole 2005: 8-9).⁴²

Petróleo (1992) es un conjunto de apuntes calificado por el propio Pasolini como un Satiricón moderno: “[t]odo PETRÓLEO (desde la segunda redacción) deberá presentarse bajo la forma de edición crítica de un texto inédito (considerado como una obra monumental, un Satiricón moderno)” (Pasolini 1993b: 3). No entraré a discutir esto, pero sí recalcaré la relevancia de un proyecto de tal envergadura para el poeta. Textos desordenados, fragmentados, a manera de “Apuntes”, como él los llama, a veces con incongruencias, con muchas notas y que el autor confiesa que son la “summa” de sí mismo mediante un término evidentemente tomado de Tomás de Aquino. En 1975, año de su muerte, dice: “[h]e iniciado un libro que me tomará años, puede que el resto de mi vida. No quiero hablar de él...; basta saber que es una especie de 'summa' de todas mis experiencias, de todas mis memorias”⁴³ (Pasolini 2005: 617).

42. La traducción es mía: “[l]a question n'est pas de savoir si l'homme est bon ou mauvais. La question tourne autour de ce que fait l'homme en introduisant dans le monde, ce qu'il façonne à partir de la Chose [...] Le petit détail est la marque de l'œuvre ; c'est ce qui, à sa manière, fait l'œuvre.” Inédito.

43. La traducción es mía. Se trata de la *Nota filologica* de la versión original, en italiano, de *Petróleo* (1992) escrita por Aurelio Roncaglia en donde aparece esta cita de Pasolini, tomada de una entrevista concedida a Luisella Re y publicada en *Stampa Sera* el 10 de enero de 1975.

Dedicaré el capítulo 3 de esta investigación a explicar la historia que atraviesa este libro, el último que lo ocupó y dejó inacabado. Para enmarcar este apartado, me centraré en explicar detalladamente algunos “apuntes” que me parecen clave (porque, como he dicho, este libro no tiene capítulos sino que consta de apuntes numerados). Es aquí donde Pasolini empieza a dibujar lo que llamaba su “proyecto”, del todo volcado en la escritura como medio para llevarlo a cabo.

1.6. Discusión

Abordar el tema del cuerpo desde la filosofía y el psicoanálisis lacaniano no es nada novedoso. El cuerpo ha sido y sigue siendo uno de los enigmas más grandes, no solo para estos discursos sino también para el de la medicina y la religión.

Cada vez que se plantean preguntas en torno a él que no tienen que ver con su funcionalidad como organismo, el misterio aparece: hay otra cosa que no es el cuerpo biológico, físico, anatómico y que sin embargo parece estar unido a él. Unos le han dado el nombre de alma, otros le llaman espíritu, pensamiento, energía, Dios, sustancia, vida, lenguaje, goce. Es decir, que el cuerpo humano no puede pensarse aislado, habitado solo por sus órganos.

También se puede decir que hay algo en el cuerpo humano que hace que se diferencie enormemente del de los animales ¿qué es eso que lo hace tan diferente? Podría decir que hay algo del/en el cuerpo físico que pareciera no pertenecer a su mismo registro y que entonces, la filosofía, el psicoanálisis, la religión, etcétera, se ocupan de pensar cómo estos dos registros conviven o no. Por esto es importante conocer a algunos de quienes han interrogado el cuerpo y qué respuestas se han dado antes de abordar con detenimiento a los autores que ocuparán el punto neurálgico de este trabajo de investigación.

Considero necesario repensar el cuerpo tomando en cuenta distintas aristas de lo que se ha postulado anteriormente sobre él para procurar, con esto, responder a la hipótesis de este trabajo: ¿Se puede pensar, desde la perspectiva de Jacques Derrida, Jacques Lacan y Jean-Luc Nancy, la escritura vinculada al cuerpo a otro nivel que el del sentido a partir de la obra del último Pasolini, es decir, a partir de su última época?

Para esto, es necesario interrogar lo que se quiere decir cuando se habla, tanto en

psicoanálisis como en filosofía, de sentido. Con esto, me refiero, a que cuando se busca una respuesta siempre se está esperando un sentido, y que de alguna manera, ya va en la pregunta de manera explícita o implícita. El sentido, pues, es transportado por el lenguaje, es a través de él que se explican las cosas y que se pretenden crear sistemas cerrados de creencias de donde se pueda echar mano cuando algo quede como interrogante, enigma o misterio. Es lo que hace la religión y, a su manera, la ciencia. Entonces ¿se puede pensar que hay otro nivel que el del sentido para tratar el tema del cuerpo? Es lo que también me interesa indagar guiada por la obra de Pasolini, apoyándome en lo que del cuerpo han dicho ya, por un lado, los filósofos, pero sobre todo Jean-Luc Nancy y Jacques Lacan.

Para hacer el abordaje que me propongo del cuerpo es necesario sostener, como ya señalé, un abordaje también en clave ontológica, a fin de situar las nociones del cuerpo que interesan a esta investigación.

Me parece, a su vez, que es importante adentrarme en la dimensión del sin sentido y del sinsentido⁴⁴ que plantean tanto los abordajes sobre el cuerpo como los cuestionamientos alrededor del tema de la escritura. Es difícil obviar que, tanto en un caso como en otro, siempre terminan por aparecer muchas aristas que indican que se está tratando un asunto que no tiene una respuesta unívoca, que algo de ello escapa al saber absoluto o al sentido y a sus diversas modalidades. ¿Qué es eso que no es universal y que nunca se ha podido situar, explicar, unívocamente? ¿Qué empuja a llamarlo de distintas maneras y a otorgarle siempre una explicación o, incluso, a situarlo en un concepto que se cierra sobre sí mismo? Esto me llevará, pues, a desarrollar el tema de lo real en Lacan, que él mismo anuda a su noción de cuerpo como también de escritura.

44. El *sin sentido* se refiere a la condición de algo que no tiene sentido, es un calificativo, en cambio, el *sinsentido*, es un sustantivo que se refiere a algo del orden del absurdo, a lo que no tiene explicación o lógica posible. Para ampliar el tema, me remito a Wittgenstein y a la diferencia que hace, en el *Tractatus logico-philosophicus* (1921), entre *Unsinnig* y *Sinnlos*, en donde en relación a lo absurdo (*unsinnig*), que: “[m]is proposiciones esclarecen porque quien me entiende las reconoce al final como absurdas [*unsinnig*], cuando a través de ellas –sobre ellas– ha salido fuera de ellas. Tiene, por así decirlo, que arrojar la escalera después de haber subido por ella. Tiene que superar estas proposiciones; entonces ve correctamente el mundo” (Wittgenstein 2004: 132). Es decir, *unsinnig*, el sinsentido hace referencia a lo absurdo. Que no es lo mismo que que algo no tenga sentido. *Sinloss*, *sin sentido*, en cambio, hace referencia a lo que está desprovisto de sentido pero que pertenece al simbolismo: “[l]a tautología carece de posibilidades veritativas, dado que es incondicionalmente verdadera; y la contradicción no es verdadera en condición alguna. Tautología y contradicción carecen de sentido. (Como el punto del que parten las dos flechas en dirección opuesta) [...] Pero tautología y contradicción no son absurdas; pertenecen al simbolismo y ello de modo similar, ciertamente, a como el cero pertenece al simbolismo de la aritmética” (2004: 84).

Cuerpo y escritura, uno parece implicar al otro, tanto en Nancy como en Lacan y Derrida pero también en Pasolini ¿A dónde permite acceso la escritura? ¿Por qué la experiencia de la que dan testimonio muchos escritores y que describen muy bien ciertos filósofos y psicoanalistas, es nombrada como fuera del lenguaje, más allá de él, sin sentido, sinsentido, indecible, irreductible, exterior? Y ¿qué hace pensar que eso mismo es de ese orden? ¿Se podría pensar que el sentido tiene una finitud y que eso que parece escapar a las palabras está dentro del discurso mismo pero que, sin embargo, no se puede decir, sino solo escribir? Estas son algunas de las preguntas que me planteo y a las que pretendo responder a lo largo de la investigación, no solo sirviéndome de las teorías ya formuladas sino también, y sobre todo, de la obra de Pasolini y sus testimonios diversos.

En lo que a esto respecta, quiero llamar la atención sobre algo que me parece relevante. Sin embargo, que también me recuerda lo que muchos filósofos, escritores y psicoanalistas, mencionan cuando hablan de las experiencias subjetivas que implican cuerpo y lenguaje y que es llamado hiancia, vacío, fragmentación, desastre, extraño, afuera, exterior, etcétera. Quisiera proponer, entonces, pensar un comentario que Lacan hace en *De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de las psicosis* (1958), cuando alude a que existe un momento en la vida de todo sujeto en que algo fundamental se juega. Dice así, respecto de la psicosis de Schreber y, de algo que Schreber mismo no se siente capacitado para develar que se trata de “un desorden provocado en la *juntura más íntima del sentimiento de la vida en el sujeto*” (Lacan 2002: 540).⁴⁵

¿Qué quiere decir Lacan cuando alude a la *juntura más íntima* y al *sentimiento de la vida*? Me parece que en su enseñanza se pueden rastrear los elementos necesarios que puedan aclarar ambas cosas, ya que ambas son de sumo interés para abordar el tema del cuerpo y la escritura en tanto esta última atañe a la noción de letra.

El concepto de *juntura*, alude a la parte o lugar en que dos o más cosas se unen, hace pensar en aquello que hace que el cuerpo se “una” con otra cosa que no parece ser de su mismo registro, a lo que ya he aludido anteriormente, es decir, que no pertenece al terreno de lo físico, lo biológico o lo anatómico, por decirlo de alguna manera. Me doy cuenta, entonces, que al considerar el cuerpo de esta manera, no se le piensa cómo lo piensa la

45. Las cursivas son mías.

medicina sino que se considera que él no es solo órganos y funcionamientos fisiológicos sino que apunta a otra cosa que, para decirlo metafóricamente, lo habita.

Exploraré, así, la idea de que es la escritura, como tratamiento de esa “juntura” entre cuerpo y “otra cosa”, la que, según propongo, no sirvió al último Pasolini para apaciguar el malestar en el que se encontraba una y otra vez y que implicaba que usara su cuerpo como respuesta inmediata, más allá de toda palabra posible, para intentar apaciguar algo con lo que siempre se volvía a encontrar.

Me propongo, pues, además de discutir sobre lo que “une” cuerpo y palabra, llegar a otro de los puntos centrales de la investigación: la letra tal como la trabaja Jacques Lacan a partir de su última enseñanza y en particular desde el texto *Lituratierra* (2001), donde adquiere una connotación que me parece más afín a *lalengua* y el registro de lo real como ek-sistencia. Aquí, Lacan se aproxima de otra manera a la problemática sobre la relación del sujeto con la letra y la escritura. Parte de la vivencia de sus viajes al Japón y toma la caligrafía y los ideogramas japoneses (llamados *kanji*) para ejemplificar lo que quiere decir que la letra está trabajada por la escritura (Palomera, 2016: Inédito). Lacan profundiza en este efecto de escritura incluido en la letra japonesa e intenta pensar las consecuencias para el estatuto del sujeto.

Sin duda, el estatuto del cuerpo en relación a la cuestión de la letra es complejo y problemático. La cuestión de la letra es contemporánea de planteamientos en la enseñanza de Lacan que suponen revisar el lugar de lo imaginario, que ya no está simplemente sometido a lo simbólico. Como se ve, por otra parte, en el uso en *Lituratierra* (1973) de la noción de semblante, en la que simbólico e imaginario están, por así decir, confundidos.

Se puede decir que, en su aspecto necesario de alojamiento en el cuerpo, la letra no puede ser un puro real: debe haber un mínimo de imaginario para que esté a disposición ese cuerpo donde se marque el abarrancamiento que, a su vez, es una frontera con función de borde. Pensar en el lugar donde la marca puede producirse exige un cuerpo que puede estar aún sin marcar, pero en el que ciertas coordenadas imaginarias y simbólicas permiten que se produzca este trazo que entonces lo convierte en fondo.

Al respecto, Antoni Vicens explica que antes de la nada hay no-nada. Por ejemplo, la página en blanco es una no-nada que se convierte en fondo cuando se hace el primer trazo sobre ella.⁴⁶ El cuerpo, entonces, es el fondo que sostiene ese abarrancamiento que queda como testigo del rompimiento del semblante que llovió sobre él, para usar una metáfora de

Lacan. De lo que se podría decir que Pasolini testimonia con *teta veleta*, o también, que da cuenta de un efecto en su cuerpo, sin palabra, para el cual se ve llevado a inventar una palabra para decirlo. El abarrancamiento se podría seguir, en Pasolini, siguiendo el camino que él traza de su experiencia *teta veleta* y lo que, más tarde, hizo con y de ella.

Como ya he dicho, en este texto Lacan se inspiró en su experiencia de sobrevolar la planicie siberiana. A partir de ella es que subraya, con énfasis, para describir la nueva topología que quiere introducir, que en la letra se trata de litoral (véase nota 26) es decir, de un borde entre dos terrenos completamente distintos entre sí, heterogéneos. Escribe: “¿La letra no es acaso... litoral más propiamente, o sea que figura que un dominio enteramente haga frontera para el otro, porque son extranjeros, hasta el punto de no ser recíprocos? El borde del agujero en el saber, ¿no es eso lo que ella dibuja?” (Lacan 2012b: 22).

Insistiré en que una de las nociones principales a destacar de este escrito es el corte que se hace para aislar el terreno del saber, en tanto este apunta a un límite constitutivo, del goce, con el que parece pivotar la última enseñanza de Lacan. La letra, entonces, dibuja, bordea, hace, constituye el litoral del agujero del goce. La letra descompleta, es un agujero en lo simbólico. Pero, al mismo tiempo, es lo que hace que ese agujero no sea un puro vacío ilimitado, sino que tenga un borde. Un término con el que me parece más cercana la idea de borde y la letra es el “abarrancamiento” traducción del francés “ravinement”, que hace alusión a una grieta o incisión profunda que pueden dejar las lluvias o el “chorreado” (2012b: 21-22)⁴⁷ como lo llama Lacan. Es algo localizado y se produce mediante erosión en la superficie de los suelos.

Para terminar, aludiré a la relevancia que tiene en esta discusión el debate entre los postulados aparentemente contradictorios de Lacan y Nancy: *tener* un cuerpo (del primero) y *ser* un cuerpo (del segundo). Es un debate que está implícito en varios de los puntos citados con anterioridad. Me adentraré, entonces, en el cuestionamiento de estos postulados que se deben tomar con precaución en tanto que son frases que se han repetido

46. Conversación con Antoni Vicens (2015) durante la mesa de lectura: *La apuesta de Pascal*, Programa de doctorado en Filosofía, UAB.

47. “El chorreado es ramillete del rasgo primero y de lo que lo borra. Lo he dicho: de su conjunción se hace el sujeto, pero marcándose en ella dos tiempos. Es necesario pues que se distinga allí la tachadura. Tachadura de ninguna huella que esté de antemano, es lo que hace tierra del litoral. Litura pura, es lo literal. Producirla es reproducir esa mitad sin para por la que subsiste el sujeto. Tal es la hazaña de la caligrafía” (Lacan 2012b: 24-25).

hasta el cansancio y que, por ello mismo, se cree que se comprenden, pero quizás es que son más complejas de lo que parecen a primera vista.

2. SOBRE PIER PAOLO PASOLINI

2.1. Biografía/Autobiografía: Pasolini, el niño

Con siete años, Pier Palo Pasolini escribía sus primeras poesías. Su madre le leía historias y fábulas, y de tanto en tanto, ella misma escribía algún poema. Su padre quería que su hijo fuera un hombre de letras, un poeta, pues ya había antes en la familia un Pasolini que escribía poesía, el hermano del padre, ahogado a los 20 años en el mar. También muy precozmente, Pier Paolo Pasolini empezó a dibujar y pintar y, aunque se dedicó a ello solo durante algunas épocas de la vida, la pintura tuvo gran influencia en su obra.

Pasolini nació en Bologna, Italia, el 5 de marzo de 1922. Hijo de Carlo Alberto Pasolini, un militar fascista y de Susanna Colussi, una profesora de escuela, pasó los primeros años de su vida trasladándose de un lugar a otro de Italia debido a la carrera del padre. Finalmente, y a pesar de que la itinerancia seguía, *Casarsa delle Delizie*, provincia de Pordenone, en Friuli-Venezia Giulia, al noreste del país, tierra natal de la madre, se convierte en el lugar habitual donde la familia pasa sus vacaciones de verano.

Susanna y Carlo Alberto tuvieron una relación tormentosa desde el inicio, constantemente peleaban, él se ausentaba de casa varios días debido a estas situaciones y luego volvía, bebía mucho y se tornaba agresivo. Carlo Alberto estaba muy enamorado de ella pero aparentemente ella no de él: “mi padre estaba locamente enamorado de mi madre, pero de una forma extraviada, pasional, posesiva” dice Pasolini (Siciliano 1981: 46). Ella le demostró que no era correspondido con constantes desplantes, gritos, silencios, etcétera, incluso respondiendo varias veces con evasivas cuando él le propuso matrimonio. Susanna había tenido un gran amor en su juventud al que no había conseguido olvidar. Posiblemente, dice Enzo Siciliano en la biografía de Pasolini, *Vida de Pasolini* (1981), se casó por la presión ejercida por Carlo Alberto y por pura convención social ya que tenía 30 años y en aquélla época esto era vivido generalmente, por las mujeres y por el conjunto de la sociedad, como un fracaso. De esta manera transcurrió el matrimonio Pasolini-Colussi hasta el día en que Carlo Alberto murió.

La relación entre Pier Paolo Pasolini y su padre fue siempre muy distante, si bien, con una

rivalidad muy marcada. Pasolini recuerda la experiencia a partir de la cual esta relación dio un vuelco del que nunca más volvería a recuperarse. En una entrevista con Dacia Maraini dice de su padre: “[e]n los tres primeros años de mi vida fue, para mí, más importante que mi madre. Era una presencia tranquilizadora, fuerte. Un verdadero padre afectuoso y protector. Luego, de pronto, cuando tenía unos tres años, estalló el conflicto. Desde entonces hubo siempre una tensión antagonística, trágica, entre él y yo” (1981: 43). A continuación, cuenta el episodio, sucedido cuando su madre estaba a punto de dar a luz a su hermano menor, Guido, diciendo: “[c]uando mi madre estaba a punto de parir, empecé a tener ardor en los ojos. Mi padre me inmovilizaba en la mesa de la cocina, me abría el ojo con los dedos y me echaba dentro el colirio. Desde aquel momento 'simbólico' empecé ya a no querer a mi padre” (1981: 43).

Escena curiosa de la que no hay ninguna elaboración conocida y que marca un distanciamiento o quizás mejor dicho, un declive del amor hacia el padre. Se podría decir que pone de manifiesto una ley ante la que el niño no cede, una escena en la que lejos de someterse o de revelarse ante esa suerte de autoridad, el niño decide dejar de lado a su padre nombrando aquello como un dejarlo de amar, quitándole el lugar que tenía antes. Esto sucedió cuando Pasolini tenía tres años, momento clave para él, época en la que convergieron eventos decisivos. Tanto esta escena, como la de la sensación que experimentaba con los senos de su madre –que detallaré más adelante– y la de *teta veleta*, se ubican en ese período de tiempo en el que, precozmente, algo de un goce singular se empezó a jugar.

Durante toda su vida, Pasolini amparó, cuidó, defendió y procuró todo cuanto pudo a su madre y no a su padre. De hecho, a los cuatro años, recuerda haberse enterado del antifascismo de su madre, lo cual le dio una herramienta más para ir en contra de su padre y de sus maneras de pensar y actuar características del nacionalismo fascista. Aunque en la familia no se tendía a hablar mucho de política, la diferencia de posiciones creaba un abismo entre marido y mujer. Las disputas, entonces, lejos de estar marcadas por estos temas se apoyaban en detalles que Carlo Alberto llevaba a primer plano de manera violenta como podían ser la sal en la comida, tener la cabeza en las nubes, una toalla que no había sido lavada, un vaso mal puesto, etcétera. La violencia y la agresión, aumentadas por el alcoholismo del padre, llevaron a escenas que Pasolini recuerda que marcaron su vida y le provocaron desde entonces un deseo de morir. Su relación con la literatura estuvo presente

desde sus primeros años, ya que el deseo del padre para su hijo estaba ligado a esta, pues como ya he dicho, quería que su hijo fuera un hombre de letras. Pasolini, sin duda recogió esto. A los siete años escribió sus primeras poesías y se convirtió después en un reconocido poeta. La cuestión, sin embargo, no tan fácil de responder, desde la vertiente psicoanalítica, es lo que la escritura representaba para él más allá del deseo de su padre y de su madre. Pasolini no llegó a ser el poeta que su padre quería sino más bien todo lo contrario, pues él mismo dice que el estímulo y el ánimo que le brindaba su padre para esto, pronto se volvió en su contra: “[p]orque él atribuía a la poesía un carácter oficial. No pensaba que pudiera ser eversiva, escandalosa. Él pensaba en Carducci, en D'Annunzio” (1981: 45).

Por otro lado, lo que escribía le permitía revelarse en contra del pensamiento y moralismo de su padre, mientras simpatizaba con las ideas de su madre. Él mismo dice haber absorbido la visión de la vida según su madre, idealista e idealizada, creyente en el heroísmo, la caridad, la piedad y la generosidad, casi de una manera patológica.

Los recuerdos de Pasolini con su madre, son también muy precoces. Sus biógrafos describen una relación en la que la madre estuvo siempre volcada hacia sus dos hijos, pero especialmente hacia el mayor: Pier Paolo Pasolini. Este y su madre vivieron en la misma casa hasta el día en que él murió. Incluso, durante una época de su infancia, dormían juntos.

Pero hay un recuerdo, entre los siete y los nueve años en el que Pasolini cristalizó algo que él ubicaba como “el olor de mi vida”, una escena que nombra como la que constantemente le viene a la mente cuando le piden que diga algo sobre su madre:

Cada vez que me piden que explique algo sobre mi madre, que recuerde algo de ella, siempre acude a mi mente la misma imagen. Nos hallamos en Sacile, en la primavera de 1929 o 1930. Mi madre y yo caminamos por el sendero de un prado bastante alejado del pueblo; estamos solos, completamente solos. En torno a nosotros se hallan los matorrales en los que apenas han brotado las yemas, pero con el aspecto aún invernal; hasta los árboles están desnudos y, a través de la extensión de los negros troncos se entrevén, en el fondo, las montañas azules. Pero las primaveras han nacido ya. Los márgenes de los fosos están llenos de ellas. Ello me da una alegría infinita, que aun ahora, mientras hablo de ella, me sofoca. Aprieto fuertemente el brazo de mi madre (en efecto, camino de bracete con ella) y hundo la mejilla en el pobre abrigo de pieles que

ella lleva. En dicho abrigo noto el perfume de la primavera, una mezcla de hielo y de tibieza, de barro oloroso y de flores aún inodoras, de casa y de campo. Este olor del pobre abrigo de pieles de mi madre es el olor de mi vida (1981: 39-40).

Hay muchas otras escenas que Pasolini recuerda con este mismo cariz, aunque no con la misma fuerza: la madre sonriéndole, él mostrándole las medallas obtenidas en el colegio. Todas ellas, testimonio de una relación madre-hijo, quizás, demasiado estrecha. Esto mismo se puede observar en la película *Edipo Rey* (1967), que Pasolini llama una película autobiográfica y de la que explícitamente dice, en diversas entrevistas, que Edipo es él, que el militar que aparece al lado de la cuna del niño es su padre, y que la madre del niño es su madre. Sin duda, Susanna Colussi fue la figura central en la vida de Pasolini. Había entre ellos una relación tan estrecha que estaba llena de diminutivos y nombres amorosos con los que se llamaban uno al otro. El le escribió muchos poemas y su relación epistolar cuando estaban lejos era constante y amorosa.

Pero vuelvo a un punto muy importante en la historia de Pasolini, a esa marca que quedó inscrita en su cuerpo también a los tres años y con la cual asociaba, muy puntualmente, la sensación que los pechos de su madre también le provocaban. El momento de este acontecimiento fue acompañado por las piernas de los niños que veía correr en los jardines públicos frente a su casa. Pasolini es muy preciso tanto en los detalles de la imagen como en lo que se refiere a las sensaciones que esta le provocaba. Así, dice en una entrevista:

Sobre todo la parte convexa interior de la rodilla, donde, doblándose al correr, se tensan los nervios con un gesto elegante y violento... un símbolo de la vida que debía aun alcanzar: me imaginaba el ser mayor en aquel gesto de jovencito corriendo. Ahora se que era un sentimiento intensamente sensual. Si lo experimento de nuevo, siento con exactitud en mis entrañas la ternura, la aflicción y la violencia del deseo. Era la sensación de lo inalcanzable, de lo carnal, una sensación para la cual aun no se ha inventado un nombre. Yo lo inventé entonces y fue *teta veleta*. Ya al ver aquellas piernas dobladas en la furia del juego me dije que sentía *teta veleta*, algo así como un cosquilleo, una seducción, una humillación... Es la primera parte del cuerpo que me ha impresionado como cuerpo. Uno de los chiquillos me atraía y no sabía por qué... este mismo sentimiento de *teta veleta* lo experimentaba por el seno de mi

madre (Naldini 1992: 10-11).

Es un recuerdo muy puntual, que evoca en primer plano el cuerpo, incluso cuando esto era recordado muchos años después. Hay una sensación de placer y goce a la que se le pone un nombre. Queda, así, fuera de sentido, atemporal, una marca indeleble en el cuerpo de Pasolini. Es este acontecimiento en el cuerpo, esta suerte de marca en él, al que aludo cuando me refiero a esa escritura de otro orden en Pasolini, una escritura que no es la literaria sino que tiene que ver directamente con su cuerpo y la sensación en él y que Pasolini, luego, procurará representar, explicar, incluso, teorizar.

Aproximadamente un año después de esto, empieza a tener la fantasía de perder a su madre, de correr tras ella en una escalera. Esto le provocaba el miedo de que su corazón parase de latir. Fue en la época en que su padre se encontraba con muchas deudas a causa del juego y por lo que su madre tuvo que volver al trabajo de profesora de escuela. En ese entonces madre e hijo dormían en la misma cama.

Me dedicaré al análisis de estos recuerdos en su vinculación con la escritura y el cuerpo en el último capítulo de esta investigación, después del desarrollo que haré de lo que estos temas comportan para Jacques Lacan, Jean-Luc Nancy y Jacques Derrida. Daré por terminado este capítulo con el relato de tres escenas más que, antes de la pubertad (como Pasolini mismo llama a esta época) lo atraparon de una manera que, con Lacan, podría llamar traumática.

En una de ellas, Pasolini recuerda haber regresado del cine con sus padres y estar esperando que su madre preparara la cena. Mientras tanto, él ojeaba unos folletos de propaganda que les habían dado en el cine. Dice:

Recuerdo una sola ilustración, pero la recuerdo con una precisión que todavía me turba. ¡Cuánto la observé! ¡Qué turbación, que voluptuosidad me produjo! La devoraba con los ojos, y todos mis sentidos estaban excitados para poderla saborear a fondo. Experimentaba entonces el mismo espasmo que ahora me oprime el corazón ante una imagen o un pensamiento que no me siento capaz de expresar. La figura representaba a un hombre derribado entre las zarpas de un tigre. De su cuerpo solo se veían la cabeza y la espalda; el resto desaparecía (lo imaginaba) bajo el hocico de la fiera. Pero yo creí que el resto del cuerpo había

sido tragado, exactamente como un ratón entre las fauces de un gato... el joven aventurero parecía todavía vivo y consciente de estar siendo medio devorado por el magnífico tigre. Yacía boca arriba, en una posición casi de mujer, inerme, desnudo. Mientras tanto, el animal lo tragaba ferozmente. Ante esta figura, yo era presa de un sentimiento parecido al que experimentaba al ver a los jovencitos en Belluno, dos años antes, pero era más turbio y continuo. Sentía un escalofrío dentro de mí, como un abandono. Mientras tanto, comenzaba a desear ser yo el explorador devorado vivo por la fiera. Desde entonces, antes de dormirme solía fantasear con que estaba en medio de un bosque y era agredido por un tigre. Me dejaba devorar por él... y después naturalmente, aunque aquello fuera absurdo, pensaba en el modo de librarme y matarlo [...] Tuve una fantasía parecida a esta algunos años más tarde, pero antes de la pubertad. Me venía, creo, viendo o imaginando una figura de Cristo crucificado. Aquel cuerpo desnudo apenas cubierto por una extraña venda en las caderas (que yo suponía una discreta convención) me suscitaba pensamientos no claramente ilícitos, y por mucho que mirara a menudo aquella venda de seda como un velo extendido sobre un inquietante abismo (era la absoluta gratuidad de la infancia), no obstante, enseguida dirigía aquellos sentimientos míos hacia la piedad y la oración. Después, en mis fantasías a floraba expresamente el deseo de imitar a Jesús en su sacrificio por los otros hombres, de ser condenado y asesinado aunque fuera totalmente inocente. Me vi colgado en la cruz, clavado. Mis caderas estaban sucintamente envueltas por aquella franja ligera y una multitud inmensa me miraba. Aquel público martirio mío acabó convirtiéndose en una imagen voluptuosa y, poco a poco, fui clavado con el cuerpo totalmente desnudo. En lo alto, sobre la cabeza de los presentes, llenos de veneración, con los ojos fijos en mí –yo me sentía [*espacio en blanco*] frente a un cielo azulado e inmenso. Con los brazos abiertos, con las manos y los pies clavados, estaba totalmente indefenso, perdido... Algunas veces [*ilegible*] pegado con los brazos abiertos a una verja o a un árbol, para imitar el Crucifijo; pero no resistía a la demasiado perturbadora audacia de aquella postura.” Y por último, otro recuerdo: “Un día –mi padre estaba lejos– supe por mi madre que nos habíamos quedado sin dinero no sé por qué accidente. Yo le propuse que me vistiera con harapos y que me diera un saquito: iría a pedir caridad (1992: 13-14).

Se entretrejen entonces, con los recuerdos de las relaciones materna y paterna, con la escritura y el nombre *teta veleta*, con *lalengua*, una serie de escenas relacionadas con la muerte, el sacrificio, la condena y los cuerpos.

Es importante agregar una cosa más, en este caso en relación con la lengua: Pasolini no conoció el friulano sino hasta que los veranos en Casarsa se hicieron habituales, alrededor de los seis años. Lo aprendió entre los campesinos. De niño, lo usaba poco pues era solamente un medio para comunicarse con los muchachos de la zona del río Tagliamento o en los bailes del pueblo. En casa, con sus parientes, y con los amigos del fútbol (deporte al que era muy aficionado), hablaba en italiano y en veneciano. Pasando de una lengua a otra indistintamente. En su familia no se hablaba friulano, pues el italiano era obligado, tampoco lo hacía la familia Colussi en donde solo se cambiaba del veneciano al friulano en raras ocasiones.

Fue el mundo campesino, con su arcaísmo y sus costumbres lo que llevó, en un primer momento, a Pasolini a maravillarse por los dialectos y las lenguas que quedaban en desuso o al margen del uso oficial y a usarlos en su escritura. Siciliano dice al respecto, citando a Pasolini:

El friulano hablado en Casarsa es una variedad periférica “dulcemente impregnada del veneciano que se habla a la orilla del Tagliamento”... habla friulano todo el mundo de alrededor, aún auténticamente campesino. Pier Paolo, que lo ha escuchado desde niño, cuando comienza a escribirlo es consciente de estar llevando a cabo “una especie de místico acto de amor” conquistando por este camino aquella lengua incontaminada y absoluta que es el mito soñado en sus lecturas de los poetas herméticos (1992: 32).

2.2. Adolescencia y huída a Roma

Una de las obsesiones del joven Pasolini, en el momento en que la pubertad empezó para él, era el problema de la representación, de la relación entre la realidad y lo simulado. A los trece años, recuerda haber subdividido una hoja en diez partes y haber representado ahí la creación del mundo. Era una cuestión que, como dijo, le volvía loco. El hecho de la representación le parecía algo terrible y primordial. En sus pinturas se preguntaba siempre si es que tenía que dibujar todas y cada una de las briznas de hierba o no: “[a]nte el problema de reproducir un prado me volvía loco. La cuestión para mí era esta: ¿Es necesario que dibuje todas las briznas de hierba? En aquel tiempo no sabía que rellenando con el pastel verde toda una zona obtendría la masa del prado y que esto sería una excusa suficiente para descuidar las briznas de hierba” (1992: 19), sin embargo, no reproducirlo todo le parecía una hipocresía: “[t]ales hipocresías todavía estaban muy lejos de mí” (1992: 19). Es decir, la confrontación entre lo que él llama la realidad y lo fingido, lo simulado, la relación de la realidad y la representación estuvo desde muy temprano para Pasolini. Esto le angustiaba, lo obsesionaba, le volvía loco:

La lectura de Homero y de Verne, me ofrecían todo un mundo, *otro* mundo, que yo, angustiado, trataba de asumir en las odiosas hojas de mi cuaderno de dibujo. Aquí el discurso debería versar sobre el escudo de Aquiles: será demasiado largo y difícil de explicar lo que me hizo sufrir aquel escudo. Entonces fue cuando experimenté la primera angustia ante la relación de dos tiempos tan distintos entre sí como son la realidad y la representación [...] Estos préstamos recíprocos entre los bueyes, los jueces, las muchachas reales (que además eran de la época de Homero) y los fingidos eran como un continuo oleaje que convertía en obsesiva mi perplejidad. Recuerdo que subdividí la hoja en diez partes, y representé en ella la creación del mundo [...] me veía inclinado sobre aquella hoja, obsesionado simplemente por el *puro* problema de la relación entre lo real y lo simulado. A mí, entonces, el hecho de la representación me parecía algo terrible y primordial (1992: 18-19).

El problema de la representación y sus límites siempre concernió a Pasolini. No solo en el

ámbito de la pintura sino también, como desarrollaré más adelante, en el ámbito de la escritura, el cine y el teatro. Es el último Pasolini el que enseña algo de esto llevado a sus límites.

Los años de juventud de Pasolini transcurren también yendo de un lugar a otro, estudiando en Bolonia, a donde la familia Pasolini-Colussi regresó en 1936, y veraneando en Casarsa. Bologna y el Friul fueron los lugares principales de su formación, aunque el segundo marcó el encuentro con el mundo campesino materno y su dialecto, cosas ambas que a Pasolini siempre apasionaron. De su encuentro con el friulano, dice: “[u]na vez que contacté con el dialecto, este produjo inevitablemente sus efectos, a pesar de que en un principio lo hubiera adoptado por razones puramente literarias, enseguida comencé a usarlo, comprendí que había rozado algo vivo y real y este actuó como un bumerán. A través del friulano llegué a comprender un poco el mundo campesino real” (1992: 32).

De este encuentro nacieron varios libros importantes en la obra de Pasolini, algunos aún no traducidos al castellano: *Poesie a Casarsa* (1942), *El sueño de una cosa* (1962), *La meglio giuventù* (1954), *Tal còr di un frut* (1953), solo por nombrar algunos.

Estos fueron, también, los años de sus primeros encuentros sexuales y amorosos, y los de sus primeros recuerdos sobre la masturbación. Situaciones todas ellas que recuerda haber vivido con mucha culpa y angustia. Son frecuentes los relatos en donde Pasolini describe sus rezos constantes después de masturbarse, por ejemplo:

En R.E [Reggio Emilia] sentí las violencias de las primeras libídines, llevé a cabo mis primeros actos impúdicos (era un estudiantillo de catorce años); obedecía mis tendencias sin juzgarlas; y sin que nadie me las [*espacio en blanco*]. Por la noche, antes de dormir, hacía penitencia por unos pecados que todavía hoy me daría vergüenza confesar; rezaba cientos de avemarías (1992: 20).

La religión católica tenía, en estos años, mucha relevancia para Pasolini. Él mismo no sabe por qué no fue criado bajo estos principios. De la misma manera, dice no saber por qué ni cómo perdió esa fe también en la época de su adolescencia.

Sin embargo, con esta fe perdida, a su sexualidad la llamaba “mi pecado”; intentaba una y otra vez reprimirla, apaciguarla, olvidarla. Pero no podía. Existen relatos sobre ello en uno

de sus libros autobiográficos: *Amado mío. Precedido por actos impuros* (1982). En él, Pasolini narra el eros de la adolescencia tal como lo vivió. Casi todas las situaciones, descripciones y sentimientos de ambas novelas se encuentran en sus *Cuadernos rojos* – unas libretas de apuntes, de color rojo en efecto, que, durante muchos años, Pasolini llevó siempre con él usándolas como diario, de los cuales es importante resaltar que una parte permanece inédita.

Amado mío (1982) cuenta también la historia del primer encuentro sexual de Pasolini con un chico llamado Bruno –en el verano de 1943, es decir, Pasolini tenía 21 años. En él, narra cómo se conocieron, describe con detalle el cuerpo del chico y los sentimientos que en él provocaba mirarlo, desearlo, espiarlo. Hay que decir que, para Pasolini, la virginidad evocaba fuertemente la pureza, la inocencia, y su contraste era el pecado, la impureza. Haber perdido la virginidad fue para él algo liberador, pues menciona que desde entonces le dolían menos sus necesidades amorosas, que eran menos desesperadas pero más directas, considerándose, en consecuencia, un pecador debido a la gula (Pasolini, 1984).

En estas novelas autobiográficas se encuentra la constante evocación del pecado y el castigo en relación a la sexualidad. Por ejemplo, lo que había alrededor de las primeras relaciones amorosas y sexuales de Pasolini estuvo teñido de culpa y muerte. Él lo relata así:

Durante algunos meses (y esto, ahora, me parece increíble) cumplí la promesa que había hecho a Dios, pero de regreso de un viaje a Bolonia comencé a no poder dominar más el deseo. Volví a atormentarlo, a tentarlo, sufriendo a causa de su resistencia. Finalmente, una noche, fue mío de nuevo. Era invierno –el invierno del '45– y seguimos así durante algún tiempo. Una tarde fui a su casa; me dijeron que había vuelto a enfermar... “Soy yo quien lo ha puesto en este estado...” aquel inocente que sufría por mi culpa... Yo era el único que debía ser castigado; esto me parecía tan evidente que no vacilé en llegar a un acuerdo con Dios. Cogí una pluma y, en el margen blanco de un libro, escribí, tembloroso, en letras griegas, para que los míos no pudieran leerlo nunca, un voto en el que prometía a Dios, esta vez formalmente, no tocar nunca más a Nisiuti, y que, en caso de no cumplir este voto, fuera yo, no otro, quien sufriera el castigo; a mí, no a Nisiuti, debía Dios llevarse de este mundo. Me dormí más sereno. Al día siguiente, cuando supe que Nisiuti estaba ya curado, y que no se trataba más

que de un simple resfriado, sentí alejarse por completo el terror de la noche anterior e hice traición a mi promesa sin tardanza (1984: 29-30).

La culpa y el dirigirse a un Otro a través de votos y promesas que siempre se rompían relanzaban sin cesar una especie de círculo que mantenía al joven Pasolini en una situación constante de angustia, tristeza y culpa de las que poco a poco intentaría liberarse.

De la misma manera, las consecuencias subjetivas de su homosexualidad (a lo que él llamaba “mi pecado”, “mi secreto”) fueron difíciles de soportar. Cuando la gente del pueblo comenzó a enterarse de que Pasolini mantenía relaciones sexuales con algunos chicos del pueblo, empezó a ser marginado e insultado por ellos.

Su elección homosexual se hizo pública después de que a Pasolini se le hiciera demasiado pesada la relación de amistad que tenía con una chica, Dina, que estaba enamorada de él. Un día, antes de representar una obra de teatro, Dina observó como Pasolini le pintaba los labios a Nisiuti. Dos semanas después, habrían de hacer otra representación en otro pueblo, Dina se negó a participar y dijo que se iría a Trieste. Antes de la función, la hermana de Dina llamó a Pasolini un momento a su habitación y le dijo que le preocupaba lo que podría hacerle Pilot (un joven clérigo del pueblo) debido a su simpatía por los muchachos pues esto le daba una buena oportunidad para el chisme y la insinuación. Fue la primera vez que Pasolini escuchaba “tan extrañamente objetivado en voz ajena” (1984: 35) su secreto. Aunque frente a ella mantuvo la calma y la tranquilizó, en él: “palpitaba la desnudez del terror [...] Se venía abajo todo un soporte de mi egoísmo, pero mi único, verdaderamente único, pensamiento era reconstruirlo... Lo único a que me disponía era a parar el golpe, a resistir el asolamiento de la vergüenza [...] entre odiarme y compadecerme de mi mismo no había ya diferencia de tiempo: ambas cosas sucedían simultáneamente” (1984: 35-36).

Esto fue el principio del ambiente tenso y de discriminación que vivió Pasolini en la que fue su amada Casarsa. Él mismo se preguntaba por qué dijo ciertas cosas que marcaron el fin de su aislamiento en lo que a su elección sexual se refería y se respondía que quizás, por fin, había encontrado una manera obligatoria, que no implicaba hacerse responsable, de confesarse.

Junto a esta sensación interior que describe, la muerte empieza a mezclarse con más fuerza en lo referente a su deseo sexual. Pasolini recuerda con especial dolor y agitación, cuando

un día de su cumpleaños, al caer la tarde, salió a pasearse por la apagada verbena del pueblo. Este dolor y agitación, lo invadía “al verme entre tantos muchachos graciosos e inquietos –ángeles que no querían luchar conmigo, el único demonio [...] De aquella desdichada primavera ya he recordado el domingo en que, llevado por mi fúnebre tedio, fui a pasar unas horas sobre una tumba del cementerio viejo. Podría recordar, si hiciese falta, otros episodios del mismo tipo: no vale la pena” (1984: 44).

Así, y de otras maneras que iré comentando, la muerte es una presencia constante que cobra muchos matices en la vida y obra de Pasolini y que él mismo nombrará de maneras distintas. Ya he citado aquellas fantasías en donde Pasolini se identifica con Cristo crucificado y con el hombre que es devorado por un tigre. Pero aquí se ve, que llegado el encuentro sexual y a partir de entonces, la muerte se torna no solo un acto de sacrificio sino también se vincula al deseo. Hay otro recuerdo en los *Cuadernos rojos*:

Durante toda la tarde me había sentido desgarrado por mis deseos irrealizables; a las cinco salí de casa, temblando, pero la desesperación me hacía caminar decidido, enfurecido, como sin un desenlace seguro. Fui a la estación y bordeé la vía férrea por un camino embarrado: me acercaba así deliberadamente a la zona de la muerte, al juego dramático de mi cuerpo destrozado por un tren. Crucé el paso a nivel, y me encontré enfrente del cementerio viejo. Salté el muro en ruinas, y me adentré en él siempre con la seguridad de un alucinado, me senté sobre una tumba y allí me volví a entregar, ya sin ningún freno, a mis pensamientos amorosos (Naldini 1992: 51).

Siguiendo con el momento crucial para Pasolini en que los otros iban, poco a poco, enterándose de su homosexualidad, se puede decir que para él, el hecho de que el Otro supiera marcó un antes y un después en su vida. Fue un momento del que dice:

Fue fatal para mí [...] provocó un cambio casi radical en mi vida [...] fueron los días más negros de mi vida [...] me sentía tan dominado por la angustia que me movía casi como un autómatas... al día siguiente volví a chocar con la vergüenza que me amenazaba desde cada casa, cada calle, cada esquina del pueblo sumido en un verano precoz. Recuerdo mis despertares: el largo y recio sueño juvenil se me rompía en pedazos, en la duermevela, entre alucinaciones

de radiante crueldad. Jamás olvidaré una de ellas, en la que la hijita de una prima mía, aún en pañales, se me apareció, ya crecida, en feliz juventud, llegada a un tiempo maravilloso del que yo estaba excluido (Pasolini 1984: 47).

La cuestión de lo marginal o lo marginado, lo degradado, lo rechazado, lo excluido, inadaptado, incomprendido, estarán en el centro de la vida de Pasolini. Aquí se inscribirán no solo la homosexualidad sino los barrios marginales, los países tercermundistas, la exaltación del subproletariado, los dialectos prohibidos por los regímenes totalitarios, la lucha de clases, el odio a la burguesía y a la pequeña burguesía, etcétera.

Pero, a pesar de todos los acontecimientos relacionados con el hacer público su “pecado”, Pasolini no dejó de tener encuentros amorosos y sexuales. No dejó de emocionarse y maravillarse en los veranos, cuando los chicos iban a bañarse al río, de los cuerpos desnudos que puntualmente, con el pretexto de leer en el campo, iba a contemplar.

Por otro lado, Pasolini sabía que, a pesar de todo, él buscaba alguna forma de autorización como remedio a esa culpa que su “pecado” provocaba. Se llamó a sí mismo laico pero reconoce que siempre mantuvo una crisis con la religión:

Estoy continuamente ocupado en una interminable crisis religiosa... digo a los ángeles que tengo la intención de que me dejen en paz, que quiero ser el reo impune y reincidente... En cualquier caso he escrito esto con un solo fin: el de obtener una *autorización*. ¡Yo pedía a Dios que me autorizara a pecar! Sería una ingenuidad monstruosa si no fuera tan humano. Yo estoy cansado de ser tan intocablemente excepción, *ex lege*: está bien, he encontrado mi libertad, sé cuál es y dónde está; se puede decir que lo sé desde los quince años, pero también antes... En el desarrollo de mi individuo, de la diferencia, he sido precocísimo; y no he gritado de pronto, como Gide, “soy diferente a los demás” con angustia inesperada; yo lo he sabido siempre. Tal vez busque ahora la Autoridad, o al menos, por el momento, una autorización... en cuanto a Dios, debería ser lógico, debería explicarme todo; ¡qué esfuerzo debo hacer para pensar en él! Prefiero renunciar a explicarme y seguir interesándome... Acallo, pues, todo; he pasado después de una breve visita al Calvario, del huerto de la infamia al jardín de Alcina y me encuentro bien en él (Naldini 1992: 112).

Cabe decir algo de los rasgos de aquello que le angustiaba, recalcar que los chicos que Pasolini escogía como objetos de su deseo cumplían siempre con ciertas condiciones: pertenecían al subproletariado, eran incultos, adolescentes, de cabello rizado, más bien toscos en su manera de ser. Ninetto Davoli, su única relación de pareja, reunía todas estas condiciones. De estos rasgos, Pasolini nunca interpretó nada, como lo hizo con otros aspectos de su vida. Sin embargo, relacionaba el rasgo de la adolescencia como algo físico y muy vinculado a él mismo. Decía que él no quería envejecer, que no quería ser adulto, o mejor dicho, no quería dejar de ser adolescente.

Además de estos testimonios, Pasolini también relata que sus estados de ánimo pasaban por extremos, de una alegría que él mismo llamaba ávida y dionisiaca a una tristeza absoluta en donde no tenía ganas de vivir y ante la que se dejaba llevar por los pensamientos y deseos de muerte.

Otro de los acontecimientos más dolorosos de su vida y del que en varias ocasiones se negó a hablar pues decía que no podía evitar el llanto y el dolor profundo, fue la muerte de su único hermano, Guido. Esta relación fraternal fue próxima, aunque los dos hermanos tenían intereses muy distintos: mientras Pasolini escribía y leía, Guido se dedicaba a construir automóviles de madera y a hacer carreras con sus amigos. Ambos fueron objetos del amor materno, de sus cuidados y dedicación, pero Guido se daba cuenta que la relación entre su madre y Pasolini tenía un cariz distinto, de mayor preferencia por su hermano, lo que en algunas ocasiones provocaba sus celos. Aun así, Guido admiraba a su hermano mayor y juntos empezaron la militancia en la izquierda italiana de la época. El hermano menor se unió al Partido de Acción en el año 1944 y luchó decididamente en contra del fascismo desde entonces. En las cartas que enviaba desde el frente, pedía a su hermano y a su madre que le enviaran escritos políticos de su hermano pero también poesías.

El 12 de febrero de 1945, en la localidad de Navacuzzi (Prepotto), provincia de Udine, Guido muere asesinado mientras luchaba con los partisanos contra los alemanes en las montañas del Friul. Pasolini escribe sobre él en cartas pero también en su poesía. Así, en *Poeta de las cenizas* (1980), poema autobiográfico, escribe: “[t]odavía lloro, cada vez que pienso,/ en mi hermano Guido,/ partisano muerto por otros partisanos, comunistas/ (entró en el partido de Acción, por consejo mío:/ él había empezado en la Resistencia comunista),/ en los montes, malditos, de un confín/ talado con pequeños cerros grises y

desconsolados prealpes” (Pasolini 2015a: 23).

Este sufrimiento acompañó siempre a Pasolini y a su madre. Después de su muerte, Guido aparecerá con cierta frecuencia en la relación epistolar entre ellos, sobre todo cuando alguno de los dos estaba en Casarsa.

Carlo Alberto, su padre, era otro sufrimiento compartido entre madre e hijo. Terminada la guerra, el padre volvió a casa, sin trabajo. Los dos primeros años en Versuta los dedicó a actividades domésticas para calmar el aburrimiento en el que vivía. Pero al llegar a Casarsa, a un lugar que ya parecía el definitivo, se volvió más amargo, se sumió en el tedio y la relación con su mujer empeoró mucho, tornándose más violenta y agresiva. Pasaba los días en hosterías bebiendo vino, y cuando regresaba a casa enfurecía y discutía constantemente con Susanna, quien abandonaba la habitación conyugal debido a los gritos. Carlo Alberto amenazaba constantemente con abandonar a la familia e incluso alguna vez llegó a acuerdos para vender todos los muebles de la casa.

Entonces, Pasolini, quien tenía alrededor de 25 o 26 años, hizo llamar a un psiquiatra para que examinara a su padre, quien recibió el diagnóstico de “síndrome paranoico y decadencia ética” (Naldini 1992: 117). La situación familiar se vuelve aún más caótica y el hijo empieza a pensar en el modo de librar a su madre de su padre, pues la ve sufrir mucho. Por esta razón, buscó quién los acogiera en Roma y la llevó lejos de todo aquello. Él mismo quería irse de Casarsa porque hacía unos años lo habían acusado de perversión de menores en Padúa y desde entonces la vida en el pueblo y el trato de la gente hacia él había empeorado. Por otra parte, poco tiempo después de este escándalo fue expulsado del PCI (Partido Comunista Italiano) debido a su “conducta moral y política” y en todo caso el pueblo ya no tenía para él el mismo halo que tuvo en su infancia y adolescencia. Madre e hijo huyen juntos a Roma el 28 de enero de 1950 a las cinco de la mañana, a escondidas del padre, dejándolo solo. Pasolini vivirá esto como la única página de la novela de su vida:

Hui con mi madre, una maleta y algunas joyas que resultaron/ falsas,/ en un tren lento como un mercancías,/ por la llanura friulana cubierta de una ligera y dura capa de/ nieve./ Íbamos hacia Roma./ Habíamos abandonado a mi padre/ al lado de una estufita de pobres,/ con su viejo abrigo militar/ y sus horribles iras de enfermo de cirrosis y sus síndromes/ paranoides./ He vivido/ esa página de

novela, la única de mi vida:/ por lo demás –qué queréis–/ he vivido dentro de una lírica, como todo obseso./ (Pasolini 2015a: 28-29).

En Roma fueron acogidos por uno de los hermanos de Susanna. Pocas semanas después ella consiguió trabajo en casa de una familia y Pasolini alquiló una habitación en Piazza Costaguti, muy cerca de donde trabajaba su madre. Los amigos de Pasolini le ayudan intentando conseguir la publicación de alguno de sus escritos. Lo intenta con la editorial Bompiani, luego con Mondadori, sin ninguna respuesta positiva. Mientras tanto, en la habitación de alquiler, sigue trabajando con asiduidad en sus escritos friulanos, cosa que ya siente perteneciente a otra época de su vida. Pule, en una versión más novelesca, *Actos impuros* (1982) y *Amado mío* (1982) prosigue con la escritura de *El sueño de una cosa* (1962) y de *La meglio gioventù* (1954). Cada tarde se ve con su madre y juntos pasean a los niños de la casa en donde ella trabaja. Los domingos van al cine. Susanna está aturdida y feliz, Pasolini, preocupado por los ingresos económicos y su desempleo. Ahí empieza su vida romana, otro giro brusco y drástico en su vida como hombre y escritor.

Roma, ciudad amada y odiada, al igual que Casarsa, se hará con los años objeto de una ambivalencia radical. Pasolini se llegó a sentir, tanto en un lugar como en otro, un exiliado o más bien un marginado, lo demuestran sus testimonios de la vida en Roma y los efectos que en él causaron los treinta y tres procesos judiciales a los que fue sometido (uno incluso dos años después de su asesinato) por cargos tan diversos como homosexualidad, atraco, corrupción de menores, vilipendio de la religión del Estado, obscenidad, lenguaje soez, etcétera. Todos los procesos terminaron con la absolución de Pasolini.

Pero de Roma, lo atrajo –sobre todo– la vida nocturna y veraniega de los chicos de los suburbios que él tildaba de erótica y, por supuesto, el romanesco y las jergas de la periferia, que llegó a utilizar con la ayuda de Sergio Citti –al que llamaría su “viviente léxico romanesco” (Naldini 1992: 141)– en algunas de sus películas. En estos barrios marginales, que unas décadas antes había sido el centro secular y central de Roma, vivía el pueblo romano y los inmigrantes. Se trataba de zonas muy dañadas por el fascismo. Pasolini recorría día y noche estas barriadas, en donde conocía chicos y vivía un ambiente cargado de alegría y erotismo.

Finalmente, consiguió un trabajo como profesor de literatura en una escuela media de la zona de Ciampino. Cada día, ir al trabajo le tomaba tres horas y media, que aprovechaba

para leer en el tren. Fueron años difíciles económicamente pero de bastante producción artística y del cultivo de amistades literarias.

Durante sus primeros años en Roma, cuando ya publicaba artículos en revistas y periódicos, empezó también a manifestar sus ideas políticas y no solo las literarias. Profundo conocedor de Antonio Gramsci, de Karl Marx a menor escala y de la filosofía de Benedetto Croce, Pasolini encontró en ciertas ideas de la izquierda, llevadas por él mismo al límite, un apoyo para denunciar y señalar duramente a la burguesía y al discurso de la Italia de aquella época. El subproletariado se convirtió para él en un ideal, la burguesía en un aborrecimiento constante (él mismo se decía un pequeño-burgués que había traicionado a su clase) y el capitalismo en el nuevo fascismo.

La idea que Pasolini manifiesta del intelectual en la cultura proviene claramente de los escritos de Gramsci, *Cuadernos de la cárcel* (1948), en donde se encuentra la definición de intelectual orgánico, con la que Pasolini se identificó y que puso en práctica a su modo. La resonancia que tuvieron estas ideas en Pasolini fue decisiva según sus propias palabras. Pero los temas de mayor interés para él, además de la función del intelectual en la sociedad eran aquéllos que el fascismo había rechazado y vuelto marginales, como los dialectos, suburbios y tradiciones, y todo lo relacionado con ello. En todo caso, para Pasolini la marginalidad lingüística y moral era marginalidad física, relata Enzo Siciliano en la biografía de su amigo, una marginalidad que se extendía más allá de los límites de las ideas marxistas del proletariado. Si el friulano era marginal, lo eran aún más los suburbios romanos, el Ricetto y sus prototipos. Ambas cosas se convirtieron en el ejemplo, en la imaginación de Pasolini, del concepto gramsciano de lo “nacional-popular” (Siciliano 1981: 174).

Para finalizar este capítulo, debo agregar, ya que fue parte de la vida romana, erótica y sexual de Pasolini (aunque no transcurrió durante su juventud), la única relación amorosa que sostuvo. Fue una relación que duró años con Ninetto Davoli, aproximadamente desde el año 1963 hasta su muerte. Aunque la relación de pareja, como tal, terminó años antes de que Pasolini fuera asesinado, mantuvieron una relación de amistad hasta aquel día.

Cuando empezaron la relación, Ninetto tenía 15 años, apareció en varias de sus películas, viajaban juntos y se convirtió en una de las personas más importantes en la vida de Pasolini, según él mismo dice en su poema autobiográfico. La relación amorosa terminó cuando Ninetto se enamoró de una chica con la que se casó. A esto, Pasolini reaccionó con

mucha tristeza, decía no poder soportarlo y tener ganas de morir. Este es el momento en que su vida empieza a cambiar y su obra también.

Transcurrido cierto tiempo, Pasolini aceptó la situación y siguió una relación amistosa con Ninetto y su esposa e incluso fue el padrino de sus hijos. Pero ni antes ni después de esta relación tuvo pareja, aunque él mismo decía tener unas enormes ganas de amar. En un poema a su madre, titulado *Súplica a mi madre*, en *Poesía en forma de rosa* (1961-1964), escribe:

Por eso tengo que decirte de lo que es horrible reconocer:/ germina mi angustia
en el seno de tu gracia./ Eres insustituible. Por eso está condenada/ a la soledad
la vida que me diste./ Y no quiero estar solo. Tengo un hambre infinita/ de
amor, del amor de cuerpos sin alma./ Porque el alma está en ti, eres tú, pero tú/
eres mi madre y tu amor es mi esclavitud:/ esclava fue mi infancia de este
sentimiento/ alto, irremediable, inmenso el compromiso/ (Pasolini 2002: 31).

2.3. Las artes, las lenguas y Pasolini

En general, a Pasolini se le conoce más como cineasta que como escritor o poeta. Tal vez porque el cine es algo más popular de lo que son los libros, tal vez porque en general se ven más películas de lo que se leen obras de teatro, poemas o novelas. No voy a dedicarme a dilucidarlo. En cualquier caso, tanto de la obra escrita como de la cinematográfica de Pasolini se desprenden muchos elementos interesantes para poder pensar lo que interesa en esta investigación. Sobre todo, porque muchos de estos elementos y obras son llamadas autobiográficas por el autor mismo y porque se cuenta con bastante material (entrevistas y escritos) en donde Pasolini habla de su vida, de sus rasgos, de sus sensaciones, formas de hacer, etcétera, y, además, da interpretaciones sobre las mismas.

Mostraré que la escritura y el cine de Pasolini, a pesar de ser a veces muy distintos –y de que se sabe que la palabra escrita no es lo mismo que la palabra oral, ni la cámara es lo mismo que la pluma–, convergen en una misma cosa: intentan escribir la realidad con la realidad misma: “[e]n realidad, mi único ídolo es la Realidad. Si he elegido ser cineasta al mismo tiempo que escritor, se debe al hecho de que en lugar de expresar esta Realidad a

través de esos símbolos que son las palabras, he preferido el cine como medio de expresión: expresar la Realidad a través de la Realidad” (Naldini 1992: 213). Es decir, están en una constante búsqueda del metalenguaje. Pasolini lo dice en *Petróleo* (1992), su último libro: “[e]l narrar ilimitado. Una cosa después de la otra, y una dentro de la otra, hasta el infinito” (1992: 349).

Tal como puntalicé, Pasolini empezó a escribir poesía a los 7 años. Desde entonces no cesó de hacerlo. La poesía lo acompañaría toda la vida, él mismo se denominaría un “poeta de cosas” (Pasolini 2015a: 54), para decirlo con sus palabras. Para él, tal vez, la escritura no bastaba. Es lo que discutiré en el último capítulo de esta investigación. De ahí su incursión en el cine y también su puesta en acto con el cuerpo.

Sus innumerables obras poéticas, teatrales, publicaciones sobre el cine, guiones, artículos, antologías, etcétera, permiten encontrarse con un escritor multifacético, polimórfico, ambivalente. Sus obras cinematográficas, muchas de ellas autobiográficas, como ya he insistido, intentan, entre otras cuestiones, poner de manifiesto aquello que a Pasolini le apasionó desde joven: el desprecio por la simulación, por la representación. Por esa razón, escogía los personajes de sus películas, no entre los actores profesionales, sino entre la gente de la calle, pues creía que eso era lo más auténtico en tanto que nadie fingía ser lo que no era. Estos personajes reían como reían ellos mismos, lloraban como lo hacían siempre, hablaban como lo hacían en su propia vida. Fueron muy pocos los actores profesionales que trabajaron para Pasolini, y más de alguna vez se arrepintió de haberlos contratado. De ahí también que su teatro se convirtiera en uno en el que el protagonismo debía tenerlo la palabra y no el actor/personaje.

Pasolini veía también en el cine un lenguaje. Creía que de alguna manera podía llegar al metalenguaje en ese intento constante de atrapar la realidad con la realidad misma, como decía del cine: “[y]a he repetido muchas veces que el Código de la Realidad y el Código del Cine [...] son los mismos códigos” (Pasolini 2005: 374), como una forma de no dejar nada fuera. En una entrevista con Alberto Arbasino, dice:

Entre el cine y la realidad hay la misma diferencia que media entre la palabra escrita y la palabra hablada. Es decir, tú, ahí, comiendo tu sopa y todos los demás que están sentados a la mesa, sois a mis ojos un cine natural y viviente. Así pues, lingüísticamente, lo equivalente a la lengua oral: es decir, de la lengua

hablada, en su momento natural, biológico. Si interviene un medio mecánico de “escritura”, como la cámara, resulta el cine, es decir, el momento “escrito” de una lengua natural total, que es el actuar en la realidad. La misma, idéntica convención de la lengua escrita respecto a la lengua oral (Naldini 1992: 279).

Su tesis en la que plantea que el cine expresa la realidad a través de la realidad fue trabajada y expuesta en diversos escritos en el campo de la lingüística como el ensayo *Nuevas cuestiones lingüísticas* (1975) que Pasolini realiza como aficionado de la semiología de la imagen. En esta tesis propone lo siguiente:

Llamo a las imágenes cinematográficas “insignos”, copiando este término de la fórmula semiológica “linsignos” con la que son designados los signos lingüísticos escritos y orales. Para resumir sumariamente lo que deduzco de estos signos visivos, diré simplemente esto: mientras que cualquier otro lenguaje se expresa mediante un sistema de signos “simbólicos”, los signos cinematográficos no son tales: son iconográficos (o icónicos), son signos de “vida”, si se me permite expresarme así; en otras palabras, mientras que cualquier otro modo de comunicación expresa la realidad mediante “símbolos”, el cine, en cambio, expresa la realidad mediante la realidad. Los del cine son signos “icónicos”, vivientes, que se refieren a sí mismos (1992: 278).

Así, su relación con el cine, con la imagen, pasaba, primordialmente, por la palabra, por aquellos signos que se referían a sí mismos. Por querer captar la realidad y representarla tal cual, sin que fuera una representación sino la realidad misma. Pareciera un intento de Pasolini por querer acceder a la realidad sin equívocos o sin dejar nada fuera o, por decirlo de otra manera, de hacer existir un lenguaje que lo incluyera todo. Un poco a la manera del cuento *La Biblioteca de Babel* (1941) de Jorge Luis Borges, en donde el Hombre del Libro busca el catálogo de catálogos que contenga todo lo que hay en la biblioteca, es decir, el Universo. Cine y escritura, se conjugan sin cesar en la obra de Pasolini en una empresa que pretendía analogarse a la realidad.

Entre sus obras cinematográficas se encuentran temas muy diversos que van desde la pasión por las periferias y el subproletariado con *Accatone* (1961) y *Mamma Roma* (1962),

o el cuestionamiento por la vida sexual y la moralidad con el documental de entrevistas *Encuesta sobre el amor* (1964), por otro lado, las burlas y cuestionamientos al sistema capitalista y la burguesía con *Pajaritos y pajarracos* (1966) y *Teorema* (1968).

Pero, aunque algunas de estas películas tengan datos autobiográficos, ninguna como *Edipo Rey* (1967), en la que Pasolini mismo dice narrar su propio complejo de Edipo. Siendo un lector de Freud y de los griegos clásicos, sabía a lo que se refería cuando decía esto. En sus últimas escenas, llama la atención el hecho de que aparece Edipo ciego (encarnado por Pasolini mismo) y siendo guiado por Angelo –una versión de Antígona– (Ninnetto Davoli) en la Italia de la época. Edipo vuelve a casa (la que se ve en la primera escena y que es, en realidad, la de la infancia de Pasolini) y muere en un bosque (como Edipo en Colona) mientras dice “todo termina donde empieza”.

Es interesante tomar en cuenta que el castigo de Edipo era el exilio o la muerte y que Pasolini siempre se sintió metafóricamente desterrado, sentía un desprecio particular por Italia, salió de Casarsa vilipendiado, difamado, criticaba todo cuanto podía de su país y de los italianos en general y siempre quiso irse a vivir a algún país menos desarrollado que a cualquier país de Europa.

Vale preguntarse ¿qué tipo de exiliado era Pasolini? Habiéndose sentido rechazado, injuriado, ultrajado, marginado, habiendo sido llevado a los tribunales tantas veces, ¿se podría pensar –desde el psicoanálisis– en un hacer-se marginar/rechazar? ¿Se podría pensar que esta especie de “exilio” era el castigo que debía pagar Edipo-Pasolini por su “pecado”, del que habla al principio de su biografía? ¿Y por su soledad, de la cual, culpa a su madre? ¿Qué simbolizaba Ninnetto para Pasolini en su comprensión del lenguaje cinematográfico en donde lo coloca como su guía, como sus ojos? Pasolini nunca dijo nada al respecto, por lo que tampoco se puede decir nada en esta investigación.

Por otro lado, está la Trilogía de la vida: *El Decamerón* (1971), *Los cuentos de Canterbury* (1972) y *Las mil y una noches* (1974) que realiza en una época feliz de su vida y en donde intenta reivindicar esta felicidad a través de los cuerpos y el sexo que recorren los tres filmes; trilogía de la que unos años después abjurará.

Fueron también muy importantes para él *Rogopag* (1963), *El evangelio según San Mateo* (1964), *Pocilga* (1969), *Medea* (1970), entre otros films, en tanto para Pasolini comportaban el reto de llevar a la gran pantalla relatos que relacionaba con la verdad y también el de trabajar con otros cineastas que admiraba. No comentaré ninguna de estas

películas en detalle, sino que las enmarcaré en lo que ya he dicho de su cine en general, pues estas son películas que también, con su propia temática y puestas en escena, intentan representar la realidad a través de la realidad del cine, planteando ambas como el mismo código. Además, porque el foco de este trabajo de investigación es la obra del último Pasolini.

Muchas de sus películas fueron censuradas ya sea por el Estado o por la Iglesia, la mayoría de ellas fueron la causa de los juicios que enfrentó, pero ninguna causó tanto revuelo y escándalo como lo hizo la última de ellas: *Salò o los 120 días de Sodoma* (1975), en la que parecen estar presentes varios de los temas más importantes para Pasolini en aquella época: la provocación, el escándalo, el cuerpo, el sexo, la crudeza y la política. De esta película, en una entrevista, dice:

Esta es mi “vivencia”. Evidentemente no puedo prescindir de ella. Es un estado de ánimo. Es lo que incubo en mis pensamientos y lo que sufro personalmente. Por tanto quizá sea esto lo que quiero expresar en *Salò*. La relación sexual es un lenguaje (en lo que a mí se refiere ha sido claro y explícito sobre todo en *Teorema*): ahora los lenguajes o sistemas de signos cambian. El lenguaje o sistema de signos del sexo ha cambiado en Italia en muy pocos años, radicalmente. Yo no puedo estar fuera de la evolución de ninguna convención lingüística de mi sociedad, incluida la sexual. El sexo es hoy la satisfacción de una obligación social, no un placer contra las obligaciones sociales. De ello deriva un comportamiento sexual radicalmente distinto a aquel al que yo estaba acostumbrado. Por tanto, para mí el trauma ha sido (y es) casi intolerable... todo el sexo que hay en *Salò* (y hay una cantidad enorme) es también la metáfora de la relación del poder con los que están sometidos a él... la reducción del cuerpo a cosa (a través de la explotación). Así pues, el sexo está llamado a tener en mi película un papel metafórico horrible. Todo lo contrario que en la Trilogía... Eso es, el poder es anárquico. Y, en concreto, el poder nunca fue tan anárquico como durante la República de Salò... Sade ha sido precisamente el gran poeta de la anarquía del poder (1992: 358-59).

Pasolini dice sin ningún rodeo lo que hay en común entre él y su obra y señala aquellas cosas que, a pesar de ser tratadas por su escritura y su cine, permanecían para él más bien

como algo del orden de lo intratable: el sexo, el cuerpo.

Así, del lado de la escritura, hay un encuentro con lo mismo: se topa con algo que la escritura no puede tratar por completo, que no puede apaciguar, explicar o decir a cabalidad. Pareciera una especie de creencia muy fuerte en la escritura (tanto poética como en el cine) como si ella lo pudiera decir, tratar, escribir, explicar todo. Suerte de elemento que podría dar sentido a lo que no lo tiene. Lo que él mismo dice sobre *Petróleo* (1992) la novela que estaba escribiendo al momento de su asesinato y con la que se romperían muchos cánones, según él, muestra que había, en Pasolini, una suerte de creencia en el metalenguaje, como he señalado en otros momentos y como desarrollaré más adelante, sobre todo en el capítulo 6. El mismo Pasolini no sabía si llamar a este trabajo de escritura, una novela o no. Gianni Borgna lo dice así en un programa que llevaba por nombre *Io e...* sobre Pasolini, emitido el 7 de febrero de 1974:

Petróleo, quiere ser una despiadada reflexión sobre el poder y la “summa” de toda la obra pasoliniana: no menos de dos mil páginas (aunque solo conseguirá escribir seiscientas), alternadas con fotografías, documentos y hasta filmaciones. En fin, realmente una novela *sui generis*, de la que difícilmente se podría encontrar su equivalente, y que –recuerda el autor– “deberá presentarse bajo forma de edición crítica de un texto inédito” una especie de *Satiricón* moderno (Borgna 2013: 238).

También hay en Pasolini un intento de reescritura o más bien de “refundación”, nada más y nada menos que de Dante, que tiene la reputación de ser el padre del idioma italiano, “il sommo poeta” (el poeta supremo). Pasolini, intenta refundar “el infierno” de Dante en su libro *La Divina Mimesis* (1975), el que más bien entrega como “documento”, como él mismo explicita en el prefacio: “*La Divina Mimesis*: doy a la imprenta estas páginas hoy como un ‘documento’, pero también para fastidiar a mis ‘enemigos’: en efecto, ofreciéndoles una razón más para despreciarme, les ofrezco una razón más para irse al Infierno” (Pasolini 1976: 5).

Una vez más, se presenta un escritor, un cineasta, un hombre que apunta más allá, que intenta escandalizar, y que de este modo se pone deliberadamente en peligro. Lo demuestran también sus denuncias abiertas, como la publicada en *Il Corriere della Sera*, el

14 de noviembre de 1974, a propósito de los atentados en Milán, titulada “*Che cos'è questo golpe*”⁴⁸ en donde dice saber los nombres de quienes cometieron una serie de crímenes y corruptelas, refiriéndose a las situaciones que sucedían en Italia en esa época. Faltaba solo un año para su asesinato, que hasta el día de hoy permanece por aclarar y del que se dice que fue un crimen político. No discutiré eso aquí, hay una vasta bibliografía que ya lo hace. Pero son datos importantes que invitan a reflexionar sobre ese peligro que Pasolini generaba de diferentes maneras, en las que ponía en juego su propia vida. En esta misma dirección, por ejemplo, también se cuenta con testimonios de amigos cercanos que relatan que muchas veces, después de cenar, Pasolini salía solo a los barrios más peligrosos en búsqueda de amores clandestinos, de aventuras sexuales con chicos del país donde estuvieran rodando o buscando locaciones. Gianni Borgna, conversando con Dacia Maraini recuerda:

Pier Paolo cogía el coche y desaparecía. Es verdad que algunas veces, sobre todo en el extranjero, se metía en barrios peligrosos para los extranjeros. Una vez le sacó de uno la policía local diciendo que solo un loco podía frecuentar de noche aquellos andurriales de la ciudad. Pero a Pier Paolo le tenía sin cuidado. Era temerario. Como si se creyese invulnerable. También eran los lugares de las citas eróticas. Que, por lo que él contaba, eran breves e intensas (Borgna and Maraini 2013: 223-24).

Otra de las relaciones intensas de Pasolini fue con las lenguas. Sintió siempre un vínculo muy fuerte con ellas, tanto con el latín y el griego como con el friulano y el romanesco, pero también con el castellano y el italiano. Se sintió indistintamente vinculado a distintas lenguas, según la época de su vida. En un principio, como he dicho con anterioridad, al friulano por ser la lengua que se hablaba en el pueblo de su madre, donde él y su familia solían pasar los veranos.

El amor al latín y al griego clásico fue también una cuestión muy importante. Nunca olvidará las lecturas de los clásicos en estas lenguas, que marcarán tanto su vida literaria como personal. De la misma manera, se sintió atraído por las lenguas que consideró

48. La traducción es mía: “¿Qué es este golpe?” o también: “¿De qué se trata este golpe?”.

marginadas o prohibidas por los regímenes totalitarios de la época como lo eran por ejemplo, el friulano, el romanesco y el catalán. Atracción y elección personal que puede mostrar cuestiones interesantes en lo que a su relación con el lenguaje se refiere y a lo cual dedicaré unas páginas más adelante.

Desde muy chico, Pasolini se sintió atraído por las lenguas. Como ya puntalicé, hizo muchas lecturas en friulano y francés, en latín y griego clásico. En casa, hablaba un poco en veneciano y un poco en italiano, pero nunca en friulano ya que este era considerado por su familia una variedad periférica. Sin embargo, Pasolini había escuchado desde niño el friulano (herencia de la Recia⁴⁹ romana, un idioma reto-romano que dispone de una amplísima tradición oral y escrita) y creía que a través de él había llegado a conocer el mundo campesino de la realidad. No se debe olvidar que él mismo lo consideraba el dialecto de su madre y que su padre lo despreciaba.

Pasolini estudió mucho el friulano e incluso fundó, junto a cinco amigos, una escuela en friulano que más tarde se convirtió en la “Academiuta di lenga furlana” (Academia de lengua friulana). Ahí él enseñaba literatura e historia, y sus amigos Cesare Bortotto ciencias, Riccardo Castellani matemáticas y Giovanna Bemporad griego e inglés. Los alumnos estudiaban a Dante, Petrarca, las traducciones de “Los cantos del pueblo griego” hechas por Tommaseo, Leopardi, Virgilio, Ungaretti, Machado, Marlowe y Wordsworth antes y después de las muchas horas dedicadas a la sintaxis latina, al griego y al inglés (Naldini 1992: 59). He aquí un Pasolini que también como enseñante, como maestro de escuela (como su madre), daba a las lenguas un papel muy importante. Hay también testimonios de algunos de sus alumnos, quienes relatan que el profesor Pasolini siempre les daba a leer poesía, inventaba juegos y cuentos para enseñarles las conjugaciones latinas y les dejaba como tarea escribir versos.

Además, como carrera universitaria, a los diecisiete años Pasolini decidió matricularse en Letras, recorrido que le sirvió sobre todo para conocer a algunos literatos de la época como Longhi y Arcangeli y para redactar trabajos sobre la lengua y la poesía. Además, para leer detenidamente a los poetas provenzales y el hermetismo literario iniciado por Ungaretti.

49. Recia (en latín *Rætia* o *Rhætia*) fue una provincia romana. Su extensión era desde el Lago de Constanza hasta el río Eno y fue dividida en dos partes desde el siglo IV: *Rætia prima* (parte del sur) y *Rætia secunda* (parte del norte). Su capital era Augusta Vindelicorum, la actual Augsburgo.

Todo ello, sumado a sus estudios de filología románica, que “hacen vibrar de una forma nueva los lugares friulanos, llenan de ecos antiguos el habla campesina y resaltan su antigua pureza ladina, de área marginal ‘sólida y gris’” (1992: 23).

Poco a poco, Pasolini fue adentrándose a las cuestiones relacionadas con el lenguaje, las que luego desarrollará más a través de sus textos teóricos, críticos y principalmente, de su propia obra escrita y cinematográfica. Sin embargo, es relevante resaltar dos cosas: la primera, que las lenguas para Pasolini tenían un fuerte e importante aspecto político. Y la segunda, que lo político es una cuestión muy distinta de lo que sería la búsqueda de lo arcaico en el sujeto, es decir de lo que sería *lalengua* pensada como lo arcaico.⁵⁰

Por un lado, el friulano llegó a ser considerado por Pasolini una lengua marginada por el fascismo y una forma de resistencia del pueblo friulano, lo que le hizo anudarla a su causa política, es decir, a su lucha contra el capitalismo/fascismo al margen de los partidos políticos de izquierda. También hay que recordar que situó dicha lengua al nivel de la poesía toscana y que le otorgó “una nobleza idéntica a la de Dante” (Mimoso-Ruiz Rey 2013: 220).

Por el otro, desarrolló también una predilección por otras lenguas consideradas de la periferia o marginadas por el mismo motivo que el friulano, como el romanesco y el catalán. Incluso se puso en contacto con el escritor catalán Carles Cardó para publicar una antología breve de la poesía de Cataluña en la revista de la “Academiuta”, que ya no era solo una revista de poesía sino también de filología, y que se extendía a todas las lenguas menores del área romance.

Al romanesco, por su parte, lo unió su deseo de conocer y vivir las *borgate* romanas, término con matices históricos interesantes, pues derivó de manera peyorativa de la palabra *borgo*, que significa aldea o barrio, y empleada así por los fascistas de la época de Mussolini. Las *borgate* oficiales eran esos proyectos de casas grandes y cómodas construidas durante la época fascista italiana, mientras que las *borgate* no oficiales estaban llenas de casas que quizás se podrían asociar a las favelas y los asentamientos en América Latina, o a los barrios de barracas en España. *Borgata*, entonces, no es sólo un suburbio o

50. A lo que me refiero con esto es que *lalengua* no es algo del pasado, no es, tampoco, primera o primaria. No es pasado del sujeto porque ella es atemporal, si se puede decir así, en tanto es algo del pasado que siempre es presente.

un área marginal sino que, además de eso, tiene la connotación política que le otorgaba el fascismo de la época.

Pasolini se adentró en estos espacios recorriéndolos físicamente, pero sobre todo procuró conocerlos a través de la lengua, pues consideraba que ella lo podía poner en contacto con lo más puro y verdadero de un lugar o un grupo de personas, tal como lo comentó en su momento acerca del Friul y el friulano. Fue por esto que en Roma utilizó a Sergio Citti, ya mencionado antes, como su “viviente léxico romanesco” (Naldini 1992: 141), pues Citti dominaba ese dialecto a la perfección y conocía la vida de las *borgate*, por haber nacido y crecido en una de ellas. Hay, entonces, un rasgo más que demuestra que en el caso de Pasolini, lo que para el Otro es marginal, para él debe estar en el centro.

Para terminar, diré que la lengua fue también un instrumento con el que Pasolini consideró que llevaba a cabo una lucha. Su arma, decía en *Una desesperada vitalidad* (1964), era la poesía: “[d]espués llegó la Resistencia/ y yo/ luché con las armas de la poesía/” (Pasolini 2002: 151).

Me pregunto si esa lucha llevada a cabo siempre al filo del lenguaje no era ante todo un procurar, por parte de Pasolini, a través de la palabra pero también del cuerpo, decir o representar de otra manera el efecto/afecto de *lalengua* que ningún lenguaje era capaz de enunciar.

2.3.1. *lalengua* y Pasolini

Para este apartado, tomaré varias de las elaboraciones de Lacan sobre el lenguaje y *lalengua* en *El seminario 20, Aun.*⁵¹ Y, junto con éstas, algunos de los recuerdos infantiles de Pasolini que he mencionado ya en las páginas precedentes y que aquí servirán específicamente para analizar el tema de la escritura y el cuerpo que concierne a esta investigación. No seré exhaustiva, pues detallaré este tema en el capítulo 5. Cuestión que me llevará, luego, a adentrarme en la escritura para Derrida.

Para Lacan, antes del lenguaje está *lalengua*. El primero es una elucubración de saber sobre la segunda. Es decir, a través del lenguaje se articula el saber que intenta saber, valga

51. Véase nota 19.

la redundancia, y que de alguna manera remite a lo que se llama “comunicación”. En cambio, *lalengua*, esa lengua privada como es *teta veleta* para Pasolini, no remite al diálogo ni al saber. El lenguaje procura encarnar en el supuesto interlocutor la respuesta que ya está ahí. Así:

Si la comunicación se aproxima a lo que efectivamente se ejerce en el goce de lalengua, es porque implica la réplica, dicho de otra manera, el diálogo. Pero, ¿lalengua sirve primero para el diálogo? Como lo articulé en otros tiempos, nada es menos seguro... Si dije que el lenguaje es aquello como lo cual el inconsciente está estructurado, es de seguro porque el lenguaje, en primer lugar, no existe. El lenguaje es lo que se procura saber respecto de la función de lalengua (Lacan 2004: 166-67).

Lalengua, entonces, preexiste al lenguaje en tanto es algo que no requiere un referente, que no llama al diálogo (se puede observar en el balbuceo de un bebé o en un niño jugando, ya sea solo o con otros, en tanto no apela a que otro le responda, sólo ejerce el goce en la propia *lalengua*), y que el lenguaje, o más bien la comunicación, implica la réplica, la referencia, al interlocutor, para elaborar ese saber (al que Lacan denota con el grafismo S_2 , es decir significante segundo). Es por eso que Lacan dice, sobre el inconsciente, el lenguaje y *lalengua*: “[p]or eso el inconsciente, en tanto le doy aquí el soporte de su desciframiento, no puede estructurarse sino como un lenguaje siempre hipotético respecto a lo que lo sostiene, a saber, lalengua. Lalengua es lo que hace rato me permitió mudar a mi S_2 en una pregunta, diciendo: ¿es *dos*, de veras, se trata de *ellos* en el lenguaje?”⁵² (2004: 168).

Para interrogar esta frase puede ser de utilidad hacerlo en torno a lo que se plantea del S_2 como lo que se articula con S_1 para producir un saber. Así, la pregunta es ¿en qué lugar de esta cadena se puede situar algo de *lalengua* como aquello sobre lo que el lenguaje elucubra? Esto quiere decir que ella misma no es S_2 , no es lenguaje. Es clarificador lo que Guy Briole escribe a propósito de un Uno, que no es cualquiera, refiriéndose a la frase de Lacan recién citada:

52. En francés, el texto dice: “est-ce bien *d'eux* qu'il s'agit dans le langage?”.

Detenerse en esta frase, cuya construcción gramatical es muy compleja en francés, toma todo su interés al enlazarla con la que le sigue, en la que Lacan se interroga para saber si es “d’eux” [de ellos] que él habla, haciendo equívoco con S_2 . Este S_2 contiene S_1 , el que de su relación con S_2 produce la escritura $S_1(S_1(S_1(S_1 \rightarrow S_2)))$ en la que la continuidad de los S_1 se oye, en francés, como enjambre - *essaim* - zumbante. Este murmullo de S_1 que se arremolinan queriendo hacer dos - *deux*-, Lacan lo escribe “d’eux”. Dos - *deux* - es la cifra del amor, nos dirá él. Afirmar que Hay Uno [*Y a d’l’Un*] es decir que no hay la relación sexual que intenta hacer existir el dos - el *d’eux*. El amor es eso que viene a recubrir la ausencia - *l’ab-sens*- y la función fálica -en la cual, de manera diferente tratándose del hombre o de la mujer, cada uno se inscribe- la suple [...]. Este Uno no es un significante cualquiera, subraya Lacan, no es Uno por articularse al dos, sino del hecho que se encarna en lalengua. Hay Uno es decir que el cuerpo propio que es el Otro está aquí en cuestión. Este decir toca a lo real (Briole 2014b).

Entonces, se puede pensar que el sujeto intenta una y otra vez (de diversas maneras, y el amor es una de ellas) tratar aquellos efectos enigmáticos de *lalengua* que se presentan como tales porque el lenguaje no llega hasta ellos, no alcanza.

Incluso a este respecto, el estatuto del saber parece escindirse. El lenguaje como elucubración de saber no alcanza, pero, por otro lado, según plantea Lacan, los afectos enigmáticos vinculados a *lalengua*, como efectos de ella en el *parlêtre*, resultan de que:

El lenguaje es lo que se procura saber respecto de la función de lalengua [...]
El inconsciente es testimonio de un saber en tanto que en gran parte escapa al ser que habla. Este ser permite dar cuenta de hasta dónde llegan los efectos de lalengua por el hecho de que presenta toda suerte de afectos que permanecen enigmáticos. Estos efectos son el resultado de la presencia de lalengua en tanto que articula cosas de saber que van mucho más allá de lo que el ser que habla soporta de saber enunciado. El lenguaje sin duda está hecho de lalengua. Es una elucubración de saber sobre lalengua. Pero el inconsciente es un saber, una habilidad, un *savoir-faire* con lalengua. Y lo que se sabe hacer con lalengua rebasa con mucho aquello de que puede darse cuenta en nombre

del lenguaje (Lacan 2004: 167).

Hay pues implicado en *lalengua*, como puntúa Lacan, un saber que escapa al ser que habla. Ahí, el psicoanálisis puede dar cuenta de las diversas maneras que tiene el inconsciente de saber hacer con *lalengua* y de las diversas maneras que tiene el sujeto de tratar eso.

Pasolini recuerda muy bien toda una serie de experiencias tempranas que sin duda corresponden a este aspecto de la vida temprana del *parlêtre*. Cuando se refiere a estas experiencias, Pasolini nombra sensaciones en el cuerpo desbordantes, contradictorias, intensas, placenteras pero violentas. Se le impuso nombrar aquello que sentía, inventarle un nombre. *Teta veleta* fue el nombre que el niño encontró para decir algo de lo no verbal de su cuerpo.

Pasolini evoca la experiencia de *teta veleta* con toda precisión: las sensaciones de un placer excesivo en el cuerpo, los sentimientos que nacieron de ello y cómo surge la palabra para nombrarlo. Asimismo precisa que experimentaba exactamente lo mismo por los senos de su madre. Pasolini tampoco puntualiza si esto último fue antes o después de encontrarse con el lado interior de las rodillas de aquellos niños de la experiencia que antes he mencionado, pero sí me parece que el seno materno queda vinculado con una de las experiencias de goce más tempranas de las que él tiene recuerdo y de la que nunca logrará despojarse. Más bien al contrario, se aferra a ella, a pesar de la ambivalencia de la que está cargada.

Esta experiencia de *lalengua*, en este caso el fenómeno concreto del *teta veleta*, no circunscribe por completo la experiencia de goce que está en juego. La palabra designada es un fuera de sentido que trata de bordear ese goce del cuerpo. Es una palabra no socializada que, por sí misma, no significa nada, que nombra una experiencia de goce que no se reduce a dicho nombre, pues el goce que condensa no es lenguaje, por decirlo de un modo aproximativo.

Hay, entonces, en estas experiencias, que el cuerpo es el factor común, siempre presente. Que no hay goce sin cuerpo, quiere también decir que en el cuerpo, en tanto real, es donde reside *lalengua*. Estos “factores” acompañan siempre al sujeto, son marcas indelebles en torno a las que, una y otra vez, bascula y alrededor de las cuales, posteriormente, va construyendo lo que se llama en psicoanálisis tanto su fantasma como su síntoma.

Jacques-Alain Miller da un buen ejemplo de *lalengua* en su curso *La fuga de sentido*

(2012), cuando menciona la experiencia infantil de Michel Leiris al oír a su hermana cantar el dúo de Manon Lescaut:

Adiós nuestra pequeña mesa (adieu notre petite table). El recorte de ese verso, que le provocaba un goce que aun resurgía en él, era *tetable*, es decir la terminación de la palabra *petite* (*te*) unida, sin intervalo, a la siguiente palabra: *table*. Así, quedaba *tetable*, malentendido en la audición que tenía efectos de goce en el cuerpo del sujeto [...] Pues bien, lo que Lacan llama lalengua, en una sola palabra es *tetable* [...] Lalengua en una sola palabra es aquello a partir de lo cual se hará lenguaje por la escritura, pero que, como tal, o tal como Leiris nos da un atisbo, se encuentra íntegramente sujeta al equívoco. Es definible por los equívocos que permite. A partir de este ejemplo podemos captar lo que Lacan quiere decir cuando dice que una lengua, una lalengua, no es nada más “que la integral de los equívocos que su historia dejó persistir”. Tenemos aquí esta ductilidad con la consecuencia de los efectos patemáticos para el sujeto Leiris (Miller 2012: 131).

En el caso de Pasolini no hay un equívoco auditivo sino el nombre que se le impone para una experiencia de goce en el cuerpo, experiencia que buscará repetir una y otra vez. En algunas ocasiones, por ejemplo, yendo a buscar a amigos a sus casas solo para sentir aquello, según él mismo dice. Aunque existe un matiz interesante, porque en cierto modo la consonancia en las terminaciones, *ta*, tiene un efecto de equívoco. Como si hubiera una comunidad de goce-sentido entre las dos palabras. Esa terminación idéntica produce cierta homofonía, lo cual tiene toda la relevancia porque Lacan da mucho peso a la homofonía en el equívoco.

Teta veleta queda vinculada también a partir de la repetición, y como luego se verá mediante el fantasma, al cuerpo del Otro, pero sobre todo al del propio Pasolini. Es la repetición la que bordea algo de ese indecible que acarrea *lalengua*. Eso intraducible o insignificatizable anclado al cuerpo queda circunscrito por medio del circuito que instauraba el sujeto para obtener la misma sensación, la que encontraba tanto en los senos de su madre como en el surco interior de las rodillas de los niños.

Pero ¿de dónde surgieron estas palabras? Pasolini nunca lo supo. Una vez, G. Contini le dijo que *tetis* significaba sexo en griego. Pero en realidad, más allá de unas pocas

conjeturas, nunca hubo una elaboración propia de Pasolini con respecto al significado de *teta veleta* en tanto referida a otras palabras. Es decir, es una palabra que permaneció desprovista de sentido y más bien vinculada, en exclusiva, a la experiencia de goce del sujeto y utilizada para nombrar, paradójicamente, aquello que el lenguaje no alcanza a decir.

Así, hay en *lalengua*, en *teta veleta*, algo que no tiene nada que ver con la comunicación (con el sentido, la réplica, la referencia) y de lo que la experiencia del inconsciente da cuenta, pues él mismo, en su nivel más fundamental, está hecho de *lalengua*.

Lacan escribe en una sola palabra *lalengua* “para designar lo que es el asunto de cada quien, *lalengua* llamada, y no en balde, materna” (Lacan 2004: 166). Hay que decir que esta precisión “llamada, y no en balde, materna” supone un matiz muy importante ya que Lacan no identifica del todo *lalengua* con la lengua materna, más bien con algo que se recoge de la lengua materna, sin saber por qué, sin que tenga sentido, se da nombre a un fragmento del goce en el cuerpo del sujeto. Quedan así vinculados, una vez más pero de manera muy distinta que en la metáfora paterna, el goce de la madre y el del niño.

Esto sucede antes de la entrada del niño en el alfabeto, antes de que se “alfaembrutezca” o “s'alphabêtisse” como decía Lacan en su epílogo del *Seminario II, Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis* (1964). Es decir, se trata de algo que antecede a la lectura y la escritura y que, más tarde, en muchas ocasiones, la represión se encargará de mantener debajo de su barra. Aunque en algunos casos quizás no se trate de la represión, sino de algo que queda fuera, aislado, silencioso y, como tal, inaccesible a pesar de poder estar ahí mismo.

En realidad, son pocos los casos en los que un recuerdo así de precoz sobre *lalengua* esté tan “a mano” para el sujeto. Cuando lo está, posiblemente esto indique que el sujeto ya elaboró algo al respecto en su momento, por ejemplo una primera construcción fantasmática o sintomática, aunque sea a nivel de un esbozo. Lo cual, tal vez, dé indicaciones –a la clínica psicoanalítica– de lo que el sujeto hizo con ello, colocándolo tempranamente en el núcleo de una elaboración fantasmática, aunque ésta nunca llegara a velar del todo una dimensión de sin sentido que parece resistir a toda significación única. En el caso de Pasolini, el valor de enigma de *teta veleta* permanece siempre como irreductible para el sujeto.

En Pasolini hay, pues, uno de los pocos casos que se conocen en los que un elemento de

lalengua permanece tan accesible. Y se dispone asimismo de indicaciones de cómo algo de esa experiencia temprana está presente en muy diversos aspectos de la vida del sujeto. Es destacable que con siete años empezó a escribir poesía y que quizás, desde este punto de vista, no es casualidad que en el mismo fenómeno, tal como se presenta, *teta veleta*, existan un ritmo y una rima internos: *teta* rima con (ve)*leta*. No hay que olvidar, en este sentido, que Pasolini fue siempre un poeta muy cuidadoso de la métrica de sus versos.

Agregaré también que, después de muchos años de escribir, llegó a “saber”, como él mismo dice, que había algo que precedía al lenguaje y a lo cual, marcado por una añoranza, él deseaba profundamente llegar. Pasolini dedicó su vida –y por qué no decir, también, algo de su cuerpo, en tanto lo que hacía– justamente a tratar ese real que se encarna en *lalengua* y que el *parlêtre* no puede soportar como saber enunciado. En este caso es Pasolini, quien mediante la poesía, trata de hacer pasar algo de *lalengua* al lenguaje y, mediante él, al Otro.

El lenguaje, entonces, ni en la poesía ni en el cine, puede dar cuenta por completo de aquello que yace en *lalengua* para cada sujeto. ¿Cómo podrían las palabras casar a la perfección con el goce de *lalengua*, con el goce experimentado en el cuerpo en los primeros años de vida? Este imposible es el mismo con el que, una y otra vez, tropieza el lenguaje y, a su manera, también la ciencia. En ambos casos se demuestra que hay algo de esa experiencia que siempre se le escapa a cualquier nombre y a cualquier discurso.

Sin embargo, Pasolini creyó afanosamente, que ese real era posible atraparlo a través de un lenguaje que solo remitiera a sí mismo y que había una manera de narrar que hiciera posible la vuelta a lo puramente vocal de la lengua. Lo dice así en *Empirismo Herético* (1972):

Es en esta dirección que sería necesario (con otros medios que los míos) reconducir el *memoriel* más allá de las *langues*, siempre instintivamente entendidas como lenguas institucionales vocales-gráficas; más allá de las *langues* hasta el “momento” en el que las *langues* eran o son puramente vocales (Pasolini 2005: 105).

Y a continuación habla de su recuerdo de *teta veleta* para ejemplificar este propósito. El sonido de las palabras, el goce vinculado a él, no tiene nada que ver con lo que ellas

significan. Se podría decir que la fonía de una palabra resonaba en su cuerpo y es de esta manera que lo marca. Es también lo que intento ejemplificar con el recuerdo de *tetable* de Michel Leiris, a lo que hay que añadir que también él, más tarde en su vida, como Pasolini, se dedicó a escribir manteniéndose lo más cerca que pudo de *lalengua* y haciendo uso, para ello, de los equívocos fonemáticos. En una de sus últimas obras se muestra, como él mismo dice: “devorado por el deseo de decir” y tratando de desarrollar en la escritura una lengua que quiere que sea de algún modo iniciática: “lenguaje desgarrado, incluso danzado” (Miller 2012: 131).

En Pasolini, la fonía se encuentra en otro de sus recuerdos de infancia, en el recuerdo del sonido de una palabra de la que surgió su primera poesía en friulano:

En cualquier caso, lo cierto es que yo estaba en aquel balconcito, dibujando [...] o escribiendo versos. Cuando resonó la palabra ROSADA. El que hablaba era Livio, un hijo de los vecinos que vivían al otro lado del camino, los Socolari [...] La palabra “rosada”, pronunciada en aquella mañana de sol, no era más que una minucia expresiva de su vivacidad oral [...] Evidentemente aquella palabra, utilizada durante siglos en el Friuli que se extiende por esta parte del Tagliamento, *nunca había sido escrita*. Había sido siempre, y solamente, *un sonido*. Cualquier cosa que estuviera haciendo aquella mañana, pintando o escribiendo, la interrumpí enseguida: esto forma parte del recuerdo alucinatorio. Y escribí enseguida unos versos, en aquella habla friulana de la orilla derecha del Tagliamento, que hasta aquel momento sólo había sido un conjunto de sonidos: lo primero que hice fue hacer gráfica la palabra ROSADA (Naldini 1992: 33-34).

Hay aquí un intento de fijar, de atrapar, a través de la escritura aquello que se experimenta en el cuerpo con el sonido de la palabra. La idea de que conseguirlo era posible acompañó siempre a Pasolini. De ahí que procurara, tal como dije anteriormente, alcanzar eso con “la narración ilimitada [...] hasta el infinito”⁵³ (Joubert-Laurencin 2005: 127) y, al final de su obra, en *Petróleo* (1992), incluso proponer inventar un nuevo alfabeto.

53. La traducción es mía: “[l]a narration illimitée [...] à l’infini” La entrevista citada fue concedida a Marco Giovannini y se encuentra en *Panorama*, p. 423, 30 de mayo de 1974.

El primer intento lo hizo en unos poemas de su época friulana, editados póstumamente en *L'ala giovane dell'allodola capelluta. Introduzione a un inedito quasi spagnolo di Pier Paolo Pasolini* (1976) y luego, décadas más tarde, con la intención de crear una nueva “forma” con *Petróleo* (1992), cosa que dice en repetidas ocasiones en varias de las notas de la obra, como bien señala Armando Maggi: “[l]a 'forma' invocada por Pasolini es una declaración silenciosa, un 'algo' que se expone a sí mismo ni como bueno o malo, ni como progresivo ni regresivo, pero solo existente. Es una suspensión del proceso de decadencia exactamente porque resiste a la interpretación. La declaración es el andamiaje mismo” (Maggi 2009: 159).⁵⁴

El *Apunte 37 de Petróleo* (1992) con el sugerente título “Qualcosa di scritto” (en castellano traducido como “Algo escrito”)⁵⁵ es revelador en lo que Pasolini intentaba con la creación de esa “forma”:

Pues bien: estas páginas impresas pero ilegibles quieren proclamar de manera extrema –pero que se propone como simbólica también para todo el resto del libro– mi decisión, que no es la de escribir una historia, sino la de construir una forma (tal como se verá mejor más adelante), forma que consiste simplemente en “algo escrito”. No niego que ciertamente lo mejor habría sido inventar directamente un alfabeto, acaso de carácter ideográfico o jeroglífico, e imprimir todo el libro de esa manera. Por otra parte, lo ha hecho recientemente xxx Michaux (?), dibujando íntegramente el libro, una línea tras otra, tras una paciente e infinita invención de signos no alfabéticos. Pero mi formación cultural y mi carácter me han impedido construir mi “forma” a través de semejantes métodos, extremistas, sí, pero también extremadamente aburridos. He aquí por qué he escogido utilizar, para mi construcción autosuficiente e inútil, unos materiales aparentemente significativos (Pasolini 1993b: 162).

54. La traducción es mía: “The 'form' invoked by Pasolini is a silent statement, a 'something' that exposes itself as neither good or bad, neither progressive nor regressive, but only existent. It is a suspension of the progress of decadence exactly because it resists interpretation. The statement is the scaffolding itself.”

55. “Algo” puede ser adverbio o pronombre y, en tanto estos es indeterminado, pero también puede ser un adverbio circunstancial, algo aproximado, un poco, no del todo, etcétera. El título es sugerente en tanto alude a una escritura indeterminada.

Esta cita me parece interesante en tanto permite señalar algo que parece paradójico: que la dimensión de la letra pura, más allá de la “escritura”, se trata de alcanzar a través de lo “ilegible” como modo de separarla del sentido. Se entiende entonces el porqué de la evocación a Michaux.

Esto me lleva a pensar, como algo fundamental, el tema de la letra y, vinculado a ella, la cuestión de la escritura. A esto dedicaré el capítulo 4 de esta investigación.

Pasolini procuró crear un lenguaje capaz de remitir a sí mismo, que atrapara la realidad a través de la realidad misma. Es decir, un lenguaje que eliminaría toda opacidad, un lenguaje que no sería el “muro” del que habla Lacan.⁵⁶ Pero, más allá de este sueño de transparencia, de lo que se trata es de una “realidad” que, en última instancia, concierne a lo real de *lalengua*, de la escritura en el cuerpo, de una escritura que no atrapa, no contiene, no escribe ningún sentido. Y, finalmente, ante la imposibilidad de conseguir tal transparencia, se renueva el intento de volver a una pura letra, en el extremo opuesto, el de la completa opacidad de una letra indescifrable.

Es en la vía de estos intentos que Pasolini llevó a cabo lo que él mismo llamó “[e]l cine ‘de poesía’” (Pasolini 2005: 233) pero tampoco fue suficiente. Sus ensayos y artículos teóricos sobre el lenguaje y el arte –sobre todo en *Escritos Corsarios* (1972), *Empirismo Herético* (1975) y *Cartas Luteranas* (1976)– demuestran cómo fue madurando estas ideas y de qué se se servía, en uno y otro momento, para poder atrapar eso que siempre se le escapó. Es posible resumirlo diciendo que en su primera época se sirvió de la poesía, luego del cine poético y sus “im-signo” (2005: 235) para poder pasar así a sus últimas obras *Petróleo*

56. Se trata de uno de los desarrollos que hace Lacan alrededor de su famoso aforismo “no hay relación sexual”. La cuestión del muro se refiere a esta imposibilidad, a saber, que al goce no le corresponde un significado. También se refiere a que el goce no se relaciona con ningún otro. Para ello, Lacan cita, en *Función y campo de la palabra y el lenguaje en psicoanálisis*, una poesía de Antoine Tudal, publicada en 1950 en un almanaque de París editado en ocasión de la celebración de los dos mil años de la ciudad: “[e]ntre el hombre y el amor/ Hay la mujer./ Entre el hombre y la mujer./ Hay un mundo./ Entre el hombre y el mundo./ Hay un muro”. Se dedicará a ahondar más en el tema del “muro” en el amor y en la comunicación, en *El Seminario 20, Aun* (1975) y en la conferencia *Hablo a las paredes* (2011), donde sigue comentando el poema en cuestión y llama a este “muro”: *(a)muro*: “[I]a carta de (a)muro, para continuar con la pequeña poesía de seis versos que comenté aquí la última vez, tendría que morderse la cola [...] Entre el hombre y el muro, está justamente el amor, la carta de amor. Y lo mejor que hay en este curioso impulso que se llama amor es la carta/letra. La carta/letra puede tomar formas extrañas” (Lacan 2012a: 124-25).

(1992) y *Salò o los 120 días de Sodoma* (1975), pruebas, sobre todo la primera, de un intento de llegar al momento no verbal (véase apartado 6.1.4), a lo real del lenguaje, de prescindir de los semblantes para atrapar lo que *lalengua* envuelve con sus, a pesar de todo, inexactas palabras.

3. EL PROYECTO PASOLINIANO

3.1. *Petróleo y Salò o los 120 días de Sodoma*

En este capítulo quiero dar cuenta del final de la obra de Pasolini centrándome en dos de sus últimos trabajos: el libro, al que me he referido ya en capítulos anteriores: *Petróleo* (1992) y su película *Salò o los 120 días de Sodoma* (1975).

Hacia el final de este libro, Pasolini explica el proyecto que traía entre manos desde hacía muchos años. Un proyecto que debía ser considerado como una “obra monumental”.

Curiosamente, en este libro también hace una especie de premonición de su muerte. Un poco al estilo de César Vallejo en *Piedra negra sobre una piedra blanca* (2017),⁵⁷ pero, a diferencia de este, Pasolini muere de una manera violenta y, según muchos que le conocieron, tal vez, buscada.

Ya he explicado las ideas que atraviesan este libro, el último que escribió y dejó inacabado. Ahora, quiero poner el acento en los últimos “apuntes” pues estos serán de mucho interés para el análisis posterior de la escritura y el cuerpo en la obra de Pasolini. A lo largo de estos apuntes Pasolini dibuja y desarrolla lo que llamaba su “proyecto”, del todo volcado en la escritura como medio para llevarlo a cabo.

Es a partir del apunte 128c (Pasolini 1993a: 546) donde se encuentra el esbozo del proyecto pasoliniano. En este apunte, Pasolini habla de “las iluminaciones y de los *calembours*”, que mezcla con nociones religiosas, el rito, el misterio y ritmo de las palabras. Lo nominado, lo innominable y el nominalismo son mencionados también en estas páginas para que su personaje, Carlo, se convierta en un “hombre nuevo”. A todo este pasaje, lo llama pretextual y lo vincula directamente con “un proceso de descarga de fantasías masturbatorias” (1993a: 549), con referencia al cual cita *Psychoanalysis of Children* de Melanie Klein y *The psychoanalytic Theory of Neurosis* de Fenichel para

57. Me moriré en París con aguacero,/ un día del cual tengo ya el recuerdo./ Me moriré en París –y no me corro–/ tal vez un jueves, como es hoy, de otoño./ Jueves será, porque hoy, jueves, que proso/ estos versos, los húmeros me he puesto/ a la mala y, jamás como hoy, me he vuelto,/ con todo mi camino, a verme solo./ César Vallejo ha muerto, le pegaban/ todos sin que él les haga nada;/ le daban duro con un palo y duro/ también con una soga; son testigos/ los días jueves y los huesos húmeros,/ la soledad, la lluvia, los caminos.../ (Vallejo 2017: 233).

luego añadir: “[y] el orden de la masturbación es a su vez un orden pretextual, pertenece él también, a fin de cuentas, cuando es enunciado, al mundo de la Letra. En tanto que las alegorías –como la presente– no son científicas” (1993a: 549). Lo que resulta curioso y da una de las claves del proyecto pasoliniano para pensar el tratamiento del goce a través de la escritura de *lalengua*. Me adentraré, pues, un poco más en este proyecto para explicarme mejor y poder recoger esto en el último capítulo de mi investigación.

Como segundo momento, en el apunte 130, el cuerpo del personaje de *Petróleo* (1992) es tomado por otro personaje mudo, procedente de un sueño. Pasolini interpreta esto refiriéndose a que Freud decía que en los sueños el mutismo, a menudo, evoca la muerte. Este personaje habla a través de la boca de Carlo con juegos de palabras, calembours, neologismos, lapsus fingidos, amnesias, etcétera. De entre las frases (llamadas aforismos por Pasolini) que le hace decir “sin que participe la conciencia”, citaré algunas que me llaman especialmente la atención debido a la relevancia que cobran al ser llamadas aforismos por el mismo Pasolini ya que un aforismo pretende, de manera breve y concisa, proponer una regla o principio. Entonces, si son aforismos, son principios para él. Lo interesante, me parece, es poder desglosar, con ayuda de su obra y su relatos autobiográficos la importancia que tienen estas frases en relación al cuerpo y a la escritura. También me interesan estas frases porque hablan del cuerpo y de la palabra y porque ellas están relacionadas con lo que para Pasolini es la Letra. Esto, además de otros factores, hace que el análisis de *Petróleo* (1992) se torne imprescindible para mi investigación pues aquí se encuentran pasajes de mucho valor en lo que al tema del cuerpo y la escritura se refiere. Asimismo, como he dicho ya, *Petróleo* (1992) es el gran proyecto de Pasolini. Las frases a las que me refiero, son: “[q]uien entra en el reino de Dios debe antes entrar en su madre y morir”, “[s]i la materia es nada, seamos materialistas”, “[e]n vez de la vanidad, inanidad”, “[l]o que siempre habla en silencio es el cuerpo”, “[e]n Lifu, una de las islas Loyalty, el órgano sexual se llama *su palabra*”, “[l]a verdad, si no es nueva, no es”, “[e]l significado no está en las cosas, sino en medio”, y “si no es evanescente, no es” (1993a: 551-52). Todas estas frases están escritas así. Una después de la otra, sin conexión entre ellas. Enseguida, Pasolini se llama a sí mismo “esclavo de la Letra” (1993a: 552). No se sabe lo que esto significa, pues él nunca lo explica. Más adelante se verá que un sueño que relata y que él mismo interpreta lleva a pensar –a plantear la pregunta al menos– en la cuestión de

la esclavitud de la Letra relacionada con la escritura infinita.⁵⁸

Sigo con el apunte 131, llamado *Nueva glosa*, aquí Pasolini aconseja al lector releer el apunte 37 titulado “Algo escrito”, al que ya me he referido, pues es el apunte donde menciona el nuevo alfabeto de Henri Michaux. También el 22i, el 3c, el 103b, el 98, argumentando que es su ambición construir una nueva forma que se autopromueva y sea autosuficiente. Algunos de estos apuntes incluyen la idea de escribir una parte de la obra con caracteres griegos o neogriegos, “prácticamente ilegibles”, construyendo así “[q]ualcosa di scritto”. Agrega de inmediato la idea de escribir caracteres japoneses, que considera más pertinentes para expresar mejor lo ilegible. La tensión es constante. Hay algo que se resiste a la interpretación pero Pasolini se resiste aún más a eso. Pretende, a toda costa, interpretarlo, meterlo dentro del aparato de sentido que se le va de las manos y se vuelve infinito.

Hay así, por un lado, lo infinito y, por el otro, lo que se resiste al sentido. Iré entonces a lo que escribe sobre un sueño en el Apunte 133, al final del cual dice: “Chia, 16 de agosto 1974 (soñado durante la noche)” (1993a: 558). Es un sueño sobre un descenso al infierno, lo más interesante del cual, para tratar de situar lo que sería el ombligo del sueño,⁵⁹ sería lo siguiente:

Qué es lo que son hoy día estos Infiernos para un hombre como C.: son el sitio de los Sueños, o del Inconsciente (el Círculo personal y el Círculo de la *Massenpsyche* o Inconsciente colectivo) con todos sus símbolos. Un “Sueño ideal” que sintetiza todos los sueños posibles con todos sus símbolos posibles;

58. Véase: González, Claudia. 2017. “Pasolini, l’écriture infinie.” En *Pier Paolo Pasolini: entre art et philosophie*, 185–192. Épure, Reims.

59. “El ombligo del sueño” es una expresión de Sigmund Freud, que usa en su texto *La interpretación de los sueños* (1900-1901), que denota que hay un punto, un núcleo en el sueño que es indiscifrable, que no es interpretable pues conecta con lo no conocido: “[t]odo sueño tiene por lo menos un lugar en el cual es insondable, un ombligo por el que se conecta con lo no conocido” (Freud 1975a: 132). Freud se refiere, pues, a una zona del sueño que permanece por siempre reprimida y que se resiste a la simbolización. Así, también dice, de la interpretación de esta parte del sueño, que: “[a]ún en los sueños mejor interpretados es preciso a menudo dejar un lugar en sombras, porque en la interpretación se observa que de ahí arranca una madeja de pensamientos oníricos que no se dejan desenredar, pero que tampoco han hecho otras contribuciones al contenido del sueño. Entonces ese es el ombligo del sueño, el lugar en que él se asienta en lo no conocido. Los pensamientos oníricos con que nos topamos a raíz de la interpretación tienen que permanecer sin clausura alguna y desbordar en todas las direcciones dentro de la enmarañada red de nuestro mundo de pensamientos. Y desde un lugar más espeso de ese tejido se eleva luego el deseo del sueño como el hongo de su micelio” (Freud 1975b: 519).

el sueño de los sueños, convertido en lugar común, arquetipo, y cristalizado en una serie de visiones didácticas. Una vez llegado al sitio más profundo de estos Infiernos, frente a la Escena primaria [...] C. lleva a cabo el gesto ritual y liberatorio [...] Naturalmente el “Descenso” está novelado. Por ej., reaparición del sexo a través de la visión del Centauro con la polla enorme entre las patas delanteras en vez de entre las traseras, etc.; “visiones arquitectónicas de ciudades” (Pasolini 1993a: 557).

Lo infinito insiste, la sintetización de todo lo posible, la posibilidad de que todo tenga una interpretación o nada escape a ella. Enseguida agrega la aparición del miembro masculino, como aparece en muchos de sus escritos y películas. La referencia al cuerpo, al órgano masculino, no cesa.

Que exista algo que se resiste a ser interpretado, dicho del todo, significado, hace pensar ya que hay algo –relacionado con esto– que es heterogéneo, de otro orden. Esto “otro”, esta noción otra, apunta a lo indecible, a la cuestión del (otro) cuerpo y la (otra) escritura.

3.2. El vínculo con la escritura

Para Pasolini tanto el escándalo como, en general, la vía del acto⁶⁰ estuvieron, cada vez más, vinculados y, muy fuertemente, a la escritura. Más adelante desarrollaré este tema en su relación con un procurar decirlo todo. El último Pasolini parecía no tener en cuenta lo no verbal que él mismo nombró y desarrolló de distintas maneras. Es interesante destacar, al respecto de esto que Lacan dijo sobre Sade que es en el sentido de no haber sido incauto (*dupe*) de su fantasma (Lacan 2005a) que el rigor de su pensamiento pasa a la lógica de su vida. En el último Pasolini, se puede decir que la tendencia a tomar la vía del acto corresponde en algo, al final de su obra, a un no dejarse engañar por lo real, por la existencia.

Sin embargo, dilucidar la interpretación de esta expresión, “dejarse engañar”, de Lacan tiene su dificultad. En este sentido, hay que tener en cuenta que el término “*être dupe de*” significa ser engañado por, ser víctima de engaño, pero hace referencia a un tipo de engaño especial, que en algunos casos tiene algo de encandilamiento ¿De qué se trata, entonces, cuando se alude al engaño y se hace referencia a lo real en psicoanálisis? De un aspecto que implica que aunque lo imposible de simbolizar, es decir, lo real, exista y tenga efectos en el sujeto, no se trata de hacer posible lo imposible, de decir lo indecible o de escribir lo que no puede escribirse, sino de tratar esto por otra vía. Es decir, se trata, para Lacan, de hacer un tratamiento o un bordeamiento por la vía del significante y del semblante, sin que

60. Al referirme al escándalo aludo al placer por escandalizar del que Pasolini mismo testimonia en la última entrevista que concedió a la televisión, en donde dice “[y]o pienso que escandalizar es un derecho, *ser escandalizado es un placer*, y el que rechaza *el placer de ser escandalizado* es un moralista” (Pasolini 1975) (las cursivas son mías) esto lo dice como respuesta a una pregunta sobre su último film: *Salò o los 120 días de Sodoma* (1975) y, como he explicado ya, el cine para Pasolini es una forma de intentar escribir lo que no pasa por la palabra, lo pre-verbal como lo dice él mismo. De la misma manera, cuando aludo a “la vía del acto”, me refiero no solo a escandalizar por la vía de ciertos haceres, sino también a que esta vía estaba en relación directa con su escritura como poeta, periodista, literato y cineasta pues muchas de las cosas que hacía y provocaban escándalo estaban todas ellas vinculadas con su obra y algunas repercutían en su cuerpo como es el caso de las palizas que le propinaban cuando estaba buscando locaciones para rodar, cuando le echaban de partidos políticos o de su pueblo, cuando él mismo se proponía como modelo para ser fotografiado desnudo o cuando fue brutalmente asesinado (entrevistas disponibles en internet. Véase bibliografía) (Pasolini 1975). No me adentraré en una interpretación psicoanalítica respecto si se trataba, en el último Pasolini, de pasajes al acto o de *acting out* porque habría que tomar uno por uno estos actos y, acompañados de lo que Pasolini haya dicho o no de ellos, poder hacer hipótesis al respecto. Me parece que no se cuenta con los elementos necesarios para hacer esto. Además de que, como dije al principio de la investigación, no tomaré a Pasolini como un caso clínico sino como un artista de quien, tanto el psicoanálisis como la filosofía, se pueden dejar enseñar.

ello signifique que se alcanza lo real: “[t]odo lo que es discurso solo puede presentarse como semblante, y nada se construye allí sino sobre la base de lo que se llama significante. Desde la perspectiva de lo que presento hoy, el significante es idéntico al estatuto como tal del semblante” (Lacan 2009: 15). Es decir, el significante, para Lacan, es semblante⁶¹ porque nunca coincide con lo real, es semblante respecto de lo real porque no es lo real. O, para decirlo de otra manera, para el lenguaje es imposible tocar lo real en juego, es en relación a lo real que se dice que el significante es semblante. Por ejemplo, en la experiencia mística se dice que se tiene una vivencia de arrebató, de éxtasis, pero el intento de pasar esto a las palabras es fallido en tanto no es exacto sino solo aproximado. Las palabras, entonces, funcionan como semblante respecto de lo real. Así, lo real de la experiencia mística solo puede ser abordado por el significante como semblante en relación a lo real.

Mi hipótesis es que Pasolini no creía en lo real, en tanto que imposible a la simbolización, la representación, el decir. En todo caso, el eje fundamental donde para Pasolini se juega esta imposibilidad es, como he dicho, el de lo imposible de decir, de representar. De esta manera, pienso que la relación que el último Pasolini tenía con lo que no se puede decir, porque la palabra no da cuenta de la experiencia con exactitud, es de posibilidad. O sea que, en él, algo apunta constantemente a que lograría decir lo indecible. Sobre esta vía planteó su proyecto de escritura durante los que serían sus últimos años de vida. Me interesa destacar esta posición de posibilidad de decirlo todo, a la vez que la dificultad que esto conlleva: a saber, la imposibilidad de sostener el vacío que se manifiesta cuando aparece aquello que no pertenece al discurso ni al terreno del ser.

Para esto, me parecen relevantes los planteamientos sobre lo indecible, con los que Lacan

61. La noción de semblante, en la época en que lo real tiene más preeminencia en la enseñanza de Lacan, señala también que lo real pulsional adquiere el lugar más fundamental en la teoría y en la clínica. Lo simbólico y lo imaginario, a pesar de no ser iguales, se sitúan ambos en oposición a lo real del goce, por eso tienen en común ser formas de defensa frente a lo real, tratamientos, elaboraciones, pero que siempre tienen algo de “falso” con respecto a lo real del goce. Por eso, ambos forman parte de la categoría común de semblante, es decir, tienen –en esa época de la enseñanza de Lacan– algo de apariencia, a modo de una barrera que se interpone entre el sujeto y lo real, velándolo como el falo imaginario vela para el niño lo real del encuentro con la castración materna. El ejemplo del falo, incluso del fetiche, son interesantes porque tienen una dimensión imaginaria pero también simbólica, es una pantalla hecha con el registro simbólico e imaginario y, sin duda, constituyen algo del orden de una apariencia que tiene la dimensión de un no querer saber, de velar lo real. No hay que olvidar que en francés *semblant* es apariencia, rostro, lo que se presenta, lo que se muestra, pero que también tiene la connotación de falsedad y mentira, porque *faire semblant de* es simular, también un poco mentir, hacer ver que, como “make believe” en inglés.

polemiza en distintos momentos de su enseñanza. ¿Por qué esto le interesa especialmente? Porque Lacan mismo se preguntaba cómo hacer con eso que no puede decirse, que no puede escribirse, de un modo que no pasara por la vía de la representación.

Para él, que la representación no atrape lo real, el cual por definición queda excluido de ella, no impide pensar otros modos de circunscribirlo, delimitarlo, situarlo. Lacan exploró diversas vías en relación a esta problemática, siendo la primera la del matema, cuyos límites planteó claramente después de una época de cierto entusiasmo.

Esto es de sumo interés, central, para mi investigación ya que alrededor de ello se plantea la pregunta sobre la transmisión de lo real, de lo que no se escribe, de lo que nunca llega a ser significado del todo, sobre cómo se puede testimoniar de algo que no obedece a la representación en ninguna de sus formas pero que marca al sujeto de una manera única, traumática. A esto apunta la pregunta que me hago en la introducción de mi trabajo y lo que con ella relaciono del cuerpo y la escritura a lo largo de este, a saber que se trata de lo que no puede articularse vía el lenguaje, la imagen, la significación pero que, sin embargo, insiste y se presta a articularse con algo del sentido sin por ello ser sentido.

El agujero en lo simbólico puede transmitirse, pero de ello no quieren saber muchas políticas de la memoria histórica o de la violencia de género, por ejemplo. Se trata, entonces, de las diversas maneras en que lo real puede ser transmitido a través del testimonio que lo incluya y no lo excluya o intente borrarlo.

3.3. La escritura como tratamiento: de teta veleta a ab joy⁶²

Los testimonios autobiográficos de Pasolini sobre su experiencia del cuerpo y el lenguaje en su temprana infancia son, al estilo de los de Michel Leiris, aportes de muchísimo valor para el psicoanálisis sobre los efectos de *lalengua* y el tratamiento que un sujeto en particular le da a eso. Una sutil indicación de Éric Laurent en *La batalla del autismo* (2013), en relación al tema, dice: “[l]a forma en que el sujeto respondió por primera vez, con su cuerpo, a ese encuentro, la forma en que lo trató, es específica en cada caso. Hay que seguir esto en detalle, partiendo de cero cada vez” (Laurent 2013: 131).

En Pasolini se encuentran distintos momentos de los que él mismo testimonia en relación a una sensación corporal que lo excede⁶³ y su relación con el lenguaje. Esto es de sumo interés porque se sigue cómo de aquí surge, para Pasolini, *su* herramienta, o para decirlo de otra forma, *su* instancia de la letra para tratar lo desbordante del cuerpo⁶⁴ causado por el significante. Detallaré dos momentos y en seguida añadiré un tercero que me parece también relevante para captar la operación que hace Pasolini con la letra y que explica algo de lo que para él es la escritura.

62. Palabra de la poesía occitana que Pasolini usa para expresar cuestiones claves y centrales de toda su obra. En algunos textos la palabra aparece escrita como *ab joi*, en otras como *ab joy*. He elegido, para toda la investigación (salvo que sea una cita textual), escribirla *ab joy*, tal como propone René Nelli, historiador, ensayista, poeta y escritor francés, reconocido como una autoridad en la cultura occitana, autor del libro que cito más adelante: *L'érotique des troubadours* (1963).

63. Recuerdo los relatos, ya citados, sobre la sensación que llama *teta veleta* o su sensación al escuchar la palabra “rosada” y sentir la necesidad de escribirla.

64. Sigo a Éric Laurent en esto. En *La batalla del autismo* (2013), donde expone y desarrolla el estatuto de la noción de letra en la última enseñanza de Lacan. La instancia de la letra hace alusión a los diferentes registros que ella tiene y sus entrecruzamientos, es decir los diferentes tipos de nudos que es posible hacer para un sujeto en concreto. Por un lado, habla de la matriz de repetición a través de la cual se elaboran cadenas que, por la repetición misma, llevan a poder ubicar algo de lo que llama la “instancia de la letra madre, anterior a toda diferenciación posible”, lo que ejemplifica con el trauma para Lacan en tanto el trauma no tiene correlato, significación o diferenciación posible. El trauma es una suerte de agujero. Laurent entonces añade: “tenemos un ejemplo de esta no-diferenciación en lo que, con Lacan, hemos llamado el traumatismo de la lengua sobre el cuerpo del sujeto [...] más allá de la metáfora biológica de la ‘instancia madre’, así es como podremos acercarnos a una práctica más justa, o sea, más ajustada en lo que se refiere al reparto de las instancias de la letra entre los tres registros de lo real, lo imaginario y de lo simbólico [...] a partir de esto hay que fundar las instancias de la letra en plural” (Laurent 2013: 131). Es decir, que la instancia de la letra, su lugar, su estatuto, es singular a cada uno. Ella se refiere a la manera en que cada quien trata, más allá de la repetición, ese agujero que es la letra (y que ella cava) o para decirlo de otra manera, el *trou-matismo* (aludo a *trou*, agujero en francés, tal como lo usa Lacan) de la lengua, lo indecible que hay en ella. Así, la herramienta de Pasolini, su manera de tratar el impacto de la lengua en su cuerpo es la escritura poética, la forma que encuentra, desde muy pequeño, de tratar la sensación corporal que lo desbordaba.

El primero es el ya citado *teta veleta*. El primer episodio que Pasolini recuerda y que sucedió antes de su entrada en la lecto-escritura. Se podrían ordenar los momentos de *teta veleta* de esta manera:

Momento uno: el niño Pasolini se encuentra en el parque, ve jugar a unos niños mayores que él y se fija, especial, y enigmáticamente, en la parte posterior de la rodilla de estos niños.

Momento dos: enseguida, el cuerpo de Pasolini es invadido por un goce que lo excede. Una sensación corporal más allá de toda palabra existente.

Momento tres: el niño se ve llamado a nombrar aquélla sensación pues, para él, no existía una palabra que pudiera hacerlo. La llama entonces *teta veleta*.

Considero que este es un momento crucial. El cuerpo acontece ahí con *lalengua*, algo deja su rastro en la no-nada que existía antes y se convierte en fondo, y el *parlêtre* nombra ese estremecimiento en el cuerpo, que a partir de entonces lo constituirá, lo orientará. Es decir, ahí, entre saber y goce, ex-siste el cuerpo, que deja una marca a la que se responde de una manera singular.

Es importante introducir ya la dimensión de la singularidad de la respuesta en ese mismo momento. Para pensarla, me remitiré a lo que dice Lacan en *Lituratierra* (1972) cuando se refiere a la caligrafía japonesa para resaltar la importancia, no del trazo mismo, sino de la mano que hace este trazo: “diré al respecto qué es lo que la pintura demuestra allí de su matrimonio con la letra, muy precisamente bajo la forma de la caligrafía [...] donde lo singular de la mano aplasta lo universal” (Lacan 2012b: 24).

Se puede decir que este trazo es del orden de la existencia y no del ser, del orden del *Uno*. Es la operación de la letra, en tanto hace agujero y descompleta el goce en el cuerpo. La letra en tanto cava, hace un vacío. Pero implica un gesto singular, ya sea la mano del calígrafo o el modo en que el *parlêtre* se hace con lo que le ocurre y hace algo con ello.

Este es el momento en que ya se puede situar una marca singular en Pasolini y que posteriormente en su vida se enganchará con situaciones que tienen algún rasgo homólogo.

El segundo momento transcurre cuando Pasolini tenía alrededor de siete años. Dice que mientras estaba acostado en el suelo jugando, oía también que los vecinos hablaban. De repente, escuchó la palabra “rosada”, que le provocó una sensación corporal junto con el impulso de ir y escribirla. Con siete años, Pasolini ya echó mano del recurso de la poesía como tratamiento de lo real, de lo que no se puede atrapar en relación al significado, la

operación de la letra para él pasaba por la escritura. Aquí se añade un elemento más, que implica toda una orientación.

El tercer momento que sitúo también está relacionado con otro significante: *ab joy*, del que Pasolini dice, en una entrevista en 1966 a Jean-André Fieschi, que de alguna manera fue lo único que se dedicó a escribir toda su vida:

La verdad verdadera solo puede expresarse en términos religiosos, de filosofía hindú, no lo sé... o de poesía... La realidad es esta: [que mis films] expresan la alegría y el dolor... al mismo tiempo. Desde niño, desde la primerísima poesía friulana que le decía, hasta ahora, hasta la última poesía en italiano que he escrito, he utilizado una expresión de la poesía provenzal que es *ab joi*. El ruiseñor que canta *ab joi*, por alegría. Pero *joi* en el sentido provenzal de aquel tiempo, tenía un significado particular: de raptó poético, de exaltación, de embriaguez poética. Esta expresión *ab joi* es, tal vez, la expresión clave de toda mi producción... Yo he escrito prácticamente *ab joi*. Más allá de todas mis determinaciones, de mis explicaciones, de mis definiciones culturales. El signo que ha dominado toda mi producción es esta especie de nostalgia de la vida, esta sensación de exclusión, que no quita el amor por la vida sino lo acrecienta⁶⁵ (Pasolini 1966).

Me detendré un momento en el significante *joy* y en su etimología para saber lo que lee Pasolini y lo que dice que interpreta. La expresión *ab joy*, como él mismo dice, viene de la poesía provenzal y no solo tiene la acepción de la alegría sino que también está impregnada de un sentido cercano al arrebató propio de la mística, la del goce, que en el ámbito de la poesía religiosa también recibió el nombre de gozo. El catalán (lengua emparentada históricamente con el provenzal) ha separado la palabra *joy* en dos: *joia* y *goig*. *Joia*: una alegría y un placer fortísimos, intensos y *goig*: una emoción que causa un placer muy grande. Ambas acepciones incluyen una experiencia corporal.

También se puede seguir la etimología de esta palabra a través del inglés, mediante el

65. Pasolini, Pier Paolo y Jean-André Fieschi. *Ab joi*, entrevista disponible en: <https://citylightscinema.wordpress.com/2012/06/02/pasolini-lenrage-jean-andre-fieschi-1966/>. Último acceso: 6 de julio de 2019.

análisis de la palabra *joy*. El *Merriam-Webster Dictionary* indica que es una palabra del “inglés medio, del anglo-francés *joie*, del Latín *gaudia*, plural de *gaudium*, de *gaudēre* a regocijo; probablemente relacionado con el Griego *–gēthein*, regocijarse. Primer uso conocido: siglo XIII”⁶⁶ (Merriam-Webster Dictionary).

La palabra *joy* viene del francés y este lo tomó de la lengua provenzal, pero la palabra era de uso en todo el ámbito de la lengua occitana. Sin embargo, Rosario Delgado, estudiosa de la poesía occitana, señala que:

No es menester urdir en la absurda divagación, acojamos una de las definiciones más completas que se ofrece del término y que englobaría en parte, lo anterior comentado. El encargado de lanzar luz sobre la oscura polisemia del *joies*, Jean Frappier, que afirma con esta bella sentencia: “a pesar del sentido esotérico del término, el *joy* de la poesía provenzal no debe confundirse nunca con una alegría trivial o la sencilla alegría de las fiestas de mayo, nunca se borra en él totalmente la idea de una felicidad carnal”, y alude también a él, como “exaltación interior, un estado de espíritu que eleva al hombre por encima de sí mismo, una alegría tan violenta que todo el ser se siente renovado” (Delgado 2006).

Ab joy, entonces, no es sin el cuerpo y remite a algo del orden de un exceso. Aun sabiendo esto, lo que interesa es lo que Pasolini dice al respecto. Él lee el *ab joy* como un afecto vinculado a la experiencia poética, a la de la verdad, la embriaguez y el arrebató. Se trata de una experiencia de goce que él mismo vincula con el sentimiento de la vida, con la felicidad, en su dimensión más corporal pero también con la vivencia de un sentido poético además de con su propio cuerpo. Él mismo añade, decisivamente, que es la expresión clave para toda su obra.

66. La traducción es mía: “Middle English, from Anglo-French *joie*, from Latin *gaudia*, plural of *gaudium*, from *gaudēre* to rejoice; probably akin to Greek *gēthein* to rejoice. First Known Use: 13th century.”

3.4. El ideal de un nuevo alfabeto: Henri Michaux con Pasolini

En sus últimos años de vida, Pasolini habló de la creación de un nuevo alfabeto. Al respecto de lo cual, en el apunte 37 de *Petróleo* (1992) escribe que lo mejor sería hacer como Henri Michaux. Es decir, inventar un nuevo alfabeto. Sin embargo abandonó la idea. Michaux (1899-1984) destaca especialmente por su poesía y por la excentricidad de sus pinturas. Se interesó también por la caligrafía gracias a “la noción china y japonesa de que los ideogramas de un poema se componen no sólo para el oído sino también para la vista, [esto] le sugirió curiosos experimentos” (Michaux 1986: Prólogo), dice Jorge Luis Borges en el prólogo de *Un bárbaro en Asia* (1933), libro de Michaux que tradujo y prologó.

No entraré a detallar la obra de Henri Michaux, pero sí me detendré en resaltar que en la evolución de la misma se puede observar que él también cambiaba constantemente de forma para intentar decir algo. Incluso, uno de los experimentos a los que alude aquí Borges es el uso de mezcalina, hashish y hongos alucinógenos para escribir poesía. Michaux hacía esto para poder llegar a decir aquello que no se podía decir. No abandonó la idea de lograrlo, por eso intentaba de diversas maneras expresar aquello que advertía que mediante el lenguaje no se podía transmitir.

Lo curioso, tanto en Pasolini como en Michaux, es que ambos conocían los límites del lenguaje y sin embargo no dejaban de probar distintas formas o estilos para lograr la transmisión de lo que, del todo, es intransmisible. Tema central de mi investigación.

No se puede decir que esto suceda a todos los poetas, porque aunque es inherente al poeta saber que hay algo que no se puede decir, la poesía misma les suele servir para bordear eso y seguir escribiendo.

Por otro lado, en una magnífica introducción a otro libro de Michaux, esta vez a cargo de Octavio Paz y publicada en el *New York Review of Books* en 2002, se encuentran otros datos sobre su poesía que arrojan unas pistas más para lo que intento argumentar sobre Pasolini:

La pintura y la poesía son lenguajes que Michaux utilizó para intentar expresar algo que es verdaderamente inexpresable. Primero poeta, empezó a pintar cuando se dio cuenta que su nuevo medio le permitía decir lo que había encontrado como imposible de decir a través de su poesía. Pero ¿es esto una

cuestión de expresión? [...] Todos estos esfuerzos estuvieron dirigidos a poder alcanzar esa zona, por definición indescriptible e incommunicable, en la que los significados desaparecen. Un centro completamente lleno y completamente vacío a la vez, ausencia del hoy y total plenitud (Michaux 2002: vi).⁶⁷

La incesante búsqueda de algo que permitiera decir lo indecible en cada uno de ellos es lo que une a estos poetas pero también lo que los separa, pues como he dicho antes, cada cual fue por su propia vía para llevarla a cabo. De ahí, la singularidad de cada uno.

Pasolini pudo haber optado por la creación de su propio alfabeto. No lo hizo, a pesar de que consideró esta idea. El libro de H. Michaux, *Par la voie des rythmes* (1974), citado con anterioridad, da la referencia de que la idea de Pasolini era que nada de lo ya inventado podía llegar a ser esa forma, estilo, manera, que él buscaba para decirlo todo. Aquí está la dimensión de la elección del sujeto. Pasolini procuraba representar lo imposible de representar del propio cuerpo.

A partir de lo que de él se sabe, se podría decir que Pasolini intentaba arrojar demasiada luz, demasiado saber sobre eso irrepresentable mismo. Lo que es la antinomia de bordear un vacío, como el que se da “*entre centro y ausencia*, entre saber y goce” (las cursivas son mías para marcar la cita de un poema de Henri Michaux al que Lacan hace referencia en *Lituratierra*) (Lacan 2012b: 25). Esta elaboración de Lacan invita a pensar que entre estas dos nociones (entre saber y goce) hay necesariamente un vacío, que cualquier forma de tratamiento debería respetar. Hay una no reciprocidad entre saber y goce. Lo que quiere decir que no hay saber absoluto sobre el goce y no hay goce absoluto del saber. Que dicho saber no puede ser formado ni siquiera por un nuevo alfabeto.

Para concluir, diré que Pasolini procuraba que la poesía, el teatro, el cine, incluso la narración infinita le otorgara ese saber sobre el goce. Algo en él sucumbía al poder que para los poetas suele tener la metáfora. El estilo pasoliniano de los últimos años prescindió de la metáfora. Pasolini se sirvió de la escritura poética como medio pero no le sirvió

67. La traducción es mía: “[p]ainting and poetry are languages that Michaux has used to try to express something that is truly inexpressible. A poet first, he began to paint when he realized that this new medium might enable him to say what he had found it impossible to say in his poetry. But is it a question of expression? [...] All his efforts have been directed at reaching that zone, by definition indescribable and incommunicable, in which meanings disappear. A center at once completely empty and completely full, a total vacuum and a total plenitude”.

suficientemente como para soportar el vacío entre el saber y el goce, para retomar la cita de Lacan. Tuvo que acceder a otro tipo de escritura, una brutal y violenta, que procurara mostrar sin velos lo indecible. Transgredió de esta manera muchas fronteras, tanto en el cine como en el teatro. Es decir con la imagen y con la palabra. Como afirma en un excelente artículo Fabrice Bourlez: “de hecho, Pasolini se rehusaba a inventar una nueva lengua, capaz de darle la vuelta a la tolerancia permisiva característica del capitalismo de las imágenes. Esta lengua materializa la mirada, brutaliza el ojo. Ella filma hasta lo imposible”⁶⁸ (Bourlez 2012).

3.5. La interpretación de la interpretación

“El narrar ilimitado. Una cosa después de la otra, y una dentro de la otra, hasta el infinito” (Naldini 1992: 349), las *Descripciones de descripciones* (1975) o el intento reiterado de acceder a lo pre-verbal –tal como plantea en *Lo no verbal como otra verbalidad* (1972)–, son muestras de un incesante trabajo por parte de Pasolini por no dejar nada fuera del lenguaje, de la posibilidad de representación. Es necesario, en psicoanálisis, dejar caer el sentido (del síntoma, del fantasma, por ejemplo) para poder acceder al registro de *lalengua* que no es el mismo que el del lenguaje. Se podría decir que hay la lengua en tanto significantes y significados –la lengua de la lingüística– y la lengua del cuerpo (*lalengua*) “que es la del goce [y que] no autoriza ningún hedonismo feliz. Obliga a enfrentarse a su real” (Laurent 2016: 11). Ahí es donde me parece que radica la dificultad que tenía Pasolini en relación a su propio cuerpo. Es decir, no accedió a dejar sin significación la sensación corporal que le excedía y que con Lacan se llama *lalengua*. La escritura de Pasolini añade sentido, no vela lo que no lo tiene. Su *lalengua* (*teta veleta*) también era objeto de interpretación, de otorgarle un sentido.⁶⁹

El recorte de la parte posterior de las rodillas de los niños de Belluno no pertenece a la

68. La traducción es mía: “[d]e fait, Pasolini réussit à inventer une nouvelle langue, capable de prendre le contre-pied de la tolérance permissive caractéristique du capitalisme des images. Cette langue matérialise le regard, brutalise l’œil. Elle filme jusque l’impossible.”

69. Se puede seguir esto en el artículo ya citado *Tetis* (Pasolini 1998: 95-101), así como en *Desde el laboratorio* (*Apuntes en poète para una lingüística marxista*) (Pasolini 2005: 84-120).

dimensión de *lalengua* sino más bien a la del objeto escópico, tan importante para Pasolini. *Lalengua* está relacionada exclusivamente con la sensación corporal que hace marca en el cuerpo del *parlêtre* y con el significante sin significado. Pero para llegar a esto, para aislarlo, se debe hacer un arduo trabajo. Como dice Jacques-Alain Miller en relación al desciframiento del síntoma (y del fantasma): hay que apuntar a la opacidad y la fijeza del goce, desprenderse del espejismo de la verdad que añade el desciframiento (Miller 2009). Sin embargo, Pasolini procuró descifrar lo indescifrable, por así decir, y lo plasmó en su última época. Por ejemplo, para Pasolini el cuerpo de su madre estaba presente, sin velos, sin represión. Es lo que dice también en la construcción de los recuerdos que marcaron su infancia, cuando lo mezcla con *lalengua* y dice que sentía *teta veleta*, como ya he citado anteriormente, también por los senos de su madre.

Es decir, que, cuando la obra del último Pasolini se puebla de interpretaciones y sentido aparece la imposibilidad de consentir al agujero de significación y de localizar la letra misma como frontera o litoral entre el saber y el goce. El goce de saber sobre el cuerpo y su realidad llenaba todo agujero posible.

En relación a esto, en *El Seminario 6, El deseo y su interpretación* (1958), Lacan se esfuerza por mostrar que hay algo en el fantasma que no hay que comprender, que ahí donde está el fantasma, en su otra cara está el deseo y que eso no llama a ser interpretado sino sólo debe ser señalado (por el analista, si es el caso) porque su vínculo con lo real es ineludible y por supuesto, inenunciable. Lo que no deja de recordar al “ombligo del sueño” señalado por Freud (véase nota 59).

En este seminario, el debate de Lacan con Ella Sharpe (psicoanalista kleiniana) es importante debido a que ella señala una “poética del sueño” que es siempre concreta y corpórea: “una metáfora que es un collage de la mente y el cuerpo”⁷⁰ (Sharpe, 1988). Dice, también, que la metáfora es lo que permite dejar de expresar las emociones a través del cuerpo, pero el origen de la metáfora en experiencias corporales olvidadas deja su huella en el análisis de los sueños. Lacan pretende encontrar el punto de diferencia entre el lugar que para ella ocupa el lenguaje en las formaciones del inconsciente y el que tiene en su propia teoría.

70. La traducción es mía: “the metaphor which is a collage of mind and body” (pos 39).

Llama la atención que en un seminario dedicado a estos dos temas, Lacan insista tanto en un sueño de Freud y en el de Ella Sharpe. Sin apuntar más a la metáfora o a lo simbólico en ellos, aunque sin dejar de llamar “legítimo” al sueño como la vía regia del inconsciente, da un giro para señalar una suerte de “no hay Otro del Otro”, algo que no tiene significación y a lo que se puede acceder solamente a través del significante. El sueño, por decirlo de otra manera, deja de ser mensaje a descifrar para que se lea, en él, los trazos que marcan lo que no tiene sentido. Lo que más importa del sueño es aquello que el sueño nunca puede decir.

En este debate, la articulación entre fantasma y sueño es fundamental. Para Ella Sharpe, hay una continuidad, ya que el lenguaje es una traducción de los fenómenos corporales que surgen en el niño en su relación con el Otro primordial, y el fantasma se interpreta a partir de una serie de relaciones típicas de este escenario dual, en el que la cuestión del “dominio” (tanto del niño por la madre, como del propio cuerpo por el niño) es relevante. Estas estructuras fundamentales del fantasma aparecen tal cual en el sueño que Ella Sharpe analiza, y las interpretaciones, que ella misma hace, apuntan a descubrirlas, yendo de las metáforas del sueño a las estructuras elementales del fantasma.⁷¹

El fantasma no es una estructura originaria, que estaba ahí antes del lenguaje, sino que lleva en sí los efectos de la construcción significante de la relación del sujeto con el Otro, funcionando como una respuesta a la falta fundamental que hace que el sujeto no encuentre en el Otro un significante de su ser.

La escritura en el último Pasolini está tan pegada a *lalengua* que se convierte en un instrumento de interpretación infinito (desarrollaré esto en el apartado 6.3.4), no sirve para cavar un agujero y así tratar lo insoportable del sin sentido, de esa marca que produjo el lenguaje. No es un instrumento que anuda, que trata, que funciona para soportar el malestar del sin sentido de la lengua del cuerpo.

Para decirlo de otra manera: en el último Pasolini, la escritura no permite el bordeamiento de ese sin sentido sino que lo relanza a ser interpretado y reinterpretado. La escritura no es

71. Lacan, por su lado, plantea una articulación más compleja, en la que el fantasma se sitúa en un punto intermedio (en el grafo del deseo) en la estructura del lenguaje, “a medio camino” entre el significante del otro tachado y el significado del Otro. Así, el fantasma no puede funcionar como un metalenguaje (ni del sueño ni de la vida). Véase: Lacan, Jacques. 2005. “Subversión del sujeto o dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano (1960).” En *Escritos 2*, 773–807, Buenos Aires: Siglo XXI.

vivida como cuenco que hace posible tratar ese sin sentido que, una y otra vez, se presenta en el cuerpo. Más bien es vivida del lado del sin fin del sentido. La marca, el goce en el cuerpo es también interpretado por Pasolini, lo que significa que queda del lado del sentido y no del real como ek-sistencia o imposible de interpretar. Aunque Pasolini buscaba desesperadamente un nuevo alfabeto para nombrar aquello que se escapa a la significación, ese mismo alfabeto era imaginado en los términos de la posibilidad de decir lo que no conseguía decir.

El resultado era una escritura sin fin. No una escritura como *sinthome*, pues para ello hubiera faltado un desmontaje del fantasma para tratar solamente lo real de *lalengua* con ayuda de la letra. *Lalengua* debe estar fuera de toda significación posible para poderla tratar con la escritura como uso de la letra. Al estilo de Michel Leiris, quien con genialidad escribe sobre la posibilidad de comprender el significando de su *lalengua*, esta vez *tetable* (véase apartado 2.3.1):

Oigo la palabra '*tetable*', pero sé muy bien que no encontraré nunca solución alguna; que seguirá siendo el '*tetable*', ni velador ni reclinatorio, sin que lleguen a otorgarle figura decisiva ni el hecho de que ese mueble sea el objeto central de la habitación, que en él parece resumirse entera, ni el hecho de que la palabra que evoca ese objeto en sí puedan trasladarse –sólo mediante la memoria humana– a otro punto del espacio: a una iglesia, junto a un reclinatorio, a Saint Suplice y entre notas de órgano. ¿No será acaso que la palabra '*tetable*' toma su magia de que, a la vez algo tienen de '*table*', de mesa, y además suena como la madera de los reclinatorios que la gente mueve y que chirrían en las baldosas, no nombra nada, aunque parece querer decir algo, y sigue siendo la etiqueta de una nada en estado puro o de un objeto incomprensible para siempre jamás? Es probable que un algo de esa palabra se enganche siempre a los faldones de esas otras palabras que parecen corresponder a una realidad concreta, pero en realidad carecen de todo sentido. De ahí procede su aspecto de *reveladoras*, puesto que son por definición fórmulas de aquello que más carece de forma, apelaciones de seres insólitos que podrían quizá ocupar un mundo exterior a nuestras leyes (Leiris 2014: 37-38).

Pasolini lee lo que el cuerpo dice imaginando que está escrito en una lengua primordial,

con sus propios caracteres. En el fondo, convierte su *lalengua* en intérprete infinito.

4. SOBRE LA ESCRITURA

4.1. La escritura de la que se trata

Teniendo, pues, este cuadro previo sobre la biografía de Pasolini y su obra –cuestión *sine qua non* para entrar de manera orientada en el desarrollo de las nociones de cuerpo y escritura, desde la perspectiva de Jean-Luc Nancy, Jacques Derrida y Jacques Lacan en relación a su obra y a mi hipótesis de trabajo– me detendré, en los siguientes capítulos, en la puntualización y desarrollo de las nociones que me interesan para así llegar a la discusión de las preguntas que plantea el tema que investigo. Este capítulo, tiene como eje la noción de escritura. En primer lugar, es necesario insistir, de entrada, en que se tratará sobre todo de una escritura que no tiene que ver con la fonía, con el calco de un sonido sobre una superficie (sea esta una hoja de papel, una pared o el cuerpo). Y, en segundo lugar, que se abordará aquí la escritura desde dos discursos diferentes, a saber el de la filosofía y el del psicoanálisis. Jacques Derrida para el primero y Jacques Lacan para el segundo. Se verá, pues, cómo ambas maneras de plantear el tema de la escritura tocan, conciernen, se relacionan con la escritura en varios registros para Pier Paolo Pasolini. Empezaré, entonces, con la noción de escritura en Derrida y, luego, me detendré en la misma noción pero desde Lacan.

4.2. La escritura para Jacques Derrida

Derrida es uno de los filósofos contemporáneos para quien la escritura no es solo un tema sino también y, sobre todo, un método que se debe a la diferencia, al hacer y al hacerse de la diferencia en tanto que crítica de la presencia. La escritura es el principal bastión de la deconstrucción derridiana. La cuestión de la escritura es tratada en varios momentos de la obra de Derrida y esto hace posible que se vaya siguiendo la evolución de su manera de abordarla. Como planteé en el apartado 1.4.2 de los antecedentes, el interés filosófico por la escritura no comienza con Derrida sino que lo precede. Él rastrea, estudia, desgrana,

discute, distintas maneras de tratar la cuestión de la escritura para poder formular sus propias nociones dentro de la estructura de su pensamiento. Es importante tener presente que Derrida mismo dice “mis textos no pertenecen ni al registro ‘filosófico’ ni al registro ‘literario’” (Derrida 2014: 110). Es decir, se desmarca de la filosofía tal y como él la critica, a saber fruto de occidente, del logofonocentrismo. Esto, proporciona una suerte de orientación para leerlo. A su vez, tal como planteo en la introducción a mi trabajo de investigación, los autores que me interesa estudiar también proceden por la vía del detalle, dan vueltas a las mismas nociones desde distintos puntos, en épocas distintas, en textos diversos. Derrida no es la excepción. Un autor minucioso, que hay que leer de la misma manera y que dice de sí mismo “se me puede reprochar ser insistente, incluso monótono” (2014: 79). Ninguna monotonía, pero sí insistencia en los puntos claves de su obra.

Por un lado, el planteamiento que hace Derrida sobre la escritura está vinculado, o incluye en sí mismo, un diálogo con la lingüística. De aquí que cierto encuadre de su obra dentro del estructuralismo sea ineludible. Por el otro, se vincula a la pregunta por el origen⁷² – cuestión que le acompañará en distintos momentos de su obra–. El origen, para Derrida, no puede ser abordado sin la noción de huella, en la que me detendré más adelante y, que junto con la de archihuella y *différance*, constituirán un punto de suma importancia y, por tanto, ineludible en su pensamiento. He de destacar que para Derrida no se trata de construir conceptos –pues es justamente la estructura discursiva contra la que se rebela, a saber, el logocentrismo– sino de interceptos o nociones.

En su lado primordial, Derrida plantea un diálogo crítico con la metafísica y con el logofonocentrismo. Para plantear un nuevo orden del ser que respondería a la centralidad del signo en él. Para Derrida, uno de los fundamentos de este intento de abandono de la metafísica se apoya sobre todo en un análisis y en una argumentación que radica en

72. “La huella no sólo es la desaparición del origen; quiere decir aquí –en el discurso que sostenemos y de acuerdo al recorrido que seguimos– que el origen ni siquiera ha desaparecido, que nunca fue constituida salvo, en un movimiento retroactivo, por un no-origen, la huella, que deviene así el origen del origen. A partir de esto, para sacar el concepto de huella del esquema clásico que lo haría derivar de una presencia o de una no-huella originaria y que lo convertiría en una marca empírica, es completamente necesario hablar de huella originaria o de archi-huella. No obstante sabemos que este concepto destruye su nombre y que, así todo comienza por la huella, no hay sobre todo huella originaria.” (Derrida 2003: 80). Inmediatamente hay una llamada a pie de página que Derrida agrega, donde dice: “[e]n cuanto a esta crítica del concepto del origen en general (empírico y/o trascendental), hemos tratado en otro lugar de señalar el esquema de una argumentación (Introducción a *L’origine de la géométrie de Husserl*, 1962, p. 60).”

sostener que se piensa y se habla desde un discurso (el occidental)⁷³ que desde Platón está dominado por el logocentrismo. Aboga así por una renuncia al logocentrismo y por salir de esa manera cerrada que caracteriza al pensamiento de occidente en la que la cosa siempre es abordada desde el mismo lugar y con las mismas herramientas: logos, lenguaje, ser.

En el presente apartado me adentraré, pues, en este terreno desde mi lectura de *De la gramatología* (1967), en donde me parece que se expone de una forma más explícita que en *La escritura y la diferencia* (1967) la argumentación que plantea Derrida con la metafísica en tanto procuraba salir de ella, romperla, mostrar su insuficiencia para abordar un tema así de complejo como el de la escritura misma. De esta manera, además de sus alusiones y referencias –no sin importancia– a Husserl, Heidegger y Nietzsche para instar ese diálogo, Derrida intenta crear otro terreno desde el cual pensar la escritura. Es así que llama y critica a la gramatología, la ciencia de la escritura cuando, a su vez, critica el etnocentrismo “que tuvo que dominar siempre y en todas partes, al concepto de escritura” (Derrida 2003: 7) y al logocentrismo o “metafísica de la escritura fonética (por ejemplo del alfabeto) que no ha sido, fundamentalmente, otra cosa que –por razones enigmáticas, pero esenciales e inaccesibles para un simple relativismo histórico– el etnocentrismo más original y poderoso, actualmente en vías de imponerse en todo el planeta” (2003: 7):

Estos valores pertenecen, sin lugar a dudas, al sistema cuya dislocación se presenta actualmente como tal y describen estilos de movimiento histórico que sólo tenían sentido –como el propio concepto de historia– en el interior de la época logocéntrica. Mediante la alusión a una ciencia de la escritura dominada por la metáfora, la metafísica y la teología, el exergo no sólo debe anunciar que la ciencia de la escritura –la gramatología– da signos de su liberación, gracias a esfuerzos que son decisivos, en todo el mundo [...] Quisiéramos sugerir de

73. Lacan también critica el modelo occidental, sobre todo en *Lituratierra* (2001), cuando dice: “[m]i presente ensayo, en tanto que podría titularse una siberiética, no habría nacido si la desconfianza de los soviéticos me hubiese dejado ver las ciudades, incluso las industrias, las instalaciones militares que dan valor a Siberia para ellos, aunque esta no es más que una condición accidental, aunque menos quizás si se la nombra [o]ccidental, indicando así el accidente de un amontonamiento de la occisión” (Lacan 2012b: 23-24). Lacan juega, aquí, con la relación entre “accidental” y “occidental”, haciendo resonar el término *occire* francés, de uso literario, originado en el latín *occidere* (asesinar). De este modo alude a lo que los soviéticos pudieran tener que ocultar en Siberia para impedirle sobrevolarla en su viaje de vuelta de Japón, quizás cadáveres. Más adelante, en el mismo texto, usa “occidentado” para referirse a lo que sería un *parlêtre* nacido (se puede suponer que accidentalmente) en Occidente, lo cual lo haría particularmente inepto para captar ciertas sutilezas de la letra.

manera particular que, por necesaria y fecunda que fuese su empresa e incluso si, en la hipótesis más favorable, superara todos los obstáculos técnicos y epistemológicos, todas las barreras teológicas y metafísicas que la han limitado hasta el presente, una ciencia de la escritura semejante corre el riesgo de no nacer nunca como tal y con ese nombre (2003: 8-9).

Derrida rompe con el discurso logocéntrico en tanto este determina el sentido que tiene la escritura “[l]a idea de ciencia y la idea de escritura –por consiguiente también la idea de ciencia de la escritura– sólo tienen sentido para nosotros a partir de un origen y en el interior de un mundo a los cuales ya han sido asignados un cierto concepto del signo (más adelante diremos el concepto de signo) y un determinado concepto de las relaciones entre habla y escritura” (2003: 9). Esta crítica, a la que reiteradamente vuelve en *De la gramatología* (1967) le permite plantear su tesis sobre la escritura como “antes de la letra”⁷⁴ y a proponer sus lecturas sobre cuestiones que descansan en la pregunta por el origen y el ser, como la huella, la archihuella y su amplia crítica a la metafísica:

La palabra “ser” o, en todo caso, las palabras que designan en lenguas diferentes el sentido del ser, sería junto con algunas otras una “palabra originaria” (*Urwort*), la palabra trascendental que aseguraría la posibilidad de ser-palabra a todas las otras palabras. Estaría precomprendida en todo lenguaje en tanto tal y –esta es la apertura de *Sein und Zeit*– únicamente esta precomprensión permitiría plantear la pregunta del sentido del ser en general, por sobre todas las ontologías regionales y toda la metafísica: pregunta por la cual es inaugurada la filosofía (por ejemplo *Sofista*) y que se deja cubrir por esta, pregunta que repite Heidegger sometiendo a ella la historia de la metafísica [...] Si por una parte la lingüística moderna permanece íntegramente encerrada en una conceptualidad clásica, si se sirve en particular e ingenuamente de la palabra ser y de todo lo que ella presupone, lo que en esta lingüística desconstruye la unidad de la palabra en general no puede ya ser circunscripto, según el modelo de las preguntas heideggerianas, tal como funciona

74. Título de la primera parte de *De la gramatología* (1967) en francés, el original: “L’écriture avant la lettre”. En castellano traducido como “La escritura pre-literal”.

potentemente desde el comienzo de *Sein und Zeit*, como ciencia óptica u ontología regional (2003: 29).

Óptica y ontología, entran en la discusión que circunscribe a la pregunta por el ser y la crítica a la metafísica, la ontología y el logocentrismo. Para Derrida, el lenguaje (desde su concepción occidental) borra lo que se puede entender por escritura. A lo largo de *De la gramatología* (1967) también se encuentran críticas y argumentos alrededor de la lingüística y del concepto occidental del lenguaje, que no dejan de tener relación con el ser y el logocentrismo, en torno a lo que Derrida critica del pensamiento heideggeriano en tanto:

Heidegger recuerda sin cesar que indudablemente el sentido del ser no es la palabra ‘ser’ ni el concepto de ser. Pero como dicho sentido no es nada fuera del lenguaje y del lenguaje de palabras, está ligado, si no a tal o cual palabra, a tal o cual sistema de lenguas (*concesso non dato*), por lo menos a la posibilidad de la palabra en general. Y de su irreductible simplicidad [...] En la medida en que la pregunta por el ser se une indisolublemente a la precomprensión de la *palabra ser*; sin reducirse a ella, la lingüística que trabaja en la deconstrucción de la unidad constituida de esa palabra no tiene ya que esperar, de hecho o de derecho, que la pregunta por el ser sea planteada para definir su campo y el orden de su dependencia. No sólo su campo ya no es simplemente óptico, sino que los límites de la ontología que le corresponderían no tiene nada de regional (2003: 28).

Es este apuntar a un terreno que no es exclusivamente el de la ontología y de la metafísica en donde el pensamiento de Lacan y Derrida pueden encontrarse. Para Derrida, la escritura no está relacionada con el ente, con el ser o con el logos. No hay lugar a la precomprensión para él ni otorga al ser un lugar privilegiado respecto de la escritura. Derrida reconoce esto cuando dice que “fuera de la lingüística es en la investigación psicoanalítica donde esta perspectiva parece tener hoy las mayores posibilidades de ampliarse” (2003: 29).

En cuanto a Saussure, Derrida le critica el tomar la escritura como perteneciente al terreno de lo fónico y como representación de la palabra hablada. De ello dice que es la definición

más tradicional de la escritura en occidente y que Saussure la tomó de Aristóteles. Lo fónico, la voz, el habla, el significante mismo quedaría –para la lingüística– relacionado con la escritura en tanto esta última es plasmar sobre una superficie aquello que se dice. La escritura, como sistema de signos, no tiene otra función que la de representar a la lengua hablada y no tendría entonces ningún otro objetivo ni sentido más allá de ella.

En el capítulo dos de *De la gramatología* (1967), titulado “Lingüística y gramatología”, se encuentra una crítica amplia a Saussure y a su *Curso de lingüística general*, en donde se pueden seguir de cerca los argumentos que plantea Derrida contra la concepción de escritura que tiene la lingüística y que he planteado en los párrafos precedentes.

De estas críticas y discusiones, Derrida toma argumentos para poder criticar la gramatología como la “ciencia de la escritura” y para poder seguir otro camino que el planteado por los lingüistas. A raíz de esto es que procura plantear la idea de la inexistencia de la escritura fonética, argumentándola de esta manera:

Pero por importante que sea, y aunque sea universal o esté llamado a serlo, este modelo particular es que la escritura fonética *no existe*: nunca ha existido una práctica que fuese puramente fiel a su principio. Incluso antes de hablar, como lo haremos más adelante, de una infidelidad radical y necesaria a priori, pueden ya señalarse fenómenos masivos en la escritura matemática o en la puntuación, en el *espaciamento* en general, que son difíciles de considerar como simples accesorios de la escritura. El hecho de que un habla llamada viva pueda prestarse al espaciamento en su propia escritura, es lo que originariamente la pone en relación con su propia muerte (2003: 52).

Me parece que el planteamiento de la inexistencia de la escritura fonética prepara ya el terreno en donde descansará la conceptualización de lo que es la escritura para Derrida. Es decir, que la idea de que la escritura no es aquello vinculado a la *phoné* y a la palabra en tanto lo que se inscribe en una superficie plantea para Derrida un punto de partida para lo que desarrollará posteriormente en su teoría de la escritura. Como dice Laura Frucella en su tesis doctoral, titulada *La cuestión de la letra y la controversia Lacan-Derrida. Cortocircuitos entre filosofía y psicoanálisis* (2015):

Derrida realiza una suerte de arqueología del sistema de oposiciones del pensamiento clásico, intentando desarticular el par de opuestos a través de su programa deconstructivo. En un primer momento, es posible subvertir la oposición, poner lo que estaba abajo arriba y viceversa, pero esto es sólo un paso previo; la sola inversión no disuelve ni cuestiona las oposiciones, pues mantiene la jerarquía de un elemento sobre el otro. Luego se hace necesario operar mediante la deconstrucción –a la que define como “más de una lengua”– a modo de “palanca de intervención”, como lo expresa en *Posiciones*, recurriendo a la *diseminación*, que impulsa el tejido polifónico y polisémico, trabajando con injertos textuales que difuminan la univocidad del sentido. Es en el marco de este proyecto que Derrida llega a jugar con la idea de la escritura como condición general de todo lenguaje, produciendo la inversión del par foné/escritura. Se trata de un ejercicio, de un gesto que subvierte el pensamiento clásico sobre el lenguaje, pero de ningún modo constituye una hipótesis sobre la génesis efectiva de la palabra oral y escrita en el sujeto ni en la humanidad (Frucella 2015: 80-81).

Asímismo, me parece que es un punto de acercamiento a lo que Jacques Lacan plantea también al final de su enseñanza acerca de la escritura. Sin que esto sea del todo similar, pues para que Lacan haga el giro que permite el cambio en su manera de pensar la escritura debe pasar por consideraciones importantes sobre el cuerpo, el goce y lo que llama la letra. Este giro, llevado a cabo por cada uno de maneras distintas y que no les lleva al mismo destino, permite que hayan alusiones, acercamientos y críticas entre los dos autores, que revisaré a detalle más adelante, en concreto en los apartados 4.2.3 y 4.3.5.

Sin embargo, me parece importante resaltar que esta forma particular de pensar la escritura en la obra derridiana, que intenta despojarse del fonologocentrismo, de la ontología, de la manera occidental de pensar, para decirlo con otras palabras, tiene puntos concretos que permiten un diálogo con el psicoanálisis lacaniano, así como también tiene otros en que dicho acercamiento resulta explícitamente imposible. Me interesa, pues, analizar estos puntos para poder discutir también sobre aquellos que, a mi parecer, de una u otra manera, permitieron el avance de ambos.

Derrida plantea, en su crítica a la conceptualización occidental de la escritura, la fuerte unión que nota entre la lingüística que llama moderna y la palabra *ser*. Esta crítica a

Heidegger,⁷⁵ también intenta demostrar que la lingüística utiliza de manera “ingenua” la palabra *ser* (de la que hay una precomprensión establecida por el privilegio al logos) y que entonces su campo queda reducido por la ontología misma. Esto impide a la lingüística poder plantearse el sentido del ser de otra manera para poder ampliar sus horizontes y analizar de otra manera tanto la palabra como la escritura misma.

La crítica y debate con Heidegger,⁷⁶ entre otros, lleva a Derrida a plantear la huella, la tachadura y la *différance*, que le servirán no solo para construir su propia manera de plantear la escritura sino también para dialogar con otros pensadores de su época.

75. “La palabra ‘ser’ o, en todo caso, las palabras que designan en lenguas diferentes el sentido del ser, sería, junto con algunas otras, una ‘palabra originaria’ (*Urwort*), la palabra trascendental que aseguraría la posibilidad de ser-palabra a todas las otras palabras. Estaría precomprendida en todo lenguaje en tanto tal y – esta es la apertura de *Sein und Zeit*– únicamente esta pre-comprensión permitiría plantear la pregunta del sentido del ser en general, por sobre todas las ontologías regionales y toda la metafísica: pregunta por la cual es inaugurada la filosofía (por ejemplo *Sofista*) y que se deja cubrir por esta, pregunta que repite Heidegger sometiendo a ella la historia de la metafísica. Heidegger recuerda sin cesar que indudablemente el sentido del ser no es la palabra ‘ser’ ni el concepto de ser. Pero como dicho sentido no es nada fuera del lenguaje y del lenguaje de palabras, está ligado, si no a tal o cual palabra, a tal o cual sistema de lenguas (*concesso non dato*), por lo menos a la posibilidad de la palabra en general. Y de su irreductible simplicidad. Por consiguiente se podría pensar que sólo queda decidir entre dos posibilidades. 1o Una lingüística moderna, es decir una ciencia de la significación que quebrara la unidad de la palabra y rompiera con su pretendida irreductibilidad, ¿tendría aún alguna relación con el ‘lenguaje’? Probablemente Heidegger dudaría. 2o A la inversa, ¿todo aquello que se medita tan profundamente bajo el nombre de pensamiento del ser o de pregunta por el ser no está encerrado en una vieja lingüística de la palabra que se practicaría así sin saberlo? Sin saberlo porque semejante lingüística, sea espontánea o sistemática, ha debido compartir siempre las presuposiciones de la metafísica. Ambas se mueven sobre el mismo terreno. Está claro que la alternativa no podría ser tan simple. Si por una parte la lingüística moderna permanece íntegramente encerrada en una conceptualidad clásica, si se sirve en particular e ingenuamente de la palabra *ser* y de todo lo que ella presupone, lo que en esta lingüística deconstruye la unidad de la palabra en general no puede ya ser circunscripto, según el modelo de las preguntas heideggerianas, tal como funciona potentemente desde el comienzo de *Sein und Zeit*, como ciencia óntica u ontología regional. En la medida en que la pregunta por el ser se une indisolublemente a la precomprensión de la *palabra ser*; sin reducirse a ella, la lingüística que trabaja en la deconstrucción de la unidad constituida de esa palabra no tiene ya que esperar, de hecho o de derecho, que la pregunta por el ser sea planteada para definir su campo y el orden de su dependencia. No sólo su campo ya no es simplemente óntico, sino que los límites de la ontología que le corresponderían no tiene nada de regional” (Derrida 2003: 28-29).

76. Véase nota anterior.

4.2.1. Huella, representación y *différance*

El tema de la representación (*Vorstellung*) es conocido en el ámbito de la filosofía. De él, y desde este discurso, se puede decir que se refiere a aquello que permite designar la reproducción mental de un objeto por parte de la conciencia, este objeto puede ser interno o externo. Para decirlo de otra manera, desde el logocentrismo la representación es lo que permitiría que cada uno pueda volver a presentar ante sí (por eso *re*-representación), mentalmente, la realidad o la idea. La representación está vinculada habitualmente con el significante, con la palabra, sin importar si se considera que la representación sea el concepto, la idea o el noumeno. El lenguaje es, de esta manera, lo que permite la representación tal como es entendida desde diferentes consideraciones de la filosofía y la lingüística. Esta noción de representación es criticada por Derrida, pues la considera una manera occidental –y con ello logocéntrica– de pensarla.

Para Derrida, la cuestión de la representación es importante en su obra. Vincula el tema a su noción de escritura, de *différance* y huella. Derrida procura, con estos términos, y entre otras cuestiones, mostrar que no hay un origen de la escritura ni de la huella, que este origen se tacha a sí mismo dando lugar al no-origen. Es aquí donde las nociones de huella y *différance* se convierten en uno de los puntos neurálgicos de su planteamiento.

Derrida toma de Saussure la indicación de que a la “imagen psíquica” (es decir el significante) le corresponde un lugar:

Ahora bien, la imagen acústica, el aparecer estructurado del sonido, la “materia sensible” *vivida e informada* por la diferencia, lo que Husserl llamaría la estructura *hyle/morphé*, distinta de toda realidad mundana, Saussure la llama “imagen psíquica”: “La imagen acústica no es el sonido material, cosa puramente física, sino su huella psíquica, la representación de que él nos da el testimonio de nuestros sentidos; esa imagen es sensorial, y si llegamos a llamarla ‘materia’ es solamente en este sentido y por oposición al otro término de la asociación, al concepto, generalmente más abstracto” (p. 128). Si bien la palabra “psíquica” tal vez no convenga, salvo tomando ante ella una precaución fenomenológica, la originalidad de un cierto lugar está bien marcada (Derrida 2003: 83).

Esto le hace pensar que se la puede conservar y que se trata de algo que comporta una temporalización, vivencia que debe saber superar la distinción entre “experiencia interna” y “experiencia externa”, cuestión que rescata y resalta de Husserl. Dice, entonces, algo que pone en juego la subjetividad y la necesidad de romper con la oposición de la psicología y las ciencias humanas en tanto intentan separar las experiencias “internas” de las “externas” como puntalicé unas líneas más arriba. Junto con esto, Derrida alude también a que la huella no puede leerse en clave psico-fisio-fonética: “[e]s por lo tanto indispensable salvar la distinción entre el sonido que aparece y el aparecer del sonido” (2003: 84).

La huella derridiana no es una noción simple, no solo porque no es un concepto sino también porque se relaciona con otras nociones claves de la obra de Derrida, como ya he mencionado antes. La huella, tiene varias aristas. Por un lado, es lo que abre, inicialmente, al sujeto a la exterioridad, a la diferencia. Por otro, la *huella* es lo que vincula a la noción de lo otro, sin que por esto se trate del ser, ni de su esencia, ni del ente: “[I]a huella, donde se marca la relación con lo otro, articula su posibilidad sobre todo el campo del ente, que la metafísica ha determinado como ente-presente a partir del movimiento ocultado de la huella. Es necesario pensar la huella antes que el ente. Pero el movimiento de la huella está necesariamente ocultado, se produce como ocultación de sí” (2003: 61). Es decir, que, la huella no pertenece al campo de la ontología ni de la metafísica porque no es logos ni presencia. Más bien, se separa de estas concepciones.

La huella, entonces, abre a lo otro, se da en el vínculo o, también, como vínculo (trazo) que no puede ser sino un vínculo en falta. Es decir, nunca es idéntico a sí mismo porque tiene una apertura, una brecha dentro de sí. La huella, condición de apertura a lo otro implica la disociación, la diferencia. Al respecto Derrida sostiene que:

La disociación, la separación es la condición de mi relación con el otro. Me puedo dirigir al Otro solo en la medida en que existe una separación, una disociación, de manera que no puedo reemplazar al otro y viceversa. Es lo que algunos filósofos francoparlantes como Blanchot y Levinas llaman el “rapport sans rapport”, la relación sin relación. La estructura de mi relación con el otro es de una “relación sin relación”. Es una relación en la que el otro permanece absolutamente trascendente. No puedo alcanzar al otro. No puedo conocer al

otro desde el interior (Derrida and Caputo 2009: 25-26).

Esta huella (*trace*, en francés) es tomada por Derrida del discurso de Levinas y su crítica a la ontología, así como también de la relevancia que Levinas da al otro: “aproximamos este concepto de huella al que está en el centro de los últimos escritos de E. Levinas y de su crítica a la ontología: relación con la *illistas* como con la alteridad de un pasado que nunca fue ni puede ser vivido bajo la forma, originaria o modificada de la presencia” (Derrida 2003: 91). De la misma manera, la noción de huella en Derrida, es también entendida por él tal como la toma Freud (*Spur*) en su obra. Hay entonces un entramado de nociones previas de la huella, que Derrida toma para poder desarrollar, en *De la gramatología* (1967), su propia noción:

La palabra *huella* debe hacer referencia por sí misma a un cierto número de discursos contemporáneos con cuya fuerza esperamos contar [...] Pero la palabra *huella* establece con ellos la comunicación que nos parece más segura y nos permite economizar los desarrollos que ya han demostrado su eficacia [...] Vinculada aquí, y no en el pensamiento de Levinas, con una intención heideggeriana, esta noción significa, a veces más allá del discurso heideggeriano, la destrucción de una ontología que en su desarrollo más profundo determinó el sentido del ser como presencia y el sentido del lenguaje como continuidad plena del habla. Volver enigmático lo que cree entenderse bajo los nombres de proximidad, inmediatez, presencia (lo próximo, lo propio y el pre- de la presencia), tal sería entonces la intención última del presente ensayo. Esta deconstrucción de la presencia pasa por la deconstrucción de la conciencia, vale decir por la noción irreductible de huella (*Spur*), tal como aparece en el discurso nietzscheano y freudiano (2003: 91).

Se manifiesta una vez más el propósito derridiano de destruir, de traspasar, de olvidar o dejar atrás tanto la ontología como la metafísica (aunque también la fenomenología en sus múltiples críticas a Husserl) para plantear la escritura sin el ser, el logos y la conciencia.

Pero hay otra dimensión del planteamiento de lo que es la huella en Derrida y es la que se vincula con su preocupación por el tema del origen, es decir, del origen en tanto está asociado con la historia y el logos. En este sentido, para Derrida, el origen o huella

originaria estaría ya predeterminada por el sentido que la historia y el logocentrismo le confieren. Al respecto, es interesante detenerse en la crítica que él mismo hace a esta noción en la introducción que escribe para el libro de Husserl *El origen de la geometría* (1961) en donde deconstruye su pensamiento y los planteamientos al respecto de esta noción, y específicamente en este libro, pero no sin servirse de cuestiones planteadas en otros momentos en la obra de Husserl. Por ejemplo, al respecto de la investigación de los orígenes dice que no sucede lo mismo con la vivencia de la cosa y la cosa percibida sensiblemente:

La vivencia inmanente o la cosa sensible percibida *originaliter*, la facticidad singular está siempre presente, aunque reducida para guiar y controlar la intuición de la esencia material última. No sucede lo mismo en la investigación de los orígenes, desde el momento en que se interpone la distancia histórica. Se hace entonces necesaria una doctrina de la tradición, como éter de la percepción histórica: ella está en el centro de *El origen de la geometría* (Derrida 2000: 40).

Derrida va en contra de esto: de la historia, de la ciencia, del logos, de la doctrina de la tradición, de los *apriori* que menciona como “necesarios” en relación a estos discursos. En la página que acabo de citar, Derrida se detiene a analizar la noción del “deber” en Husserl, para ello cita *El origen de la geometría*⁷⁷ (1961) y puntualiza la necesidad del *apriori* en relación al origen según Husserl:⁷⁸ “[e]l ‘*debe de haber entrado*’ revela con claridad la intención husserliana y resume el sentido de toda reducción. Este *deber* (haber entrado) señala la necesidad de una pre-cripción eidética y de una normalidad apriorica reconocida en el presente e intemporalmente asignada a un hecho pasado” (2000: 40). Este *apriori* queda, luego, vinculado a un *a posteriori*, un después casi en una suerte de causa-efecto dictados por la necesidad que señala Derrida: “[e]sta necesidad es, por lo demás, doble: es

77. “Sólo en esas condiciones [de la percepción histórica y la doctrina de la tradición] Husserl puede escribir: En lugar de eso, nuestra preocupación debe más bien orientarse hacia una pregunta retrospectiva acerca del sentido más originario de acuerdo con el cual la geometría nació un día <y>, desde entonces, ha estado presente como tradición milenaria [...], nos preguntamos acerca del sentido según el cual, por primera vez, entró en la historia –*debe de haber entrado* [el subrayado es nuestro], aunque no sepamos nada de los primeros creadores ni hagamos cuestión de ello” (Derrida 2000: 40).

78. Véase nota anterior.

la de un *Quod* y la de un *Quomodo*, necesidad de *haber tenido un origen* histórico y de haber tenido *tal* origen, tal sentido de origen. Pero una historicidad irreductible se reconoce en que ese “*deber*” no se anuncia sino *después* del hecho del acontecimiento” (2000: 40).⁷⁹ Es importante anotar esto. Derrida apuesta por una huella que es sin *apriori*, sin historia ni logos. Jacques Lacan hace la misma apuesta en lo que al trazo de goce se refiere. Me detendré en esto en el apartado siguiente.

Para Derrida, pues, la huella y la cuestión del origen (en tanto histórico y logocéntrico) están relacionadas pero solo en tanto que se excluyen. Si para él hubiera un origen, la huella es su desaparición. Así habría un origen que siempre desaparece, que está en continua desaparición gracias a la huella. Entonces ella –la huella– se convierte en un no-origen pues se engendra otro que, a su vez, desaparecerá por la huella misma:

La huella no sólo es la desaparición del origen; quiere decir aquí –en el discurso que sostenemos y de acuerdo al recorrido que seguimos– que el origen ni siquiera ha desaparecido, que nunca fue constituida salvo, en un movimiento retroactivo, por un no-origen, la huella, que deviene así el origen del origen. A partir de esto, para sacar el concepto de huella del esquema clásico que lo haría derivar de una presencia o de una no-huella originaria y que lo convertiría en una marca empírica, es completamente necesario hablar de huella originaria o de archi-huella. No obstante sabemos que este concepto destruye su nombre y que, si todo comienza por la huella, no hay sobre todo huella originaria (Derrida 2003: 80).

Para poder cernir algo sobre la huella, Derrida lo hace también desde la negación. Es decir, que intenta aproximarse a eso que no puede definir con las palabras a través de la teología negativa o atribuciones apofáticas.⁸⁰ Al respecto de lo que no corresponde a la palabra, en

79. Para seguir mejor esto, la nota al pie que añade Derrida es clarificadora: “En *El origen...* se utiliza con frecuencia esta noción de deber, de requisito apriorico, que concierne a un *pasado*. Ella señala la posibilidad de una determinación estructural recurrente en ausencia de toda determinación material. Y su esta normatividad apriorica de la historia se reconoce a partir del hecho, *después* del hecho, este *después* no es indicio de una dependencia. El hecho no nos instruye por su contenido fáctico, sino en tanto *ejemplo*. Es en la especificidad de este después, en la necesidad de conservar como hilo conductor la trascendencia o la facticidad reducida, como se anuncia la historicidad original del discurso fenomenológico” (Derrida 2000: 40).

80. La teología negativa, también llamada teología apofática (del griego *ποφάναι* que significa "decir

el texto *Cómo no hablar* (originalmente una conferencia pronunciada en Jerusalén en 1986) Derrida propone algo del orden del silencio para aproximarse a aquello de lo que no es posible hablar: “sólo una atribución negativa (‘apofática’) puede pretender aproximarse a Dios, preparamos a una intuición silenciosa de Dios” (Derrida 1997a: 14). En cuanto a la dificultad de nombrar algo con exactitud, en la misma conferencia dice:

Cada vez que digo: X no es esto, ni aquello, ni lo contrario de esto o de aquello, ni la simple neutralización de esto o de aquello con lo que *no tiene nada en común*, siendo absolutamente heterogéneo o inconmensurable con ellos, empezada a hablar de Dios, bajo ese nombre o bajo otro. El nombre de Dios sería entonces el efecto hiperbólico de esta negatividad o de toda negatividad consecuente en su discurso. El nombre de Dios convendría a todo aquello a lo que sólo cabe aproximarse, aquello que sólo cabe abordar, designar de manera indirecta y negativa. Toda frase negativa estaría ya habitada por Dios o por el nombre de Dios, como que la distinción entre Dios y el nombre de Dios abre el espacio mismo de este enigma. Si hay un trabajo de la negatividad en el discurso y en la predicación, ese trabajo produciría la divinidad. Bastaría entonces con un cambio de signo (o más bien con demostrar, cosa bastante fácil y clásica, que esa inversión ya desde siempre ha tenido lugar, que es la necesidad misma del pensamiento) para decir que la divinidad no está aquí producida sino que es productora. Infinitamente productora, diría, por ejemplo, Hegel. Dios no sería sólo el fin sino el origen de este trabajo de lo negativo. No sólo el ateísmo no sería la verdad de la teología negativa, sino que Dios sería la verdad de toda negatividad. Se accedería así a una especie de prueba de Dios, no una prueba de la existencia de Dios sino una prueba de Dios por sus efectos,

no", "negar"), hace referencia a la teología racional negativa que procede por negaciones y no pretende decir o enunciar ninguna proposición sobre Dios, ente divino y mayor que no puede ser pensado ni dicho. Esta entidad divina, es, pues inenunciable e incognoscible. La teología negativa tuvo gran influencia en oriente y en la mística de la Edad Media. La *a* privativa, en *apofática*, destaca la ausencia, la sustracción, la negación, en tanto no se puede admitir conocimiento alguno de Dios. Esta *a* aparece repetidas veces en el Nuevo Testamento denotando la negación respecto a Dios, por ejemplo, con San Pablo: *Aóratos*, invisible en griego: “[I]o que Él es y que no podemos ver” (Rm, 1:20); *Arretos*, indecible: “[y] sé que ese hombre, sea con cuerpo o fuera del cuerpo, no lo sé, Dios lo sabe, fue arrebatado al paraíso, donde oyó palabras que no son para el oído y que nadie sabría expresar” (2Cor, 12:4); *Aprósetos*, inaccesible: “[a]l único inmortal, al que habita en la luz inaccesible a quien ningún hombre ha visto ni puede ver, a él honor y poder por siempre jamás. ¡Amén!” (1Tm 6:16). Se podría decir así, que, según la teología negativa se puede saber lo que Dios no es y no lo que es. (Todas las citas de la Biblia en esta investigación son extraídas de: *La Biblia Latinoamérica*, 2005).

más precisamente una prueba de lo que se llama Dios, del nombre de Dios por efectos sin causa, por lo sin causa (1997a: 15).

Sin embargo, lo inaccesible al lenguaje, Derrida lo tratará, también, con la noción de *différance* (neografismo más que neologismo), palabra homófona con *différence*, es decir diferencia, pero que Derrida toma aquí con otra acepción que la palabra tiene en francés, la de posponer. Es como que el sentido quedará pospuesto, suspendido, siempre por llegar. De esta manera, procura transmitir la imposibilidad de simbolizar algo que la representación no logra.

Junto a la noción de *différance*, que va en contra del pensamiento metafísico y que pone sobre la mesa la condición de posibilidad de toda diferencia, Derrida plantea la idea de la escritura como vinculada a la huella que abre al otro. Le atribuye ser inaugural cuando dice de ella “es porque es inaugural, en el sentido nuevo de esta palabra, por lo que la escritura es peligrosa y angustiante. No sabe a dónde va, ninguna sabiduría la resguarda de esta precipitación esencial hacia el sentido que ella constituye, y que es, en primer lugar, su futuro” (Derrida 1989c: 21-22) y enseguida agrega: “si la escritura es inaugural, no es porque cree, sino por una cierta libertad absoluta de decir, de hacer surgir lo ya-ahí en su signo, de capturar sus augurios” (1989c: 21-22).

La *différance* es, entonces, movimiento en tanto hace surgir:

Lo que se escribe como ‘diferancia’ será así el movimiento de juego que ‘produce’, por lo que no es simplemente una actividad, estas diferencias, estos efectos de diferencia. Esto no quiere decir que la diferencia que produce las diferencias esté antes que ellas en un presente simple y en sí mismo inmodificado, in-diferente. La diferencia es el ‘origen’ no-pleno, no-simple, el origen estructurado y diferente (de diferir) de las diferencias. El nombre de ‘origen’, pues, ya no le conviene (Derrida 1994: 47).

El acento está entonces puesto en lo diferente y diferidor. La *différance* no es “ni una palabra ni un concepto” (1994: 39) –dice Derrida–; lo que ya pone de manifiesto que, si no es palabra, la *différance* no tiene que ver con el lenguaje sino con otro orden.

En “Freud y la escena de la escritura”, importante ensayo del libro *La escritura y la*

diferencia (1967), Derrida hace referencia al psicoanálisis y específicamente a Sigmund Freud. Su eje es el análisis de lo que Freud plantea como escritura basado en su noción de huella (*Spur*) como impresión y que Derrida toma, como dije anteriormente, para formular su propia hipótesis sobre la escritura.

En este texto, la pregunta por la representación vuelve y es situada en Freud como inversión metafórica, lo que quiere decir que para Derrida el abordaje que hace Freud del tema no lo vuelve más claro sino “mediante la insistencia de su inversión metafórica, vuelve enigmático, por el contrario, aquello que se cree conocer bajo el nombre de escritura” (Derrida 1989b: 275). Y más adelante añade “[n]os dejamos guiar en nuestra lectura por esa inversión metafórica. Acabará invadiendo la totalidad de lo psíquico. El contenido de lo psíquico será *representado* por un texto de esencia irreductiblemente gráfica. La *estructura* del aparato psíquico será *representada* por una máquina de escribir” (1989b: 275). Es decir, para Derrida, como para el Freud de esta época, la metáfora de la representación era necesaria, es lo que muestra la figura de la máquina de escribir y la del “Wunderblock” o “pizarra mágica”, se trata, pues, –en esta época– de la escritura como impresión, como posibilidad de representación. Pero ¿representación de qué? de la huella como marca no ya biológica, como la pretendía plantear Freud en el *Proyecto de una psicología para neurólogos* (1895) sino en tanto la huella se transforma en escritura más allá de la neurología y queda como marca en la psique, no en el cerebro. Esta es la que se podría llamar la entrada de la escritura en la escena, tal y como Derrida la concibe: cuando Freud renuncia a lo biológico y lo transforma en la noción de escritura. De ahí que pueda decir: “[y]cuando [Freud] renuncie a la neurología y a las localizaciones anatómicas, no será para abandonar sino para transformar sus preocupaciones topográficas. Entonces, la escritura entrará en escena. La huella se hará grama; y el medio del abrirse-paso, un espaciamento cifrado” (1989b: 283).

Se abre paso pues al desciframiento de este espacio, del origen mismo de la huella como escritura, a lo que Derrida responde con la idea de huella y tachadura, nociones siempre unidas. El origen debe ser siempre pensado como origen bajo tachadura, es decir, la huella es siempre tachada haciéndola entonces no originaria –lo que implica un rechazo al concepto logocéntrico de origen–. Es preciso abrir el espacio a otro origen que a su vez será tachado. Es esta la noción de archi-escritura, una escritura que contiene siempre la huella y su tachadura y que permite pensar a Derrida que no hay un origen pleno sino que

“es el no origen lo que es originario” (1989b: 280).

Es importante destacar la lectura que hace Derrida de *La interpretación de los sueños* (1900-1901) de Freud en tanto sitúa, a partir de este texto, que la escritura como metáfora se va a encargar tanto del aparato psíquico como estructura como del texto psíquico en el tejido mismo de este aparato. Máquina y texto son así dos metáforas que Derrida lee en Freud y que aplicará a su propia teoría de la escritura. La *Interpretación de los sueños* (1900-1901) le servirá para mostrar, por un lado, el sueño como máquina, es decir como esa estructura del aparato psíquico, como aquello que produce escritura. Y por otro, el sueño como escritura de signos que se traducen mediante una clave. La alusión al código permanente es relevante, dice Derrida: “es la debilidad de un método al que Freud reconoce al menos el mérito de ser analítico y de deletrear uno por uno los elementos de la significación”(1989b: 285). Esto le obliga a comentar el “método” usado por Freud para la interpretación de los sueños y a criticar la lectura e interpretación de la escritura psíquica a partir de códigos o significaciones. Dice, con Freud, que la escritura psíquica no se presta a las traducciones “porque es un único sistema energético, por diferenciado que sea, y porque cubre todo el aparato psíquico [...] la escritura psíquica en general no es el desplazamiento de las significaciones en la limpidez de un espacio inmóvil, dado previamente, ni la blanca neutralidad de un discurso” (1989b: 293). No se trata ni para uno ni para otro, de la traducción de la escritura psíquica, de las huellas del aparato psíquico metaforizado por partida doble: como máquina y como texto.

Para Derrida, una de las referencias importantes es la tachadura, que podría dar la significación de la escritura psíquica. Sin embargo esta tachadura es, en sí misma, un movimiento que incluye un *après-coup*, un diferir del tiempo (implicado en la noción de *différance*) y que en su constante borrar la huella abre, una y otra vez, ese no-origen que es el origen mencionado anteriormente. Lo que quiere decir que no hay significación absoluta, que ella está siempre por venir.

4.2.2. Derrida y la letra

Para abordar el tema de la escritura tal y como interesa a esta investigación, es imprescindible hacer un recorrido por el tema de la letra en Derrida. No solo porque es un punto importante de la crítica que hace a Lacan, sino porque en ella están implicadas algunas de sus nociones fundamentales para captar lo que es la escritura y la deconstrucción para él. Con esto, me refiero a que están implicadas tanto críticas al concepto de significante, como al logofonocentrismo, a la indivisibilidad de un elemento y a la noción de materialidad en Lacan, como también está implicada su noción de huella y diseminación, como en seguida expondré.

En *El cartero de la verdad* (1975), publicado por primera vez en un número especial de la revista *Poétique*, no. 21, titulado *Littérature et philosophie mêlées*, editado por Philippe Lacoue-Labarthe, Derrida critica el escrito de Lacan *El Seminario sobre 'la carta robada'* (1966). En el texto de Derrida, la crítica transcurre, sobre todo, en dirección a dos ejes: por un lado, el de la verdad y la ficción; y por el otro, el de la letra. Este segundo es el que interesa a mi investigación y en el que me detendré en las siguientes páginas.

Una de las primeras cuestiones que llama la atención es la consideración que hace Derrida respecto de la letra planteada por Lacan –en este escrito– como indestructible. Es decir, como letra que no soporta ser partida, dividida. Derrida toma sus argumentos basándose en la materialidad y en la formalidad de la letra:

En su materialidad: no la materialidad empírica del significante sensible (*scripta manent*), sino la que consiste por una parte en cierta *indivisibilidad* [...] por otra parte en cierta localización. Localización a su vez no empírica y no real puesto que da lugar a lo que no está donde está, “falta en su lugar”, no se encuentra donde se encuentra o también (pero ¿será lo mismo?) se encuentra donde no se encuentra. Los valores de indivisibilidad (pretil de la partición) y de la localización son ellos mismos, aquí, indisociables, se condicionan uno a otro [...] Lacan está pues atento a la letra, o sea a la materialidad del significante. A su formalidad también, la cual, lo mismo que el lugar del átomo literal, determina al sujeto: “La subjetividad en su origen no es de ningún modo incumbencia de lo real, sino de una sintaxis que engendra allí la marca

significante” (Derrida 1980: 312-13).

La indivisibilidad y el hecho de que la letra tenga un lugar, la aleja de la deconstrucción derridiana. En la deconstrucción, siempre hay divisibilidad, un movimiento que la permite y, con él, permite que la escritura se escriba en estos movimientos dando lugar a otros, indefinidamente. Así es que se puede deducir que si hay un elemento indestructible, indivisible, la escritura y, por tanto, la deconstrucción no serían posibles. Se puede deducir esto de *Posiciones* (1972), entrevistas contemporáneas a *El cartero de la verdad* (1975), en donde Derrida dice: “[h]e tratado de describir y explicar cómo la escritura implicaba estructuralmente (contaba-descontaba) en sí misma su propio proceso de borrado y anulación” (Derrida 2014: 106). Es decir, un elemento indestructible no permite ser borrado y anulado. Sería, entonces, por tener un lugar (la destinación de la carta/*lettre*) un elemento clave para pensarlo desde una visión teleológica y, en tanto indivisible, desde el idealismo trascendental.

Derrida lee la letra planteada por Lacan como un elemento que no es acorde a la diseminación y la *différance*. Esto la haría permanecer en el terreno del logocentrismo o, de lo que llamará el falogocentrismo, pues interpreta la letra como un significante fálico que lo ordena todo y que, además, vincula a la verdad según Lacan: “Lacan nos vuelve a conducir hacia la verdad [...] muestra que la letra se reporta hacia su lugar propio por un trayecto propio y, tal como lo anota expresamente, es ese destinamiento lo que le interesa, el destino como destinamiento. El significante tiene su lugar en la letra y esta vuelve a encontrar su sentido propio en su lugar propio” (Derrida 1980: 320-21). De este lugar como destinamiento es de lo que se trata cuando aludo a la visión teleológica que Derrida otorga a la letra lacaniana. Más adelante, Derrida añade: “[e]sta readecuación (la verdad) implica pues por cierto una teoría del lugar propio y esta una teoría de la letra como localidad indivisible: el significante no debe nunca correr el riesgo de perderse, de destruirse, de dividirse, de fragmentarse sin vuelta” (1980: 322). Derrida lee en Lacan una propuesta centrada en una especie de “sistema de verdad y de palabra” como dice Domenico Cosenza en “Derrida e Lacan: un incontro mancato?”⁸¹ (2008) en donde, a su vez, afirma que “el discurso de Lacan cae esencialmente, sin que él se dé cuenta, en el

81. La traducción es mía: *Derrida y Lacan: ¿un encuentro que faltó?*

marco de la tradición metafísica que Derrida, en el modo en que retoma de una manera original el proyecto de destrucción fenomenológica de la ontología de Heidegger en *Sein und Zeit*, trabaja para desconstruir, dejándola al descubierto”⁸² (Cosenza 2008: 273-74).

Lo que Derrida no toma en cuenta es que en *El seminario sobre ‘La carta robada’* (1966) Lacan está en una época de su enseñanza en donde la primacía es otorgada al registro de lo imaginario-simbólico. Es decir, Lacan en este escrito apunta a una relectura del inconsciente freudiano para resaltar, por medio de la repetición, el lugar de algo que insiste y su imposible destrucción, borramiento o divisibilidad. Algo a lo que, mucho más tarde en su enseñanza, se referirá como iteración y que abordará desde la problemática del Uno solo (véase apartado 5.2.5). En este sentido, lo que apunta Laura Frucella es de vasto interés:

Es plausible que Lacan [...] al mismo tiempo anticipa una perspectiva diferente, que es la que me interesa señalar: no que la carta sea una alegoría del significante imposible de ser partido por su valor posicional y diferencial, sino que la carta – *lettre*– adelanta algo de la categoría de aquello que evoca una unidad sin posible disolución, es decir, del rasgo unario y la letra en el sentido no ya de elemento simbólico sino real. Desde esa perspectiva, entonces, Derrida no yerra el tiro, al detectar precisamente un punto de disonancia en la misma doctrina lacaniana de lo simbólico, un elemento donde la identidad, y no la diferencia, es lo que otorga contundencia e indestructibilidad (Frucella 2015: 122).

Es decir, Derrida lee en la letra una noción que tiene/adquiere un sentido, fálico y de lugar. La lee como significante de la verdad en tanto relacionada con la castración como verdad,⁸³

82. La traducción es mía: “il discorso di Lacan rientrerebbe essenzialmente, senza che lui se ne renda conto, nel quadro della tradizione metafisica che Derrida, nella sua ripresa originale del progetto di distruzione fenomenológico dell’ontologia aperto da Heidegger in *Sein und Zeit*, lavora a decostruire, mettendola allo scoperto”.

83. La cuestión sobre la verdad-castración es planteada por Derrida desde su lectura de la falta (y aquí el lugar en donde se encontraría –como ausencia o presencia– la letra. Es decir, el lugar como lugar tal como él mismo lo plantea: la letra como el lugar del significante): “[e]sa determinación de lo propio, de la ley de lo propio, de la *economía*, vuelve a conducir pues a la castración como verdad, a la figura de la mujer como figura de la castración y de la verdad. De la castración como verdad. Lo cual sobre todo no quiere decir, como podríamos tender a creerlo, a la verdad como dislocación esencial y fragmentación irreductible. La castración-verdad es por el contrario lo que se contrae (estriatura del anillo) para hacer volver el falo, el significante, la carta o el fetiche a su oikos, a su morada familiar, a su lugar propio. En este sentido la castración-verdad es lo contrario de la fragmentación, su antídoto incluso: lo que allí falta en su lugar tiene su

temas en los que, como he dicho, no entraré pues me desviarían de aquello que está más vinculado con mi investigación. Sin embargo, su crítica también señala esa noción de letra, que destaca menos en el texto y que para él es incongruente con la deconstrucción, en tanto que de esta se decanta siempre por lo divisible (la *différance* y la diseminación implican esto), por ese significado que nunca llega y se abre siempre a lo otro. En *Resistencias del Psicoanálisis* (1996) dice que si solo hubiese una deconstrucción “una sola tesis de ‘La deconstrucción’, ella tendría divisibilidad: la diferencia como divisibilidad. Lo que vuelve paradójicamente a comprometer en una emulación analitista a un pensamiento muy atento a tomar en cuenta lo que siempre se niega al análisis (la complicación originaria, lo no-simple, el origen tachado, la huella o la afirmación del don como huella)” (Derrida 2010: 54-55). Y, unas líneas más abajo, deja clara su noción de letra como divisible y lo que ella implica respecto de la diseminación:

Desde luego, esta divisibilidad de la letra no se separa de la fuerza de desligazón (también un fenómeno analítico) que anula el vínculo, por ejemplo el vínculo de la deuda, lo simbólico, el nombre del padre, otros tantos motivos que ligan y se ligan al triángulo o al círculo de la reapropiación cuyas figuras trinitarias dominan el "Seminario sobre 'La carta robada'" y, lo mismo que su afirmación de que una carta siempre llega a destino, le otorgan la firme consistencia de una resistencia superiormente organizada. Allí está uno de los lugares de división entre el tres y el cuatro, entre la resistencia ligada a todas las represiones y la restancia diseminal que no sólo *no vuelve al padre*, como he intentado demostrarlo, sino que se expone a un olvido radical que ya no pertenece a la tópica o la economía de la represión, destinada como lo está a la oportunidad y el riesgo de encenizarla, es decir, a una huella sin huella, secreto inviolable y sin profundidad, sin lugar, sin nombre, sin destino, *hiperbólico*, destrucción excesiva y lisis sin medida, sin medida y *sin retorno*, lisis sin

lugar fijo, central, sustraído a toda sustitución. Algo falta en su lugar, pero la falta nunca falta en él. El falo, gracias a la castración, se queda siempre en su lugar, en la topología trascendental de la que hablábamos más arriba. Allí es indivisible, y por lo tanto indestructible, como la carta que *está en su lugar*. Y por eso la presuposición interesada, nunca demostrada, de la materialidad de la carta *como indivisibilidad* era indispensable para esa economía restringida, esa circulación de lo propio” (Derrida 1980: 324). La falta es una noción indivisible de la metafísica, de aquí, también, la crítica de Derrida cuando relaciona la verdad, la castración, el lugar y la falta.

anagogía (2010: 55-56).

Es imposible no pensar, después de leer esta cita, en las resonancias que el olvido radical y la huella sin huella a la que alude Derrida tienen con la represión primaria para Freud a la que aludo en el apartado 5.2.3. Me parece que Lacan y Derrida tienen más proximidad de la que se ha pensado. Finalmente, a lo que ambos apuntan –y me extenderé en esto más adelante– es a que queda algo que no puede ponerse a cuenta de lo simbólico, lo imaginario, la palabra, la representación. En suma, a un imposible. Es decir, Derrida en el texto que aquí me ocupa, señala ya algo que no puede ser reducido al sentido o al significante. Para él, esto es divisible, se disemina, por lo que no puede ser integrado en lo simbólico. Derrida no apunta a una reducción que concluya –como por su parte lo hace Lacan– ni a una detención de la cadena sino que mantiene en movimiento aquello que no llega, en una especie de espiral infinita: “defino la escritura como la imposibilidad para una cadena de detenerse en un significante que no la reactive por haberse colocado ya en posición de sustitución significativa” (Derrida 2014: 125). Esta es la escritura que Lacan tilda de escritura derivada de “la precipitación significativa” en su seminario 23.

En cuanto a eso que queda y a lo que he aludido unas líneas más arriba, Derrida dirá en *El cartero de la verdad* (1975) que: “[h]ay que tener en cuenta el resto, lo que se desecha, no sólo en el contenido narrado de la escritura (el significante, lo escrito, la letra) sino en la operación de escritura” (Derrida 1980: 320). La proximidad de Lacan y Derrida con Pasolini se hace, a veces, palpable también con la noción de resto en tanto es ese resto lo que se podría decir que Pasolini intenta representar.

Más adelante, en los apartados dedicados a la escritura en Lacan, se pondrá de manifiesto que en *El cartero de la verdad* (1975) también hay elementos y críticas que se relacionan con otros escritos de Lacan que aquí trataré, como *Liturierra* y, sobre todo, con los seminarios 9 y 18.

4.2.3. *Lacan por Derrida: críticas y alusiones*

Aunque se encontraron pocas veces –tres, según Derrida– las alusiones de este a Lacan fueron más. Incluso participó en un coloquio, a manera de homenaje póstumo a la muerte de Lacan, en torno a su pensamiento. Organizado por el Colegio Internacional de Filosofía, este coloquio fue titulado *Lacan con los filósofos* (1991). En él, Derrida intervino con una conferencia titulada “Por amor a Lacan” en la que da algunas respuestas a alusiones de Lacan a él y también despliega y argumenta las críticas que tenía hacia este y su pensamiento.

Aquí, Derrida habla de su escasa relación con Lacan y de los intercambios que ambos mantuvieron tanto aludiendo uno al otro en sus textos como en sus diversos encuentros. Al respecto, dice Derrida: “[n]o cuento estas historias por la diversión de las anécdotas, sino porque aquello de lo que tenemos que hablar aquí, es del encuentro, de la *tujé*, de la contingencia –o no–, y de lo que vincula, si quieren, la firma del acontecimiento con el teorema” (Derrida 1997b: 371).

Derrida reivindica en estas páginas que Lacan comete un error si interpreta que su libro *De la gramatología* (1967) propone una gramatología, es decir una ciencia de la escritura. Al respecto, Derrida responde, en este homenaje a Lacan, que el hecho de haber colocado el seminario sobre *La carta robada* (1955) (al que Derrida dedicó más atención que a cualquier otro texto de Lacan) al inicio de los *Escritos* (1966), tenía que ver con él y que tanto este detalle como el de citar su libro eran declaraciones de amor, hacia él:

La republicación en dos volúmenes de bolsillo en 1970 lo habrá tranquilizado y le habrá permitido, de paso, no sólo confirmar la necesidad de colocar el seminario sobre *La carta robada* en la “garita de entrada” de los *Escritos*, sino también de espetarme uno de esos antefuturos (antifechas o antídotos [*antidates ou antidotes*]) que habrán sido el modo privilegiado de todas las declaraciones de amor que tan a menudo me hizo mencionando, no me atrevo a decir antefechando, cito “lo que llamo propiamente la instancia de la letra antes de cualquier gramatología”. (Antes de cualquier gramatología: *De la gramatología* era el título de un artículo y de un libro publicado unos cinco años antes, y que

es uno de los numerosos errores o desconocimientos de Lacan y de tantos otros a este respecto, nunca propuso una gramatología, ni una ciencia o disciplina positiva que llevara ese nombre, sino que hacía grandes esfuerzos para demostrar por el contrario la imposibilidad, las condiciones de imposibilidad, de absurdidad de principio de cualquier filosofía que llevara el nombre de gramatología. Este libro que trataba *De la gramatología* era todo salvo una gramatología) (1997b: 373).

Derrida defiende así que su libro nunca propuso una gramatología, una ciencia de la escritura, más bien –dice– quiere mostrar, con enorme esfuerzo, la imposibilidad y carácter de absurdo de cualquier filosofía que llevara este nombre: “*De la gramatología* era todo salvo una gramatología” (1997b: 373). La propuesta de Derrida no era, pues, una ciencia de la escritura, ni mucho menos, sino que en ese lugar puso la archi-escritura (y todas sus implicaciones) como aquello que podía dar cuenta de la imposibilidad de reducir un objeto a una presencia o ausencia, y, de alguna manera, esto quiere decir la imposibilidad de poder representar algo en la escritura misma:

Archi-escritura, cuya necesidad queremos indicar aquí y esbozar el nuevo concepto; y que solo continuamos llamando escritura porque comunica esencialmente con el concepto vulgar de escritura [...] Esta archi-escritura, aun cuando el concepto sea suscitado por los temas de lo “arbitrario del signo” y de la diferencia, no puede, nunca podrá ser reconocida como *objeto* de una *ciencia*. Es lo que no puede dejarse reducir a la forma de la *presencia* (Derrida 2003: 83).

La discusión, en esta ocasión explícita, de Derrida con Lacan, muestra que uno de los puntos fundamentales para él de las diferencias o paralelismos entre ambas maneras de pensar la escritura (la de él y la de Lacan) era el del origen y lo irrepresentable o impresentificable. Derrida sostuvo que había un origen que se borraba a sí mismo dando lugar a otro origen, como he dicho anteriormente. Hay, entonces, un no-origen del (no) origen; formulación más precisa a tenor de Derrida, cuestión con la que Lacan no está de acuerdo. Para Lacan, el hecho de plantearse la pregunta por el origen ya es en sí mismo algo que desorienta. En lugar de la pregunta por el origen (o su tachadura) Lacan pone la

causa:

Una cosa es entonces hablar del origen del lenguaje y otra, de su relación con lo que enseño, de acuerdo con lo que articulé el año pasado como discurso del analista. Como saben, la lingüística empezó con Humboldt por esa especie de interdicción, de no preguntarse por el origen del lenguaje, sin lo cual uno se desorienta. No es poco que alguien en pleno período de mitificación genética – este era, en efecto, el estilo a comienzos del siglo XIX– haya planteado que nada nunca sería situado, establecido, articulado, sobre el lenguaje si no se empezaba por prohibir las preguntas sobre el origen (Lacan 2009: 56).

Es decir, lo previo es situable para Derrida, es abordable y discutible aunque sea como archiescritura, huella o *différance*, como aquello que está en una constante tachadura para dar lugar al no origen.

La crítica que Derrida hace al fonocentrismo y al falocentrismo, factores que analizó y problematizó con la deconstrucción y que atribuye a una parte de la obra de Lacan: los *Escritos*, pero sobre todo al *Seminario sobre la carta robada* (1955) texto que provocó sus más arduas críticas al planteamiento lacaniano, es un punto importante que marcó la alusión de Derrida a Lacan y viceversa. Este escrito lacaniano, es de la época de la obra de Lacan en la que la primacía la tenía lo simbólico, es decir el lenguaje, la palabra, y en la que dialogaba e interrogaba al estructuralismo y posestructuralismo. Por ello, el lugar del significante era clave para él en ese momento. Derrida critica esto pero de una manera aislada, es decir, no se apoya en otros escritos o seminarios de Lacan que podían, sin duda, abrirle otra manera de considerar el tema de la carta/letra robada. En esa época, dice:

Se podía asistir a una reunión teórica del discurso lacaniano que hacía un uso muy fuerte, muy poderosamente espectacular de todos los motivos para mí desconstruibles, en curso de deconstrucción, y lo que era de nuevo para mí más grave no sólo de lo más desconstruible de la filosofía, el fonocentrismo, el logocentrismo, el falocentrismo, la palabra plena como verdad, el trascendentalismo del significante, el retorno circular de la reapropiación hacia lo más propio del lugar propio a los bordes circunscritos de la falta, etc., [...] me parecía ya –y esto data de 1965– exigir a su vez cuestiones desconstructoras,

puesto que Lacan se refería entonces, lo hemos recordado a menudo aquí, de manera frecuente, decisiva y confiada, a veces encantadora, a la palabra heideggeriana, al *logos* interpretado por Heidegger, a la verdad tanto por otra parte como adecuación que como cubrimiento/descubrimiento (Derrida 1997b: 374).

La discusión con la metafísica y ontología de Heidegger se pone, de nuevo, de manifiesto, como telón de fondo de una de las críticas de Derrida a Lacan, quizás, la crítica más presente que le hace y que luego será relacionada al problema de la escritura y el origen pues para Derrida la deconstrucción ocurría como una experiencia de lo imposible, de la imposibilidad de la presencia de un “algo” que es lo que la archi-escritura pretende atrapar sin por ello hacerlo presente. Dice Derrida al respecto: “[I]a deconstrucción, si la hay, no es una crítica, aún menos una operación teórica o especulativa metódicamente llevada a cabo por alguien, sino que si la hay, ocurre, lo dije muy a menudo, y de nuevo en *Psiqué*, para atreverme a repetirlo de nuevo, como experiencia de lo imposible. Intenté mostrarlo en *El cartero de la verdad* y en otras partes” (1997b: 374).

Curiosamente eso es algo que Derrida también atribuye al psicoanálisis cuando dice que del psicoanálisis ya venía cierto impulso a deconstruir el privilegio de la presencia, aunque a través de otras vías y preguntas. Es una manera, me parece, de hacer converger la deconstrucción como experiencia de lo imposible y el psicoanálisis: “[h]e aquí pues la forma del quiasmo [dice Derrida]: Me encontraba entonces ante una poderosa reconstitución filosófica, filosofante, del psicoanálisis que articulaba y asumía y vinculaba con la mayor consecuencia todos los motivos que se ofrecían por otra parte no sin resistencia, a algo como una interpretación genealógico-deconstructiva” (1997b: 375). Más adelante sigue en la misma línea cuando dice:

Este quiasmo o, como decía también Major, este ‘crucigrama’ era tanto más paradójico porque del psicoanálisis en general –y desde Freud, a quien intentaba también leer a mi manera, muy poco lacaniana, en Freud y la escena de la escritura– venía un impulso a deconstruir el privilegio de la presencia, por lo menos como conciencia y conciencia egológica que, de manera aparentemente exterior pero sin duda no fortuita, competía con la necesidad de hacerlo según otras vías, otras preguntas, aquellas en las que estaba yo comprometido por otra

parte (lectura de Husserl, de Heidegger, cuestión de la escritura y de la literatura, etc.) de manera que el discurso a la vez más cercano y más deconstruible, el que más se podía deconstruir entonces era sin duda el de Lacan. Ya estaba marcado en *De la gramatología* en 1965-1966 a propósito de la primacía del significante (1997b: 375).

Lo que Derrida no lee es que Lacan no va, de ninguna manera, por la vía de la deconstrucción cuando se trata de la presencia/ausencia y/o de la primacía del significante. Esto sería una simplificación del psicoanálisis lacaniano tanto como intentar entender a Lacan como filósofo. Es más, cuando Lacan se pregunta por la presencia, sigue el camino de Freud tomando, primero, la vía de la simbolización de la ausencia a través de la presencia. Es lo que hace cuando analiza y cuestiona el *Fort-Da* freudiano, en el que me detendré más adelante, para tratar un punto importante en lo que al cuerpo y la pulsión se refiere desde la enseñanza de Lacan y que Pasolini procura tratar por la vía de la representación.

Pero, en realidad, lo que me parece que sigue estando en juego es la crítica que Derrida ya había hecho a Heidegger en *De la gramatología* (1967) y que he mencionado en el apartado 4.1. La discusión que Derrida mantuvo con Heidegger alrededor de este asunto nunca desvaneció, más bien Derrida conservó la posición de atribuir a Heidegger un logocentrismo que contaminaba de metafísica todo intento por cernir la escritura despojada de la ontología. A Lacan, le reprochaba haberse dejado guiar por Kojève y le acusaba de ser “demasiado confiado con Hegel/Kojève ‘su’ maestro (y Hegel/Kojève es también Heidegger pues Kojève no sólo antropologiza la fenomenología del espíritu, la heideggerianiza también) [...] demasiado confiado con los filósofos y con Heidegger” (1997b: 375).

En “Por amor a Lacan” (1991), Derrida afirma que no puede reconstruir todos los efectos textuales del quiasmo de los trayectos de Freud y Lacan porque “se necesitarían años de lectura minuciosa y valerosa” (1997b: 376), y que se centrará en “un único ejemplo” para seguir desarrollando y diciendo un poco más de lo que ya venía diciendo en relación a su crítica y deconstrucción del discurso lacaniano: su lectura de *El seminario sobre la carta robada* (1966). Es respecto a este texto que, más adelante, en el segundo punto de su homenaje a Lacan, Derrida suaviza –por decirlo de alguna manera– su aproximación al

discurso del psicoanálisis lacaniano diciendo que:

Mi lectura del Seminario sobre “La carta robada” y lo que la anunciaba de 1965 a 1971 en *De la gramatología* y en *Posiciones* no pretendía encasillar o agotar a Lacan (lo dije explícitamente en estos mismos textos), sino sólo abordar una configuración fuerte y relativamente estabilizada del desplazamiento lacaniano. El discurso de Lacan, siempre muy sensible –¿y quién se lo reprocharía?– a todos los movimietos de la escena teórica, no ha dejado desde entonces de reajustar, de refundir inclusive, a veces de contradecir los axiomas de los que acabo de hablar. El acento en la escritura no ha dejado de recargarse después del 68, hasta invertir, muy “gramatológicamente”, el enunciado que cité hace un momento acerca de la escritura “fonemática e incluso siempre fonética”, pues escribe en el seminario *Encore* (1972-1973, “A Jakobson”, p. 22): “Pero el significante no puede limitarse de ninguna manera a este soporte fonemático” (1997b: 379).

Lacan, en el seminario *Aun* (1975), se refiere al soporte material del significante que va más allá del fonema, del significado y del significante mismo. En esta época ya apunta al cuerpo en el que el significante impacta y al cuerpo que *se goza*.⁸⁴ Me detendré en este punto en el apartado 5.2. Lo importante aquí es señalar que de esto se desprende la atribución de idealismo que hace Derrida al discurso de Lacan partiendo de esta materialidad que Lacan mismo apunta en el lenguaje, en la palabra. Derrida critica, sobre todo, esta frase en *El seminario sobre la carta robada* (1966): “[p]ero si hemos insistido primero en la materialidad del significante, esta materialidad es singular en muchos puntos, el primero de los cuales es no soportar la partición. Rompamos una carta en pedacitos: sigue siendo la carta que es” (Lacan 2005: 18). Para Derrida, que la carta siga siendo la carta aunque se parta, la eleva a la idealidad del sentido, dice Laura Frucella (Frucella 2015: 118). Es decir, Derrida considera que la idea es predominante o, dicho de otro modo, que Lacan profiere un idealismo contra el troceamiento o, aun más, que “ese punto mismo donde Lacan se insinúa materialista al afirmar la materialidad del significante es interpretado por Derrida en sentido absolutamente contrario: estaríamos delante del

84. Uso del reflexivo para indicar que el cuerpo no goza de otra cosa sino de sí mismo. Véase apartado 5.2.

idealismo más ingenuo, aquel que supone la pervivencia de un ente más allá de su troceamiento” (2015: 118-19).

Respecto a esto, Jacques-Alain Miller dice que desde su lectura de la revista *Poétique* y del artículo de Derrida (supongo que se refiere a *El factor de la verdad*), se le impuso una manera de responder a la objeción derridiana: “[e]s inexacto que la letra/carta como tal sea en Lacan intangible, indestructible, indivisible, ideal. Los episodios memorables de destrucción de la letra/carta, desde el incendio de la Biblioteca de Alejandría al deseo de Kafka, y también el simple sentido común, vuelven muy improbable que Lacan haya mantenido tal concepción” (Lacan 2008: 228). Más adelante, prosigue:

No es exacto que Lacan haya desconocido el carácter tangible, destructible, divisible, no ideal, sino más bien material, de la letra [/carta]. En cambio, uno no se explica que un lector tan minucioso como Derrida, tan cuidadoso con su información, tan pródigo en citas, que no duda en pasar por un tamiz el volumen de los *Escritos* para demostrarlo enteramente impregnado de la doctrina incorrecta que él descubre en “El seminario sobre *La carta robada*” – no se refiere a menos de catorce textos del libro, si contamos bien, y tampoco olvida las “publicaciones posteriores” (p. 87), de las que se citan dos–, que Derrida, entonces, pase por alto lo que se expone en seis páginas de “Juventud de Gide...”. La omisión es tanto más sorprendente cuanto que, entre los catorce textos que alisté, de este escrito figuran dos páginas, 722 y 732, citadas en las pp. 87 y 88 de *El concepto de verdad en Lacan* a propósito de la función de la ficción en literatura, pero sin mencionar el título del que están extraídas. Estas siete páginas de los *Escritos*, 737 a 743, son entonces como “la carta robada”, o la equivocación de *El concepto de verdad en Lacan*. Primera equivocación, porque, cuando apareció *El concepto...* ya hacía cuatro años que se había publicado “Lituraterre”, y este texto tenía todo para captar la atención del filósofo (2008: 229).

Se pone de manifiesto, una vez más, la cuestión de la proximidad entre los discursos de Lacan y Derrida, pero a la vez, la de la lejanía que los mantuvo sin aludir un poco más el uno al otro. Enseguida abordaré el tema de la escritura para Lacan en donde pondré de manifiesto esta lejanía-proximidad a la que me refiero y lo que esto aporta a mi

investigación.

4.3. La escritura para Jacques Lacan

4.3.1. *El seminario 18 o los comienzos de otra escritura*

En los seminarios del 18 al 20 se puede situar una época en que Lacan da un giro a su enseñanza. Poco a poco, en ellos, va cambiando su manera de pensar los conceptos que ya había trabajado en otros momentos de ella. Introduce nuevas lecturas, nuevas perspectivas de análisis, le da una vuelta más a su propia manera de situar las coordenadas para desarrollar los temas que le interesan. Son años en que se ve ese Lacan contra Lacan del que se habla tantas veces, un Lacan que piensa contra sí mismo e introduce, de ese modo, nuevos matices, nuevas torsiones en el propio psicoanálisis.

Es lo que sucede con el tema de la escritura, que si bien él ya había abordado en otros momentos de su enseñanza, en el *Seminario 18, De un discurso que no fuera de semblante* (2007), se constata que empieza a plantear de otra manera. Por un lado, la escritura, a partir de este momento, no perderá su relación con la noción de letra ni con el cuerpo y Lacan irá más allá del grafo, del matema y de la lógica (aunque apoyándose bastante en ella) para proseguir su enseñanza y cernir algo de esta nueva manera de tratar la escritura. Por otro, Lacan intentará establecer cómo es que ella –en tanto se trata de la letra– no es primaria ni es el significante amo y cómo es que lo escrito permite que se inaugure un discurso.

En el *Seminario 18* hay un Lacan que intenta dejar atrás lo simbólico para embarcarse en otra cosa. Un Lacan que deja atrás el significado de las palabras, del lenguaje, que a él mismo no le alcanzaba para transmitir con precisión lo que quería decir. Por eso recurre a los matemas y, también por eso, empieza este seminario escribiendo en la pizarra lo que luego fue su título “[d]e un discurso que no fuera de semblante”, haciendo alusión al anhelo de que hubiera algo que pudiera ser transmitido sin el equívoco del lenguaje. Tarea imposible pues el lenguaje siempre lleva al malentendido por su multiplicidad de significaciones. El tema del discurso que pudiera prescindir de semblante apunta ya a lo que, más adelante, Lacan desarrollará de la escritura y la ex-istencia (véase apartado 5.2.10).

De esta manera, me parece que la noción de lo real, vinculada con la ex-istencia, en Lacan

empieza a cobrar otro estatuto, también a partir de este seminario aunque no todavía de forma contundente. Algunas coordenadas cambian para dar paso a la primacía de lo real, por decirlo de alguna manera, en su enseñanza,⁸⁵ hasta que, años más tarde, cobren igual importancia los tres registros: real, simbólico e imaginario.

En la lección IV de este seminario, Lacan se pregunta cuál es la función de la escritura para el psicoanálisis.⁸⁶ Adentrándose en este camino, hace uso de la tradición de la escritura china para mostrar en qué el trazo del calígrafo se parece a lo que él denomina letra. También hará uso de una experiencia personal: su viaje en avión sobre la planicie siberiana, en donde los litorales del terreno por el que sobrevolaba le sirvió como suerte de metáfora gráfica para mostrar aquello que no puede ser representado por la palabra porque justamente eso de lo que se quisiera dar cuenta o que se quisiera demostrar siempre escapa a la palabra. Lo que no quiere decir que es indecible sino que se encuentra en un registro que no corresponde al lenguaje. En el capítulo 6 me detendré a desarrollar esta última idea vinculada al último Pasolini.

Empezaré por articular lo que Lacan menciona en este seminario de la relación de la escritura con el significante porque una no es sin el otro pero, sin embargo, no pertenecen al mismo terreno: “[l]a escritura no calca el significante. No se remonta allí más que para nombrarse, pero exactamente de la misma manera que ocurre con todas las cosas que nombra la batería significante después de haberlas enumerado [...] La escritura, la letra, está en lo real, y el significante, en lo simbólico” (Lacan 2009: 114).

Es decir, para Lacan, lo escrito no es la representación del significante, la escritura no es la grafía que correspondería a los sonidos que lo componen. En relación a esto, Lacan plantea que la escritura no es fónica, es decir, no quiere decir que escribir es hacer trazos que sean la representación de una palabra. La escritura no representa una palabra. No es el significante. Para el psicoanálisis lacaniano lo escrito no es un tema que tenga que ver con el viejo y conocido problema de la representación. Lo escrito, para Lacan, es justamente lo que escapa tanto al terreno de la representación como al de la significación y la ontología.

85. Véase: Miller, Jacques-Alain. 2000. “Los seis paradigmas del goce”, *Freudiana* 29, 15–50.

86. Lacan se interesa, cada vez más, en el tema de la escritura china, es lo que aborda en este capítulo de diversas maneras: “[l]es diré, o intentaré que perciban, lo que quiere decir, y esto nos sumergirá en el tema de lo que quiero enunciar hoy, a saber ¿cuál es la función de la escritura en lo que nos ocupa?” (Lacan 2009: 52).

En *El Seminario 20, Aun* (1975) Lacan dice que la ontología “es lo que puso a valer en el lenguaje el empleo de la cópula, aislándola del significante. Detenerse en el verbo *ser* –ese verbo que no tiene siquiera, en el campo completo de la diversidad de las lenguas, un uso que pueda calificarse de universal– producirlo como tal, constituye una acentuación muy arriesgada [...] toda dimensión del ser se produce en la corriente del discurso del amo” (Lacan 2004: 45).⁸⁷ Y más adelante introduce la barra (tema que desarrollo en el apartado 5.2.1.1 puntualizando precisamente ese lugar donde no hay ser para el sujeto) en relación a lo escrito. Dice Lacan: “lo que destaca [la barra] está ya marcado por la distancia de lo escrito. La barra, como todo lo que toca a lo escrito, no se sustenta sino en lo siguiente: lo escrito no es para ser comprendido [...] La barra es precisamente el punto donde, en todo uso del lenguaje, existe la oportunidad de que se produzca lo escrito” (2004: 46).

Que la escritura para Lacan no tenga que ver con el significante quiere decir también que es algo que aparece, en el *parlêtre*, para producir el relieve que tiene que ver con el goce en el cuerpo. Para *producir*, no para indicar ese goce. Pues si fuera para indicar el goce, entonces se podría hablar muy bien de signo o, incluso, de símbolo. Se estaría, sí, en el terreno de la representación en tanto lo escrito sería la representación de un goce. Nada más alejado de la puntuación de Lacan.

Si se subraya que lo escrito produce, es en tanto hay un resultado, que surge, que “aparece” –como dice Lacan mismo– para producir ese litoral en el cuerpo de cada uno. Este litoral, no se significa, no representa nada. Es la producción del inconsciente, como señala Éric Laurent, anulando toda noción de un antes y un después de esta marca,⁸⁸ lo que implica separarse de la concepción del tiempo como suceso de momentos, del tiempo cronológico, pues no hay una serie de pasos que deban suceder para que eso se produzca. Simplemente se produce o no, sin más. Que la escritura –de la letra– pueda ser pensada como que produce algo, lo dice Lacan así: “[t]rataré de indicar pues el meollo de lo que me parece

87. Se puede leer en esta nota, que Lacan está en el viejo paradigma de la ontología, es decir, en el de la ontología llamada clásica, la platónica-aristotélica y que, por tanto, no responde a lo que planteo en la nota 2 sobre la manera en que en esta investigación entiendo por ontología.

88. Éric Laurent señala en la entrevista titulada *El Uno solo* que “[e]l inconsciente se produce [...] hay que separarse de la imaginarización de una impresora, del ‘Block maravilloso’ de Freud. La inscripción sobre el cuerpo no es una inscripción sobre una superficie, como en una impresora. Más bien es una impresión topológica, es un agujero. Es la razón la cual Lacan habla del impacto del significante sobre el cuerpo” (Laurent 2018: 85).

producir la letra como consecuencia” (Lacan 2012b: 23) y enseguida, desarrolla que la letra tiene como consecuencia, como producción, al *parlêtre* vía la escritura en su cuerpo de esta letra. Es a lo que se refiere también Rithée Cevasco cuando habla de “una suerte de intento de génesis del sujeto del goce” y propone, para entender esto, una metáfora meteorológica que usa Lacan y que él llama su “siberiética” (2012b: 23) al narrar su experiencia cuando sobrevolaba las planicies de Siberia (me referiré un poco más a esta metáfora en las próximas páginas). Dice Cevasco:

Una génesis del sujeto del goce, del *hablaser* [...] la evocación del espacio de un litoral, le permite diseñar ese *locus* donde opera la letra: ¿la letra no es acaso lo literal que hay que fundar en el *litoral*? El litoral donde la letra trazará sus marcas, se sitúa en el borde del agujero en el saber, en ese “saber abismo”, saber en jaque (en *échec*) que es el inconsciente como saber [...] Lo litoral es es lo que se forma entre dos dominios heterogéneos entre sí [...] se trata de lo real y lo simbólico [...] Litoral pues entre lectura y escritura, entre centro y ausencia. ¿Cómo podemos en la práctica analítica operar sobre un real cuando nuestra práctica es del lenguaje? La operatividad de la letra en tanto elemento que fija al goce, es una vía para encontrar esa suerte de unidad letra/goce que permite el acceso a un real heterogéneo al orden del sentido (Cevasco 2013: 168.)

En este seminario, la concepción de escritura, de lo escrito, empieza a girar de otra manera en torno a la noción de letra (*lettre*, en francés –que hace alusión tanto a carta como a letra–) que para Lacan no tiene nada que ver con una impresión ni con una inscripción sino más bien con la noción de trazo (noción también derridiana), en la que me detendré a continuación.

4.3.2. *Lo escrito y la palabra, no sin la letra*

Para abordar este apartado, es importante recordar que Pasolini localizó en su vida algo a lo que llamó “no verbal” y que remitía exclusivamente a una sensación de goce en su cuerpo, sin embargo que pretendió transformar esta no verbalidad en una nueva verbalidad, tal como expone en *Emirismo Herético* (1975) específicamente en los artículos *Lo no verbal como otra verbalidad* y *La lengua escrita de la realidad*. En esto radica el interés que tiene pensar lo escrito y la palabra y la forma en que el lenguaje se articula con ambas nociones (véase también apartado 6.2). Para poder hacer ese análisis y considerar la función de la escritura y de la letra para Pasolini, considero que es necesario aproximarse al tema desde Lacan y Derrida.

En primer lugar hay que destacar que para Lacan lo escrito no representa a la palabra, punto de encuentro, podría decir, con Derrida, quien en su larga crítica a Rosseau en *De la gramatología* (1967) argumenta que la escritura no es fónica, es decir, que no representa a la palabra hablada (como lo toma Saussure). Esta, dice Derrida, es una definición tradicional de la escritura tal y como lo plantea Platón y Aristóteles (Derrida 2003: 41).

Por su parte, Lacan también se separa de esta manera de pensar la escritura. No la considera relacionada con el pensamiento ni con la palabra en sí misma, tampoco con algo que se inscribe o se imprime en una superficie. Dice: “[u]stedes tienen pensamientos [...] piensan entonces que se representan palabras. Es para desternillarse. Seamos serios. La representación de la palabra es la escritura [...] si estudiamos una escritura, es solo –no hay excepción– porque, debido a lo que este escrito parece representar, se pronuncia así [...] representación de palabra quiere decir que la palabra ya está allí antes que hagan su representación escrita, con todo lo que ella implica” (Lacan 2009: 79).

Que la palabra precede a la escritura quiere decir que lo escrito toma algo de la palabra para producir un trazo en el cuerpo del *parlêtre*. Se puede decir así, que, hay lo escrito en la palabra. Pero ese trazo no tiene nada que ver con lo que lo escrito “parece representar” para retomar un trozo de la cita que he mencionado unas líneas más arriba. Me gustaría detenerme en este “parece” pues casi siempre se tiende a pensar que la escritura representa una palabra.

Esa palabra tiene, ella misma, un significado y se convierte entonces en un significante con su significado. El trazo del que se habla, que solo toma algo de la palabra –nunca todo– se

distingue del significante convirtiéndose en un trazo (*trait*, en francés que también hace alusión al rasgo) que al plasmarse provocaría que se produzca un fondo a partir de algo que, antes no lo era.

Este trazo, al que también Lacan denominará letra es, pues, borde en tanto delimita dos terrenos, traza el contorno de un agujero. Borde que indica el terreno “entre saber y goce, ente centro y ausencia” como puntualizaba Lacan en la página 25 de *Lituratierra* (1972) a propósito del poeta Henri Michaux y que ya he mencionado. Esto permitirá a Lacan hablar de la escritura en una nueva acepción que implica la noción de letra y de trazo, precisamente. La escritura de la letra y la palabra están vinculadas para Lacan, sin que esto introduzca el debate de qué es primero. Cuando Lacan dice “[q]ue Freud lo escriba con dos letras [WZ] no prueba, como tampoco en mi caso, que la letra sea primaria” (Lacan 2012b: 23) que la escritura no es primaria, quiere decir también que para Lacan no hay origen, que el *parlêtre* y el inconsciente no son cuestión de un antes/después, no se fundamentan en términos temporales.

La letra y su escritura fijan algo en el cuerpo, fijan una sensación, como lo muestra Pasolini. Pero me gustaría proponer que esa “fijación”, leída freudianamente, en el sentido de que un afecto se queda como inamovible, en el mismo lugar (en esta ocasión, en el cuerpo) puede leerse también en el sentido de la fijación (Lacan 2012e: 503) que plantea Lacan en el “Atolondradicho” (1972). Fijación, con *x*, pues hace referencia tanto a eso que se queda fijo, fijado en la historia del sujeto, como a la ficción que cada sujeto teje, por decirlo de alguna manera, con esas fijaciones y que será su propia historia, única, en la que se encontrarán sus marcas particulares de goce.

Esto también alude a la escritura como no primaria, pues se trataría de un acontecimiento, de una fijación que, por decirlo de alguna manera, no tiene un por qué, una causa. Lacan se posiciona ante la idea del origen cuando alude a la intratabilidad del goce sexual, en tanto es el goce que no tiene sentido, que implica un cuerpo que se goza, o más aún, un goce (Uno) que no necesita de otro (dos) para gozar. Reitera, en relación al origen que:

¿El goce sexual es tratable directamente? No lo es, y es por eso, digamos es todo lo que decimos, que existe la palabra. El discurso comienza porque hay un hiato. Allí no se puede permanecer, es decir que me niego a toda suposición de origen, pero, después de todo, nada nos impide decir que el hiato se produce

porque el discurso empieza [...] el discurso está implicado en el hiato, y como no hay meta lenguaje, no podrá salir de ahí (Lacan 2009: 100).

La concepción de un origen es entonces inadmisibile para Lacan (como lo es también para Derrida). Para él, se trata de hiato, de la falta, el vacío, que no es origen sino más bien señalan lo que se pone en su lugar como inicio de un discurso.

En relación a esto hay que recordar que un discurso, para el psicoanálisis, es una combinación de lugares que tiene por resultado una producción determinada.⁸⁹ El lugar que ocupa el sujeto en el discurso es, sin que él lo sepa –esto es inconsciente– el lugar de un vacío que es él mismo en tanto está vaciado de sentido y solo representado por un significante que le otorga un ser pero que a la vez lo divide haciéndole buscar maneras diversas de obturar esa división con objetos también diversos. El discurso, así, implicado en el hiato, en el vacío, no podrá subsanarlo porque no hay palabra que pudiera ocupar su lugar. No hay metalenguaje que pudiera dar todos los significantes. Como tampoco habría manera de saber qué es eso que dio origen a todo, si es que se supone un origen. Es decir, que, no hay acceso a lo real. De esto, solo se pueden tener pequeños atisbos, a trozos, a retazos.

Es decir, el lenguaje y la escritura, aunque no pertenezcan al mismo terreno, están vinculadas el uno con la otra. Sin lo escrito, para Lacan, “no es en modo alguno posible volver a cuestionar el resultado más importante del efecto del lenguaje como tal, dicho de otro modo, del orden simbólico, es decir, la dimensión, para darles el gusto, pero saben que introduce otro término, la demisión, la residencia, el lugar del Otro de la verdad” (2009: 59-60). Así, pues, la escritura, tal como la plantea Lacan, no es sin el lenguaje. O, dicho de otra manera, se puede decir, con Lacan, que “la escritura es eso de lo que se trata, eso de lo que se habla. No hay ningún metalenguaje, en el sentido de que nunca se habla más que a partir de la escritura” (2009: 85).

Pero ¿qué se escribe? ¿Qué se escribe secundariamente a la palabra en el cuerpo del *parlêtre*? Y no digo “qué se escribe” en el sentido de la palabra de la que se trata sino, más bien, en el sentido del trazo que hace escritura. Eso que se escribe, la escritura en el cuerpo, remite, como dije anteriormente, a un trazo (*trace*, en francés) que no hay que

89. El *Seminario 17, El Reverso del psicoanálisis* (1991), trata sobre esto.

confundir con la huella en el sentido derridiano (véase apartado 4.1.1) o freudiano, ni con impresión. Lacan es explícito en esto cuando en *Liturierra* (1975) dice de la escritura que “ella no es la impresión, aunque ello no le plazca al bloc maravilloso” (Lacan 2012b: 23).

Se empieza a distinguir la escritura de la letra, porque lo que se escribe es la letra y la escritura es un efecto del lenguaje. Diré esto de otra manera: la letra es lo que la escritura escribe. La escritura es efecto del lenguaje en el cuerpo del sujeto. La letra es escritura en el cuerpo del *parlêtre*, la letra es el efecto que se escribe del lenguaje.

Tomaré una metáfora que Lacan usa para hablar de lo escrito y que me parece que da cuenta tanto de su relación con un cuerpo como de la noción misma de letra: “[l]o que se nos ofrece para que lo leamos de lo que por el lenguaje existe, o sea, lo que viene a tramarse como *efecto de su erosión –es así como defino lo escrito–* no puede desconocerse” (Lacan 2004: 84).⁹⁰ La figura de la erosión en un terreno, por ejemplo, permite imaginar, pensar, dibujar, tener una idea de lo que se trata en la escritura para Lacan. La erosión es el trazo que deja en un terreno la lluvia, el viento, una corriente de agua fluvial, marítima o glacial o incluso la acción de los seres vivos. Este trazo o erosión es un efecto del lenguaje en el cuerpo del *parlêtre*.

Es por esto que Lacan también alude a otra figura de la meteorología para hablar de la escritura diciendo que el nubarrón del lenguaje produce escritura. Para esto, es preciso imaginar que el lenguaje viene en o es un nubarrón para el sujeto y, que de este llueven significantes. Muchos, pocos, da igual. Pero, de esos, *hay uno*, cualquiera o algo de uno que tocará especialmente, como ningún otro, el cuerpo del *parlêtre*. El goce estará ahí. Así, ese trazo, esa erosión causada por el significante será litoral entre saber y goce, que apunta a lo real. Es cuando llueve el significante (que no es más que semblante) y toca el cuerpo que se produce ese trazo, esa erosión: “[l]o que se evoca del goce al romperse un semblante es lo que en lo real se presenta como abarrancamiento. Por el mismo efecto, la escritura es en lo real abarrancamiento del significado, lo que ha llovido del semblante en tanto que él hace el significante. Ella no calca a este, sino a sus efectos de lengua, lo que de ellos se forja por quien habla” (Lacan 2012b: 25).

Este trazo, su escritura, es la que me interesa en tanto no se habla más que a partir de eso.

90. Las cursivas son mías.

Este me parece ser un punto central en la enseñanza de Lacan que retomaré inmediatamente: la letra.

4.3.3. *La letra, un recorrido*

A continuación, haré un recorrido por cada uno de los tres textos consagrados al tema de la letra en Lacan. Considero que hacer este breve pero conciso recorrido ayudará a seguir mejor, no solo el orden cronológico de los escritos de Lacan sobre el tema, sino sobre todo el orden lógico que preside las distintas etapas de su tratamiento. No es raro encontrar en Lacan la insistencia en una idea y al cabo de un tiempo la refutación de la misma. Lacan no traza un camino en línea recta, si se puede metaforizar así, ni de concepto o definición, tampoco de causa-efecto, como se puede percibir cuando se leen sus seminarios y escritos. En relación a la noción de letra, es importante que se tenga en cuenta que Lacan se despoja de la noción de huella como borramiento vinculada al significante para poder pasar a desarrollar el trazo de la letra. Lacan llega a decir que el significante es semblante y que de su ruptura es de donde aparece el trazo de la letra, que en *Lituratierra* (1972) llama abarrancamiento o erosión (*ravinement*). Hay pues, que tener en cuenta dos momentos:

El tiempo del borramiento del significante que corresponde a la representación del sujeto del inconsciente y el tiempo que Lacan llama el tiempo de la *Rature* (tachadura). En *Lituratierra* Lacan se refiere a la operación de “ramillete”, conjuntos fragmentados de S_1 , *essaim* que en francés y por homofonía suena como “S unos”. Ramillete pues formado por los S_1 producidos en el discurso analítico. Lacan compara la producción de estos S_1 , con el arte de aderezamiento de los Ikebana (arreglos florales), pero principalmente al arte del pintor calígrafo que inscribe el trazo único, absolutamente singular. Vuelve a resonar el reparto hecho para dibujar el litoral entre goce y saber: la escritura, la letra, está en el cuerpo-tierra de lo real, y el significante en las nubes (cuerpo sutil) de lo simbólico. La operación de ruptura, que debe distinguirse de la *rature* (tachadura) es la ruptura de los universales organizados en las configuraciones discursivas [...] La *rature* no es un borramiento (*effacement*),

el que opera en la génesis del sujeto del significante, es algo que se añade. Esa *rature* no es *rature* de algo previamente existente (Cevasco 2013: 171-72).

4.3.3.1 *El seminario sobre la carta robada (1965)*

En este escrito, Lacan toma el cuento de Edgar Allan Poe para dejar, una vez más, que el artista vaya por delante del psicoanálisis y le enseñe. Poe narra una historia en la que el robo de una carta moviliza a todos los personajes del cuento. Sin embargo, dicha carta, – que todo el mundo busca– está ahí, visiblemente invisible a todos. Una serie de historias se tejen en relación a ella, que, por su evidente presencia se hace ausente. Es lo que anticipa Poe con el epígrafe del cuento (atribuido a Séneca) *Nil sapientiae odiosus acumine nimio*, es decir “nada es más odioso a la inteligencia que un exceso de astucia”, que por cierto también utilizó en el cuento *Los crímenes de la calle Morgue* (1841). Esto apunta a que cuando algo está demasiado presente aparece el punto ciego que no permite verlo.

Se podría decir que las cosas más evidentes son, en muchas ocasiones, las más difíciles de ver. Al respecto, Lacan da una precisión clínica cuando escribe “lo que va a iluminarnos es lo que a primera vista puede oscurecer aún más el caso” (Lacan 2005: 21).

Sin embargo, de este escrito, se destaca también el concepto de significante y la insistencia en su materialidad (cuestión que Lacan retomará posteriormente en su enseñanza), así como la condición de singularidad ligada a esta materialidad. Iré por partes.

Primer punto: la ausencia. En *El Seminario sobre la carta robada* (1966) Lacan puntualiza que el significante no implica un lugar sino una ausencia, por lo que la carta robada no es como cualquier otro objeto que está o no en algún sitio sino que “a diferencia de ello, estará y no estará allí donde está, vaya a donde vaya” (2005: 19) ¿Dónde está, entonces?

Segundo punto: el lugar. La carta (*lettre* en francés, *letter* en inglés) tiene un recorrido que le es propio, indica Lacan refiriéndose al título en inglés *The purloined letter* (1844) que tiene todo su interés⁹¹ pues:

91. La palabra *purloined* hace referencia a algo desviado, distraído, en el sentido en que se habla de distraer o malversar fondos. También tiene la connotación de “a la espera”.

Utiliza una palabra lo bastante rara para que nos sea más fácil definir su etimología que su empleo [...] nos vemos confirmados en nuestro rodeo por el objeto mismo que nos lleva a él: pues lo que nos ocupa es claramente la carta desviada o distraída en el sentido que se habla de distraer o malversar fondos (*lettre détournée*), aquella cuyo trayecto ha sido *prolongado* (es literalmente la palabra inglesa), o esa carta retardada en el correo que el vocabulario postal francés llama ‘carta en sufrimiento’ (*lettre en souffrance*) (2005: 23).⁹²

Lacan relaciona este aspecto de desplazamiento tanto con la letra como con el significante en este momento de su enseñanza. Por otra parte, insiste en que una carta siempre llega a su destinatario. Esto en tanto siempre va a parar al lugar que debe, a pesar de todos sus desplazamientos.

Se dibuja entonces algo que, a primera vista, parece paradójico: una ausencia con lugar. Pero, cuidado, no hay que ir demasiado rápido. Quizás no sea una paradoja o quizás, si lo es, señale algo todavía más importante. Hay que retener esto para retomarlo con las ideas de sus siguientes escritos sobre el tema.

Ahora, resumo: el uso del concepto de significante en este escrito deja ver ya un primer esbozo de la noción de la letra. Se podría decir, por tanto, que la letra y el significante, a lo largo de estos años en la enseñanza de Lacan, están vinculados, se presentan como dos caras de lo mismo. El desplazamiento (o recorrido), el lugar, la ausencia y la materialidad son cuestiones que aquí se aplican a ambos términos, estrechamente relacionados. Poco a poco, a lo largo de su enseñanza, Lacan desgranará minuciosamente cada una de estas nociones para decir, finalmente, algo completamente distinto de lo que nos presenta en este escrito. Daré pues, ahora, un paso más en este recorrido hacia *Liturierra* (1971).

92. Es interesante que Lacan vuelva a esto en el año ‘72, cuando en su escrito *Liturierra* dice: “[p]or mi parte, si propongo al psicoanálisis la letra/carta como en espera [*en souffrance*], es que muestra allí su fracaso. Y es por eso que allí lo aclaro: cuando invoco así las luces, es para demostrar dónde hace agujero” (Lacan 2012b: 21).

4.3.3.2 *La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud (1957)*

Este es el segundo de cuatro escritos que Lacan dedica al tema de la letra a lo largo de su enseñanza. *La instancia de la letra* (1966) rinde homenaje a la literatura y será otro intento de determinar la relación entre letra y significante. Aunque también, como he dicho con anterioridad, Lacan ya intuía la necesidad de establecer una diferencia entre ambos.

En parte de dicho escrito se encuentra la pregunta por la relación entre la letra y el sentido. Las figuras de la metáfora y la metonimia, tomadas de Jakobson, son utilizadas para responder a ello, a eso que se desliza por debajo del significante gobernando los efectos de sentido. Pero, paradójicamente, dice Lacan, a la letra hay que tomarla “al pie de la letra” (Lacan 2005b: 475), para insistir a continuación en la idea de la materialidad. Materialidad no ya del significante sino de la letra misma, definida como el soporte que el discurso toma del lenguaje.

Todas estas elaboraciones parten de la pregunta por la naturaleza del lenguaje y por la manera en que el ser accede a él. Vuelve entonces el intento de agujerear la teoría nominalista y estructuralista (aunque tomando cosas de ellas) para situar el límite de todo sistema simbólico, aquello que no puede significarse, el agujero mismo –hay que retener esto, pues es lo que interesa a esta parte de la investigación. Sin embargo, este algo, no es el significante a secas, no basta con él para concebirlo.

Lacan intenta demostrar que el significante no se limita a la función de sentido o significación ni se deriva de ella. Es más, dice que creer esto, en la primacía de la significación es una ilusión y que desvía de la pregunta por la naturaleza del lenguaje. Se centra entonces en la cuestión de la materialidad, en el soporte, términos en los que venía insistiendo e insistirá en los años siguientes. Lacan se interesa por el sentido sólo para destacar las condiciones materiales, concretas, de su producción a partir de combinaciones de significantes en las que la cuestión del lugar y las puras relaciones entre lugares son lo esencial. El significado, en su deslizamiento permanente, tiende al infinito, lo que acaba siendo lo mismo que su anulación. Se trata de poder pensar qué lo produce y también qué es lo que lo delimita o le pone límite.

Tomaré como ejemplo el diccionario, lugar que muestra que toda palabra lleva a un significado y las palabras que lo componen llevan a otro y a otro y a otro, y así sucesivamente hasta el infinito, ya que ningún significado se sostiene por sí mismo sino solamente en otro. Planteo entonces que no hay lengua que pueda recubrir todo el campo del significado que ella misma genera. La lengua siempre aspira a ser toda y es no toda por su propia causa. Siempre hay un límite, una barra, un no poder decir. Un terreno que no está arado con el mismo material ni con las mismas herramientas que el terreno del saber. Algo insiste, y no es la significación.

Se puede decir que el escrito *La instancia de la letra* (1966) ya es un momento en el que empieza a revelarse que el camino a seguir conduce no al simbolismo ni a la significación sino más bien a algo del orden de un rastro o un trazo. En cierta manera es lo que puede transmitir el ejemplo de Champollion, del que se puede extraer que un criptograma solo tiene todas sus dimensiones cuando es el de una lengua perdida. O sea, cuando la significación ha desaparecido. Pero, este trazo ¿cómo se sabe que es letra y no dibujo? Porque se repite y porque aparecen también repeticiones de combinaciones de esos elementos que implican una sintaxis, definitoria de combinaciones posibles e imposibles.

Es por esto que Lacan indica que *La interpretación de los sueños* (1900-1901) de Freud trata ya de la letra del discurso. El sueño, dice, es un *rebus* que hay que entender al pie de la letra. Lo compara con el juego de una puesta en escena muda para que el público adivine una palabra, agregando que cuando el sueño –como el juego– tropieza con un agotamiento del material significante-gramatical para darse a entender, entonces es cuando se pone de manifiesto que se trata de escritura y no de pantomima. Letra y semblante empiezan a dibujarse de otra manera, aunque a cuenta gotas, en la enseñanza de Lacan.

La instancia de la letra (1966) es un texto en el que el cuestionamiento por el “ser” sigue agujereando algo del significante, implica algo que no tiene cabida en su propia lógica. Eso implica una dimensión que va más allá del significante y el inconsciente, articulados en la conocida frase “el inconsciente está estructurado como un lenguaje”. Pero al mismo tiempo, Lacan piensa que hay algo que no tiene que ver con el inconsciente y con el significado y, que ahí, se trata de otra cosa que no tiene que ver ni con la palabra, ni con el sentido, ni con el decir. Tampoco con el inconsciente ni con el lenguaje, tal como han sido pensados en su articulación hasta este momento de su enseñanza.

Tanto a estas puntuaciones, como a las que anteriormente he expuesto sobre el sueño y su *rebus*, como también sobre el “ombbligo del sueño”, Lacan llama la atención y refiriéndose a Freud, sobre lo que sería la vía para llegar al *Kern unseres Wesen*, al núcleo del ser, dice: “no es algo que pueda ser el objeto de un conocimiento, sino aquello [...] que hace mi ser y de lo cual, nos enseña él, doy testimonio tanto y aún más en mis caprichos, en mis aberraciones, en mis fobias y en mis fetiches que en mi personaje vagamente vigilado” (Lacan 2005b: 506).

Parecen indicaciones que dejan entrever que hay una ruptura, una barra, un imposible entre el inconsciente, el sujeto, el significante, el lenguaje y otra cosa que todavía está por determinar. Se esboza, sutilmente en este escrito, el camino que seguirá Lacan para llegar a formular en *Lituratierra* (2001) lo que enseguida puntualizaré.

4.3.3.3 *Lituratierra* (1972)

Este es un texto muy importante, desde mi punto de vista, en lo que se refiere al tema de la letra tal como la trabaja Lacan, donde adquiere una connotación que me parece más afín a *lalengua* y lo real como ex-sistencia. Aquí, Lacan se aproxima de otra manera a la problemática sobre la relación del sujeto con la letra y la escritura. Parte de la vivencia de sus viajes al Japón y toma la caligrafía y los ideogramas japoneses para ejemplificar lo que quiere decir que la letra está trabajada por la escritura. Lacan profundiza en este efecto de escritura incluido en la letra japonesa e intenta pensar las consecuencias para el estatuto del *parlêtre*:

Querría testimoniar acerca de lo que se produce a partir de un hecho ya indicado: a saber el de una lengua, la japonesa, en tanto que la escritura la trabaja. Aunque en la lengua japonesa esté incluido un efecto de escritura, lo importante es que permanece vinculado a la escritura y que lo que es portador del efecto de escritura sea en ella una escritura especializada en tanto que en japonés ella puede leerse con dos pronunciaciones diferentes: en *on-yomi* su pronunciación en caracteres, el carácter se pronuncia como tal distintamente; en *kun-yomi* la manera en que se dice en japonés lo que quiere decir. Sería cómico ver designar en ello, con el pretexto de que el carácter es letra, los residuos del

significante fluyendo en los ríos del significado. Es la letra como tal la que da apoyo al significante según su ley de metáfora. Es además desde el discurso de donde la toma en la red del semblante (Lacan 2012b: 27).⁹³

Es importante saber que la noción de letra no se puede encapsular bajo una definición unívoca. La letra es algo de lo que Lacan va dando una serie de aproximaciones que trazan una función, sin por eso llegar a decir todo sobre ella.

Empezaré, entonces, a aproximarme a lo que se puede decir sobre la letra, a partir de la lectura de *Liturierra* (1972), por la vía negativa. Es decir, partiendo de lo que la letra no es. El primer acento lo pondré sobre esto: la letra no es. En la enseñanza de Lacan no se encuentra ninguna definición como tal sino más bien aproximaciones, metáforas, maneras de abordar y bordear aquello de lo que se trata y que no se puede formular del todo.

La letra no es impresión, no es aquello que deja la tinta sobre un papel o una impresora sobre una hoja en blanco, como cité en las páginas precedentes: “[e]lla [la letra] no es impresión, aunque ello no plazca al block maravilloso” (2012b: 23). No es la escritura de palabras o trazos en una superficie. La letra no es uno de los caracteres que forman parte de esto que escribo. Del lado del sujeto no es cualquiera de las experiencias que han “marcado” su vida. No es ni marca ni huella, aunque tenga algo de esto. La letra tampoco es el escrito sobre la piel, como podrían ser los tatuajes. Pero, sí tiene que ver con el cuerpo, con algo que sucede en él (y que se llama, con Lacan, acontecimiento de cuerpo) como también con lo que el sujeto hace para tratarlo.

La letra no es aquello que se fijó en el cuerpo al principio de todo, no es primaria ni anterior.⁹⁴ Lacan dejó claro en *Liturierra* (1972) que la letra no es primaria respecto del significante:

Que ella sea instrumento propio de la escritura del discurso no la vuelve impropia para designar la palabra tomada para otra, incluso por otra, en la frase,

93. Véase también capítulo IV del *Seminario 18, De un discurso que no fuera del semblante* (2007), en donde Lacan habla también de los caracteres chinos. En especial p. 84.

94. “Cuando saco partido de la carta a Fliess 52a, es por leer en ella lo más cercano al significante que Freud podía enunciar, bajo el término que forja *WZ, Wahrnehmungszeichen*, en la fecha en que Saussure aún no lo ha producido (el *signans* estoico). Que Freud lo escriba con dos letras no prueba, como tampoco en mi caso, que la letra sea primaria” (Lacan, 2012: 23).

para simbolizar por tanto ciertos efectos de significante, lo que no impone, sin embargo, que ella sea primaria en esos efectos. No se impone un examen de dicha primariedad, que ni siquiera ha de suponerse sino que de lo que del lenguaje llama litoral a lo literal. Lo que inscribí, con la ayuda de las letras, de las formaciones del inconsciente para recuperarlas donde Freud las formula, al ser lo que son, efectos de significante, no autoriza a hacer de la letra un significante ni a afectarla, además, de una primariedad respecto del significante (2012b: 22).

Esto deja a Lacan otro campo que el de la ontología, la deconstrucción, la fenomenología y la impresión para hablar de letra. Es en relación al goce y el cuerpo que la letra, en tanto escritura, encuentra su función para el psicoanálisis lacaniano. Así la aborda Lacan y es esa noción la que intento poner de manifiesto y a discusión en esta investigación.

4.3.3.4 *El lugar de la letra*

Vuelvo entonces al aspecto topológico de la cuestión, al lugar de la letra, en el que Lacan insiste en repetidas ocasiones en el escrito antes mencionado: *Lituratierra* (2001). Miquel Bassols lo transmite muy bien en su libro *Lecturas de la página en blanco. La letra y el objeto* (2011) en el que se dedica a esclarecer, con ayuda del arte y casos clínicos, aquello que la letra es como efecto. Insiste, especialmente, en el lugar de la letra.

Una de las principales tesis del libro es que letra y lugar son lo mismo, que la letra es el soporte de lo que no deja de no escribirse. Esto me obliga a detenerme en la cuestión de la materialidad como lugar, como soporte. Es decir, en la letra como lugar.

Bassols lo ilustra cuando habla de la página en blanco y de la tipografía. Dice que lo relevante en ella se alcanza reduciendo lo imaginario y aislando la cuestión puramente simbólica e “inaugural de la entrada del símbolo en lo real: es la presencia irreductible del rasgo que corta, como una incisión, el soporte para hacer entrar el blanco en la letra” (Bassols 2011: 56). Para ponerlo en relación con los términos en que Lacan lo plantea en *Lituratierra* (2001), lo que corta es, pues, el semblante que se rompe y llueve y deja como resultado el abarrancamiento. La letra no está en el mismo lugar que el significante. Letra y significante no corresponden a la misma dimensión.

Como he dicho, la letra hace agujero en el saber. Los términos empleados como litoral, corte, abarrancamiento o chorreo, son modos de trazar ese límite entre lo que se puede saber y lo que no, entre lo que corresponde al campo del lenguaje y lo que está excluido de él. En todo caso, la noción de letra es inseparable tanto de la de litoral como de la noción de goce. Dice Lacan:

¿La letra no es acaso... litoral más propiamente, o sea que figura que un dominio enteramente haga frontera para el otro, porque son extranjeros, hasta el punto de no ser recíprocos? El borde del agujero en el saber, ¿no es eso lo que ella dibuja? ¿Y como el psicoanálisis, si, justamente, lo que la letra dice “a la letra” por su boca, no le era necesario desconocerlo, cómo podría negar que ese fuese, ese agujero, por lo que al colmarlo apela a invocar allí el goce? (Lacan 2012b: 22).

Si la colmación de ese agujero que dibuja la letra evoca el goce y si este no es sin el cuerpo, entonces no se puede pensar la letra sin el cuerpo. Es por esto que dedicaré todo el capítulo siguiente de esta tesis a la cuestión del cuerpo. Sin duda, el estatuto del cuerpo en relación a la letra es complejo y es por esto que es importante subrayar la función de lo escrito en Lacan, tal como he ido haciendo en esta investigación.

Mediante todas estas aproximaciones, se deduce que la letra debe ser distinguida del significante y, más generalmente, del semblante. Aunque en cierta manera no es concebible sino por oposición a ellos. Ella pertenece a otro orden, a otro nivel, a otro terreno: el de la ek-sistencia, como ya he señalado. De modo que se debe hacer un esfuerzo constante para separar la letra de sus aparentes relaciones con el ser, con la ontología, para pasar a ser considerada del lado de la existencia (Paskvan 2014).

4.3.3.5 *La letra robada o el vuelo sobre la letra*

Tomo este subtítulo del título que Éric Laurent dio a uno de sus textos sobre el tema de la letra en la enseñanza de Lacan: *La lettre volée ou le vol sur la lettre* (1999), texto en el que me centraré, junto con la lección que dictada en 1999 en el curso de Jacques-Alain Miller *La experiencia de lo real en la cura psicoanalítica* (2004) titulada “El camino del psicoanalista”⁹⁵ para explicar los matices, tan finos a veces, que la noción de letra conlleva. Porque, como dije ya una vez, la letra no puede ser encerrada en un concepto sino que hay que captar los matices que comporta, pues ella solo puede bordear lo que indica, no puede, nunca, decir qué es o qué hay en eso a lo que apunta.

En este texto, Laurent analiza el escrito *Lituratierra* (2001) de Lacan preguntándose por la letra en tanto su doble función: como agujero y como objeto *a*. También interroga el lugar de letra en relación al efecto de sentido y a los semblantes. Me parece importante retener estas dos ideas: por un lado la letra y su función y por otro, la letra y sus efectos.

También es importante resaltar, como lo señala Laurent, que en *Lituratierra* (2001) Lacan se aproxima a la escritura para hablar de la letra desde dos vertientes: la alfabética y la ideográfica. La primera remite a lo que Lacan ya planteaba en su escrito *El seminario sobre la carta robada* (1966) y la segunda al “ravinement” o chorreado en el terreno, al litoral que deja el agua cuando pasa por la tierra y que Lacan evoca luego del vuelo en el que iba y sobrevoló la planicie siberiana. Se trata de dos apólogos, dice Laurent:

A cada uno de los dos modos de escritura, alfabética o ideográfica, cabe un apólogo: para el primero es “La carta robada”, para el segundo, una historia de agua (desde lo alto de un avión, mientras atraviesa el desierto siberiano, Lacan ve ríos). Me pareció que se trataba del mismo apólogo o, en todo caso, que uno y otro ofrecían una tesis sobre la letra que subraya el mismo punto (Laurent 2004a: 182).

95. Este texto y *La lettre volée ou le vol sur la lettre* son textos muy similares, pero el segundo contiene unos párrafos que fueron agregados por el autor para su publicación en francés y no fueron traducidos al castellano. Cuando hay traducción al castellano la cito, cuando no, la traducción es mía.

La distinción entre estas dos vertientes remite a un punto más profundo que se pone de manifiesto en la discusión de Lacan con ciertos filósofos (Roland Barthes y sobre todo Jacques Derrida) a propósito de la pregunta por el ser y el sentido.

Para Lacan no se trata de la oposición: sentido / fuera de sentido, en tanto lo que viene del ser es lo que tendría sentido y, lo que no, se considera como lo que queda fuera de sentido:

El ser como lo que tiene sentido es el estatuto a partir del cual el filósofo interroga el sinsentido contemporáneo. Para decirlo en los términos de Heidegger que cita Derrida, es “el ser tachado en cruz”, el ser tachado como el estatuto del sinsentido moderno en el cual se desplaza el sujeto entregado a la nada. El estatuto de la subjetividad moderna es el ser y la nada (2004a: 187-88).

No se trata exclusivamente de ontología, ni de metafísica, ni del intento de salir de cualquiera de ellas. Más bien se trata de otro discurso: del discurso del psicoanálisis.

Lacan no se detiene largamente en discusiones filosóficas, en lo que al debate por el ser y la metafísica se refiere, sino que marca la diferencia entre el discurso filosófico (como discurso del amo) y el discurso analítico⁹⁶ en tanto que para este último se trata más bien de una perspectiva, de situar, no el sentido y el fuera de sentido, sino el efecto de significación y el lugar del goce. Esto es posible para él porque no sitúa la escritura ni la letra como primarias sino que, si hay algo primario –que no es lo mismo que el origen– es la barra (de la repetición) y solo en tanto hace posible la metáfora y la metonimia. La barra, Lacan la sitúa como razón del inconsciente, como repetición: “o bien eso se repite por encima, y entonces es la metonimia, o bien franquea la barra, y entonces es la metáfora que puntúa el incesante deslizamiento del significante sobre el significado” (Laurent 1999: 3).⁹⁷

96. Lacan distingue cuatro discursos: el de la Universidad, el de la histérica, el del amo y el discurso del psicoanálisis. Para su desarrollo consultar, principalmente, *El Seminario 17, El reverso del psicoanálisis* (1991). Sin embargo, y ya que la referencia principal en ellos es Hegel, se recomienda también la lectura del trabajo de Daniel Ferrer en el que hace una lectura de los cuatro discursos del psicoanálisis centrándose exclusivamente en el seminario 17 de Lacan y en Hegel en su tesis doctoral de la Universitat Autònoma de Barcelona: *Hegel, amor de Lacan: quatre relacions (im)possibles* (2016).

97. La traducción es mía: “ou ça se répète par en dessous, et c’est la métonymie, ou ça franchit la barre, et c’est la métaphore qui ponctue l’incessant glissement du signifiant sur le signifié”.

Pero si la barra es la repetición, entonces ¿qué se puede decir de esta última? La repetición está íntimamente relacionada con una pérdida fundamental que sucede en la primera época de la vida del sujeto cuando, irremediablemente, pierde algo vinculado a su propia imagen y al Otro. Para decirlo de otra manera: por un lado, la ausencia del Otro materno hace que el niño se pregunte sobre ese Otro y que elabore algo sobre esa ausencia, sea que haga un síntoma como metáfora o invista un objeto que luego se metonimiza. Es de lo que habla Freud cuando explica el juego del *Fort Da* que observó en un niño. En ese juego, este tiraba lejos un carretel en ausencia de la madre y decía *Fort* (allá, en alemán) y cuando acercaba el carretel de nuevo a ella decía *Da* (aquí, en alemán).

Allá-aquí era, pues, el juego que le permitía elaborar la ausencia de la madre. Con ese par de significantes opuestos intentaba cernir algo del vacío que había dejado su madre, intentaba simbolizarlo. Es lo que suelen hacer los niños cuando juegan a hacer desaparecer y aparecer objetos, a ellos mismos o a otros. Pero estos ya son juegos, metáforas de la presencia/ausencia del objeto. La metáfora y metonimia son tratamientos de esa pérdida/ausencia fundamental. Lo fundamental, sin embargo, para el tema que interesa aquí, es que esto se inscribe en el sujeto como un vacío a tratar.

Éric Laurent trata el tema del *Fort Da* en relación a la inscripción ubicando dos momentos fundamentales en la enseñanza de Lacan en lo que al tema se refiere. Dice que la lectura de Lacan del juego del *Fort Da* cambia, que no es la misma al principio que al final, y muestra la importancia que tiene este tratamiento que hace el niño en lo que se refiere al tema de la separación, el objeto y la inscripción del goce en el cuerpo. De este modo, el primero de estos tiempos “es el que Lacan describe frente a una pérdida imaginaria: la madre se va, el niño lanza su bobina y entonces se hace dueño de una desaparición. Él inmortaliza la desaparición, la hace eterna al mismo tiempo que se separa de esta pérdida. Ha reemplazado la pérdida por una inmortalización de este momento de pérdida” (Laurent 2018: 81). Señala que se trata del Lacan de los años 50. Y prosigue: “[e]sta memoria simbólica [como dice Lacan], esta eternización de la pérdida es una primera onda de muerte. Hace del *Fort Da* la presencia en lo vivo de la muerte, como eternización de un momento de pérdida, pero con el que el sujeto se libera de la dependencia respecto del ser amado” (2018: 81). Laurent en seguida apunta al tema del Uno, que trataré con detalle en el apartado 5.2, para puntualizar la relación con el rasgo unario y con el *Il y a de l’Un*:

De cierta manera el *Fort Da* introduce a un Uno, un Uno que es la huella inmortal de esta pérdida, y donde el sujeto se hace dueño imaginario de lo que es esta inscripción mortal. Para ello el sujeto usa la fantasmagoría, el fantasma imaginario. No es que sea dueño en tanto que dueño de sí mismo y del universo sino que es dueño como dueño fantasmático de lo que es la inscripción inmortal. Entonces, esta inscripción, Lacan la radicaliza con el *Il y a de l'Un*. Es el segundo momento. El *Il y a de l'Un* retoma lo que fue esta inscripción en el cuerpo, esta onda mortal, que es una onda de goce que viene a inscribir en el cuerpo el goce que fue la inscripción de esta pérdida, que marca. La etapa intermedia es cuando Lacan dice: la lengua no es mortificación de un goce imaginario, la lengua es un instrumento de goce. Porque con la inscripción de esta huella se trata de un goce de un orden nuevo que viene a inscribirse. Antes del *Fort Da* el sujeto no tiene esta marca, después del *Fort Da* la tiene (2018: 82).

La relevancia que tiene este momento de inscripción-pérdida-recuperación y su connotación de huella inmortal, inscripción mortal, de un goce nuevo en el cuerpo y su vínculo directo con el “Hay Uno” [*Il y a de l'Un*] es un índice de muchísimo valor a ser considerado en el tema que me ocupa, pues él señala, orienta, hacia las últimas consideraciones de Lacan sobre el cuerpo y la escritura, desde donde analizo el tema y desde donde lo confronto a las consideraciones de la filosofía sobre lo mismo.

Entonces, retomando, si por un lado hay la ausencia del Otro, la inscripción de la pérdida y su intento de recuperación eternizándola, dialectizándola, por el otro hay el goce que no se dialectiza, que pasa por la imagen del cuerpo del niño y que se da a lo largo de lo que Lacan llamó “el estadio del espejo”, época en la que el niño no solo llega a reconocer su cuerpo como propio y a creerlo unificado, sino que también se mira separado del Otro y obtiene, a través de él, de su mirada, el investimento libidinal de su propio cuerpo.

Si la barra es la repetición, como he dicho unos párrafos más arriba, es porque en ella se inscribe la pérdida e imposible recuperación del objeto primordial (*Das ding*). Sin embargo, también se inscribe ahí el intento reiterado por recuperar ese objeto, por llenar ese vacío que su ausencia deja. Es esto lo que el sujeto repite una y otra vez en su vida, el *Fort Da* (aquí-allá), el lleno-vacío, ausente-presente y que adquiere las formas más diversas y singulares entre los seres hablantes. Es decir, la vertiente de la letra como objeto

es aquella que, con el objeto, trata el agujero de manera imaginaria, en donde los registros imaginario-real están en juego. Un tratamiento de lo real por medio de lo imaginario. Esta cara, esta función de la letra es la que intenta localizar el goce en el cuerpo del sujeto.

Pero Lacan reinterpreta en *Lituratierra* (2001) este lugar de la barra para reformular su noción de letra y escritura y pasa a hablar de trazo, litoral, abarrancamiento. Ya no habla en términos de repetición, metáfora o metonimia sino que precisa que la letra indica el lugar del litoral entre saber y goce. El saber del lado del sentido, del ser, del goce de la palabra. El goce del lado del cuerpo, del cuerpo que se-goza, del lado de la ek-sistencia.

El goce es lo que hace agujero (de sentido, de significación, a donde las palabras y el saber no llegan), es este agujero lo que Pasolini procura tratar, pero que, a la vez, es lo que la letra marca. La letra trata ese agujero, por un lado, a través del objeto, y, por el otro a través de no taponarlo sino de bordear ese agujero de saber, el agujero de lo *troumatique*⁹⁸ del lenguaje sobre el cuerpo.

4.3.4. *Los registros de la letra*

Es importante destacar que las maneras de tratar ese agujero en lo simbólico, de lograr un apaciguamiento de aquello que a cada uno se le hace más insoportable a través de la letra son múltiples y singulares. Es decir, no hay una sola manera de hacerlo. La letra tiene diversos “registros”, como los llama Éric Laurent: “la letra: como escritura, como cifra, como fijación de la palabra, como imagen discontinua, como música. Cada uno presenta un registro que hay que distinguir en su dimensión propia. Una misma instancia atraviesa lo que llamamos hablar, escribir, contar o representarse una imagen –fenómenos, cada uno, que parecen pertenecer a dominios diferentes” (Laurent 2013: 127). Cada sujeto utiliza de modos heterogéneos estos registros de la letra para tratar lo insoportable de ese agujero en lo simbólico que deja el lenguaje o, para decirlo con otras palabras, para tratar aquello que ek-siste de la lengua y que ha dejado su efecto en el cuerpo.

98. Juego de palabras en francés, entre *trouma* (trauma) y *trou* (agujero) para formar *troumatique* (troumático), o *trou-matisme* (trou-matismo) en castellano y así remitir al agujero. De aquí en adelante, cuando escriba *troumatique*, o *troumatisme*, me estaré refiriendo a esto.

Este es entonces el nivel de la letra en que ella es un medio para tratar algo a lo que no corresponde ningún sentido, ningún saber. Es aquí donde puedo situar el uso que hace Pasolini de la escritura, precisamente como letra. Pasolini hace un manejo de la escritura que le permite tratar algo que en él insiste. En esto me he detenido en el capítulo 3.

Decir que la letra tiene registros es subrayar que funciona de distintas maneras para cada cual. Ese funcionamiento, que puede ser entendido como la manera de tratar lo insoportable del sinsentido y de lo que no tiene sentido, es el mismo que tiene esa doble cara a la que me referí antes. Es el tratamiento de lo que carece de sentido a través de la letra y su transmisión lo que más concierne a esta investigación. Por ello es importante destacar que la letra no es un instrumento o una herramienta para eliminar el malestar que provoca el sin sentido o el sinsentido, sino que es un registro mediante el cual se puede obtener un apaciguamiento de estos.

Algunos ejemplos pueden ser útiles para captar a qué me refiero con los registros de la letra y su funcionamiento como aquello que sirve para apaciguar, para tratar, para anudar un malestar importante.

A mi parecer, la clínica del autismo puede enseñar mucho sobre esto, así que tomaré del libro de Éric Laurent *La batalla del autismo* (2013) un párrafo que me parece ejemplificarlo:

Niños completamente mudos pueden escribir muchísimo, montones de cosas a veces ilegibles y otras veces legibles. Otros niños no se sitúan, ni del lado de lo hablado ni del lado de lo escrito, sino que cantan. Otros únicamente cuentan. Así, un sujeto puede afirmar: “Lo he olvidado todo, solo sé que sé contar”. D. Tammet puede apaciguar su angustia dando a cada cifra un color particular; el sistema discontinuo de los colores aporta entonces un color de vida al puro cifrado. En cuanto a la pequeña Garance, ella fotografía “casi exclusivamente primeros planos, bien enmarcados, pero nunca salen personajes en la escena. Fotografió sistemáticamente, muy de cerca, a veces desenfocados, a veces deformados, vueltos informes [...] objetos que para ella cuentan” [...] En otros casos, el efecto de apaciguamiento resulta de un tratamiento mediante la letra, a través de la repetición –como decía S. Barron– de listas de letras (ya sea catálogos de radios y otra clase de catálogos) que funciona como un manejo de la letra. En otros todavía, es la cifra lo que produce ese efecto. Como cierto

niño, enloquecido por un catálogo de listas sin fin, que puede encontrar una pacificación en el cálculo, gracias a cierta forma de calcular o de disponer objetos en un orden calculable. Todo ello son formas de poder tratar lo insoportable del Uno de la lengua en el cuerpo o de los equívocos de la lengua a través de una variedad de dispositivos (Laurent 2013: 127-28).

Se ve pues cómo ciertos sujetos tratan un malestar importante a través de un manejo particular de uno de los registros de la letra. El cálculo, la repetición de una lista de letras sin sentido, el canto, la reproducción de imágenes, son las maneras que estos niños han encontrado para apaciguarse a sí mismos. Hay quienes logran esto a través de la escritura *per se*. Por ejemplo, el autista muestra sus intentos por construir un litoral al goce para que no invada su cuerpo violentamente. Esto precisamente porque en él no hizo marca el significante, no se constituyó *lalengua* y ello no permitió el desbarrancamiento (*ravinement*) que se escribe y separa saber y goce. Justamente porque no se fijó un goce – sin sentido origen de todo sentido posible– y no se pudo escribir nada como letra es que se ven esos incesantes intentos por la construcción de un neo-borde, como lo llama Éric Laurent (2013: 80).

La letra es, pues, la extracción, como función, la fijación (*fixión*)⁹⁹ de ese borde ya surgido en *lalengua*. Eso permite generalizarlo, en el sentido de usarlo en otros lugares y/o ámbitos. La escritura de la letra señala un efecto de lenguaje que queda marcado en el cuerpo.

Es importante volver a destacar que no hay que tomar la escritura como si fuese una transcripción del significante. Hay que sacar esa acepción de la manera de abordarla, vaciar el significante “escritura” de su sentido habitual para poder abordarla como todos aquellos registros que abarcan los fenómenos relacionados con cómo el cuerpo es capturado en la materialidad de la letra, es decir en la sustancia gozante de ese cuerpo.

Para poder cernir aún más la función de la letra, aludiré a una metáfora que usa Éric Laurent (2013: 131) para poder entender la cuestión de la letra más allá de la transcripción o de la representación de alguno de los elementos que comportan el alfabeto. Laurent se

99. Fixación, con *x*, hace alusión por un lado, a eso que se queda fijo, fijado en la historia del sujeto y, por otro, a la ficción que cada sujeto teje en relación a las experiencias que tiene y de la que se sirve para interpretar su mundo.

sirve del concepto de la célula madre para decir que la instancia de la letra se trata de algo así. Una célula madre se diferencia de las demás células del cuerpo en tres propiedades generales: es capaz de dividirse y renovarse a sí misma por largos períodos, no es especializada y de ella pueden surgir células especializadas (células musculares, sanguíneas o nerviosas).¹⁰⁰ Esta analogía hace referencia a las repeticiones y “la instancia de la letra madre, anterior a toda diferenciación posible. Tenemos un ejemplo de esta no-diferenciación en lo que, con Lacan hemos llamado el traumatismo de la lengua sobre el cuerpo del sujeto” (2013: 131). Es decir, que, la forma en que cada sujeto responde y trata esto es siempre específica, singular para cada caso, no se trata de diferencia sino de específico, de único.

4.3.5. *Derrida por Lacan: críticas y alusiones*

Para terminar este capítulo me referiré a las críticas y alusiones que hizo Lacan a la obra de Derrida, tal como lo hice en el apartado 4.2.2 de este mismo capítulo, pero a la inversa.

Lacan y Derrida se conocieron en 1966 en Baltimore, cuando ambos fueron invitados a la Universidad Johns Hopkins para participar en el coloquio titulado *The Languages of Criticism and the Sciences of Man : The Structuralist Controversy*, aprovechando el momento en el que se produce una ruptura con la noción de estructura dando paso al llamado post-estructuralismo en los Estados Unidos.

Tanto Lacan como Derrida hablan de este encuentro. Ambos seguían lo que el otro hacía, pues estaban concernidos por el mismo tema: la escritura. Hacían repetidas alusiones y críticas a la obra del otro, a veces directa, a veces indirectamente. Sin embargo, la relación fue a veces tensa por parte de Lacan, como se puede leer en “El Psicoanálisis. Razón de un fracaso” (1968):

Por eso mi discurso, por magro que sea en comparación con una obra como la

100. Las células madre difieren de otras en el cuerpo, ellas –sin importar su fuente– tienen tres propiedades generales: son capaces de dividirse y regenerarse a sí mismas por largos períodos de tiempo; no son especializadas; y pueden dar origen a células especializadas.

de mi amigo Lévi-Strauss, baliza de otro modo en esa ola creciente de significante, de significado, de “ello habla”, de huella, de grama, de señuelo, de mito, incluso de falta, de cuya circulación hoy me he desasido. Afrodita de esta espuma, surgió de ahí en el último tiempo la *différance*, con una *a*. Eso deja una esperanza para lo que Freud consigna como el relevo del catecismo (Lacan 2012f: 366).

Lacan creía que la obra de Derrida le debía mucho a la suya y que este omitía decirlo, reconocerlo. Ambos hablan de huella, de trazo, de borradura, tachadura, de escritura. Sin embargo, hace falta leerlos a detalle para darse cuenta que no hablan de lo mismo, que usan el mismo término para señalar nociones distintas pero que, también, se encuentran. Aunque es cierto que Derrida hace uso de la teoría de Freud sobre la escritura como huella, en concreto en *Freud y la escena de la escritura* (1967), también es cierto que el discurso lacaniano toma distancia respecto de esta posición en relación a la escritura. Lacan se aleja de Freud en lo que a este tema se refiere para proponer él mismo su noción de escritura en la que incluye la cuestión de la letra y el cuerpo, que trata decididamente a partir del *Seminario 18* (2007) que lleva por título *De un discurso que no fuera de semblante*, pero con un recorrido previo sobre el tema que puedo situar en su *Seminario 9, La identificación* (1961, inédito), momento en el que aborda y resalta el rasgo unario, que posteriormente transformará para pasar a su noción de escritura y letra.

Derrida, como dije anteriormente, da toda la relevancia, en la obra de Freud, a una escritura que es del orden de la huella y la tachadura, siempre pendiente de reescritura. De esta idea es de la que parte para plantear su propia noción de escritura y que ya he tratado en la primera parte del capítulo 4 de esta investigación. No me detendré en esto sino que más bien recordaré que el planteamiento derridiano de la escritura implica conceptos que Derrida mismo acuña, como: archiescritura, huella, diseminación, *différance*, y que Lacan criticará en repetidas ocasiones. Sus respuestas se pueden encontrar de una manera implícita en el texto “Radiofonía” (1970) y más abiertamente –aunque igualmente sin decir su nombre– en “Lituratierra” (2001). En este último escrito, Lacan alude a la conferencia de Derrida¹⁰¹ de 1966 “Freud y la escena de la escritura”, en donde este analiza y

101. Lacan se refiere a Derrida cuando dice, respecto a afectar la letra como primariedad respecto del significante, que: “[u]n tal discurso confusional solo pudo surgir de aquel que me importa. Pero me importa

argumenta sobre la huella fundamental como impresión primera, fuera de sentido, que luego no puede ser reatrapada de ninguna manera, es decir, por ningún sentido. Pues para él no sería posible reabsorber el primer fuera de sentido que deja huella.

Es entonces importante recordar la noción de letra y de *lalengua* que, por un lado, para Lacan introducían una disonancia total con la teoría de Derrida y su noción “primera” que concernía a la escritura. Como dice Éric Laurent: “[s]i [la letra] parece más adecuada para decir lo íntimo, no es porque sea primera, sino porque puede señalar lo indecible. Así, esta perspectiva rechaza de entrada la ‘impresión primera’ y anuncia *lalengua*” (Laurent 2016: 30). La noción de *lalengua* la he mencionado ya en el apartado 2.3.1, pero merece una elaboración más detallada a la que me dedicaré en el apartado 5.2, en tanto *lalengua* está vinculada no solo a la escritura sino también al cuerpo y que Pasolini muestra bien.

Por otro lado, cuando Lacan en el *Seminario 23, El sinthome* (2005), habla de los nudos, también es otro momento de crítica y distanciamiento de la escritura según Derrida:

A decir verdad, el nudo bo cambia completamente el sentido [el nudo] de la escritura. Confiere a dicha escritura una autonomía, tanto más notable cuanto que hay otra escritura, esa que resulta de lo que se podría llamar una precipitación del significante. En ella insistió Derrida, pero es completamente claro que yo le mostré el camino, como ya lo indica suficientemente que no he encontrado otra manera de sostener el significante más que con la escritura de S mayúscula (Lacan 2008: 142).

Pero ¿qué quiere decir Lacan cuando se refiere a que el sentido de la escritura cambia completamente con su teoría de los nudos? A que ella lo que señala no es la escritura del significante, no viene de ahí la escritura de Lacan, sino que su escritura se sitúa del lado de la letra, del litoral que hay entre el saber y el goce. Para Derrida, en cambio, la escritura tiene que ver con la huella y su tachadura que implica la imposibilidad de un origen y del

en otro que apunto, llegando el momento, como discurso universitario, o sea del saber puesto en uso a partir del semblante. La más mínima aprehensión de que la experiencia que enfrente solo puede ser situada a partir de otro discurso hubiese debido evitar producirlo, sin confesarlo como mío [...] Si hubiera encontrado aceptables los modelos que Freud articula en un Proyecto para abrir rutas sugestivas [*impressives*], no habría hecho empero metáfora de la escritura. Ella no es la impresión [...] que Freud lo escriba con dos letras no prueba, como tampoco en mi caso, que la letra sea primaria” (Lacan 2012b: 22-23).

sentido absoluto, no con un litoral o diferenciación de terrenos.

En relación a la letra (que, como ya he indicado, es también carta en francés), he expuesto –en el apartado 4.2.2– las críticas que Derrida dirige a Lacan repetidamente con relación al *Seminario sobre la carta robada* (1966) interpretando la letra como el falo a la vez que le atribuía un idealismo ya mencionado. Sin embargo, Jacques-Alain Miller recuerda, al final de *El Seminario 23, El sinthome*, que Derrida pasó por alto páginas y páginas de escritos clave de Lacan¹⁰² para hablar de la letra y de la escritura, por ejemplo, al aludir al objeto *a* y a la letra en varios momentos de su enseñanza. Es a lo que me refiero en las páginas 181 y 182.

Llama la atención que Derrida, estando tan interesado en el tema de la letra y la escritura, no hubiera ahondado más en el tema, en el último Lacan, cuando la producción de textos de este último después de *Juventud de Gide* (1966) y de “El seminario sobre la carta robada” (1966) fueron tan prolíficos como novedosos en lo que a ambos temas se refería. “Lituratierra” (2001) es un buen ejemplo de esto. Un texto que, como dice Jacques-Alain Miller, en el texto recién citado lo tenía todo para captar la atención de Derrida. Como también llama la atención que Lacan no profundizara o se acercara más por ejemplo a nociones derridianas como la diseminación, el resto, la escritura, en donde algo resuena de la afirmación compartida de que no hay sentido absoluto y donde el contrapunto lo hace la manera de plantear esto, como he detallado en otros apartados de mi investigación.

No terminaré este capítulo sin antes decir que para analizar, pensar, discutir, explicar y discurrir todos los contrastes entre la obra de Lacan y Derrida haría falta un trabajo de investigación minucioso dedicado a eso. Este no es el caso.

Sin embargo, es importante subrayar las críticas y alusiones que me parecen más importantes entre una manera de analizar y elaborar la noción de escritura (y lo que ella implica en cada autor) y otra. Para poder decir con Jacques-Alain Miller, alumno de Jacques Derrida y de Jacques Lacan que “Lacan y Derrida, cada uno es grande en su

102. En particular, Jacques-Alain Miller se refiere a las últimas páginas del Escrito *Juventud de Gide o la letra y el deseo* (1966) donde Lacan analiza la importancia del acto de Madeleine cuando quema todas las cartas de Gide. Cabe destacar, dice Miller, que estas cartas no tenían copia, adquiriendo así su naturaleza de fetiche y haciendo análogo su lugar a lo que más tarde Lacan llama “la causa del deseo”. La evolución de esto, si se sigue seriamente la obra de Lacan, desemboca en que Lacan ya pensaba en la carta/letra como el objeto *a*. Cuestión que Derrida pasó absolutamente por alto para equiparar la letra con el falo, nociones (objeto *a* y falo) muy distintas entre sí. Así, dice Miller: “[a]unque la palabra no se pronuncie, no cabe duda de que Lacan reconoce a estas cartas el estatuto de objeto *a*” (Lacan, 2008b: 229).

género, solo se trata de saber cuál” (2008: 230).

5. SOBRE EL CUERPO

La escritura, como se puede leer en el capítulo anterior, requiere pensar también el cuerpo. Es lo que me hace pensar, también, Pasolini. No solo desde la perspectiva lacaniana sino, y sobre todo, desde la perspectiva de este, en quien cuerpo y escritura se conjugaron desde el primer momento. Es en este sentido que el desarrollo que Jean-Luc Nancy hace sobre el cuerpo es de interés para mi investigación. Por un lado, porque es uno de los filósofos que mantiene un diálogo constante con Jacques Derrida y por el otro, porque alude en diversas ocasiones –aunque en menor medida– al discurso de Jacques Lacan en relación al cuerpo pero también a la noción de letra (nociones, ambas, inseparables en Lacan). Así, pues, filosofía y psicoanálisis volverán a mostrar su acercamiento y sus ineludibles referencias para, igualmente, subrayar su diferencia.

5.1. El cuerpo para Jean-Luc Nancy

Es mi intención abordar el asunto del cuerpo desde la obra de Jean-Luc Nancy en vistas al modo en que él lo hace, el cual, como mostraré, resulta relevante para esta investigación. Su pensamiento está relacionado con el de otros filósofos como Derrida, Deleuze y Guattari, solo por mencionar algunos. Pero, sobre todo, su lectura de Lacan, reflejada en los textos que tomaré a continuación, es útil para contraponer su concepción del cuerpo con la que postula el psicoanálisis lacaniano, aunque sin que se trate de un “diálogo” como puede ser el caso entre Lacan y Derrida. El planteamiento de Jean-Luc Nancy en torno al cuerpo me permitirá poner en tensión los pequeños grandes detalles que caracterizan lo propio de lo que es el cuerpo tanto para Nancy como para Lacan.

Nancy propone que hay una ontología del cuerpo y, que ella implica que el cuerpo es exterioridad y relación. Que el cuerpo es exterioridad quiere decir, para Nancy, que está volcado hacia afuera, hacia otros cuerpos, a través del tocar. Es la piel la que da al cuerpo la posibilidad de abrirse y ser hacia afuera.

Su concepción de la carne y de los órganos del cuerpo, de la relación del cuerpo y sus órganos, tiene todo su interés. Lo tiene también su discusión sobre la unión del cuerpo y el alma dentro de esta, ya clásica, discusión filosófica desde los griegos. Pero, debido al interés de esta investigación, no me centraré en estos matices, ya que ellos mismos requerirían ser un tema exclusivo de estudio. En cambio, pondré el acento en su desarrollo sobre el cuerpo y en algunas de sus tesis principales: la exterioridad del cuerpo, su extrañeza y la cuestión de que el cuerpo se es y se tiene.

Me ceñiré, principalmente pero no exclusivamente, a tres de sus escritos más importantes en relación al cuerpo: *Corpus* (1992), *Noli me tangere* (2003) y *58 indicios sobre el cuerpo* (2004) para desgranar la concepción que desarrolla Nancy del cuerpo y los detalles que permiten ponerla en tensión con Lacan.

5.1.1. *Corpus* (1992)

Corpus (1992) es en realidad una conferencia pronunciada por Jean-Luc Nancy en la “École Régionale des Beaux-Arts de Mans” en abril de 1994 después de un coloquio sobre el cuerpo organizado por la directora de la Escuela en aquel entonces, Servane Zanotti. El libro, que lleva por título *Corpus*, es una transcripción de esta conferencia. Se echan en falta notas de pie que aclararían ciertas ideas que Nancy menciona, despliega y argumenta. Este es el libro en donde se encuentran las que he llamado algunas de sus tesis principales y donde Nancy procura desplegarlas y argumentarlas de distintas maneras. Toma, como principal eje conductor, la frase de Cristo *Hoc est enim corpus meum* (“Este es mi cuerpo”: Mt, 26:26) que, según *La Biblia*, fue pronunciada por él en la Última Cena, cuando presentificó en el pan su cuerpo y en el vino su sangre diciendo a sus discípulos: “tomad y comed todos de él porque *este es mi cuerpo*, que será entregado por vosotros” (las cursivas son mías). Es una frase, una escena, en la que Jesucristo pretende, no solo representar su cuerpo, el cuerpo de Dios. Un cuerpo comido y bebido por sus semejantes sino, también, tal como él lo dice –refiriéndose a la traición que recibirá de sus apóstoles– un cuerpo que sería traicionado al ser entregado a los romanos para ser juzgado y luego crucificado. El cuerpo de la pasión comienza aquí, con este intento de atribuirle un lugar, un representante, un objeto que en apariencia le corresponda.

En *Corpus* (1992) Nancy critica la frase *Hoc est enim corpus meum* diciendo que en la

cultura actual occidental esta frase se ha hecho habitual y es repetida hasta el cansancio por muchísimos discursos. La tilda de “la repetición por antonomasia, hasta la obsesión y hasta hacer que ‘este es mi cuerpo’ se preste al mismo tiempo para una multitud de chanzas” (Nancy 2010a: 9). Alude, entonces, a la tendencia contemporánea de querer mostrar que se *tiene* un cuerpo, que *este* es el cuerpo que no podría verse ni tocarse en ningún lugar. Al tenerlo se podría mostrar, localizar, decir “este, aquí, este es el cuerpo”. Es un “tener” que más allá de aludir a la posesión subraya la posibilidad de localizarlo, mostrarlo, de hacer presente lo ausente. Pero esta mera posibilidad angustia, dice Nancy. La posibilidad de que *la cosa misma* (las cursivas son de Nancy) esté ahí, es causa de angustia. “La cosa misma”, me parece, sería eso que daría cuenta de que lo que no se puede ver ni tocar se hiciera presente. Así, se introduce la idea del cuerpo extraño pero propio, un cuerpo que incluye algo que sería el *este* del *Hoc est enim corpus meum* y que sin embargo no lo es. Si esta frase dice algo, según Nancy, es a cuerpo descubierto, fuera del habla, es no dicho, está *excrito* (2010a: 11). Es esta la angustia para él: el cuerpo. El cuerpo nombra lo extraño, lo ajeno, sin que por ello se sepa qué es lo extraño.

¿Qué es la *excripción*, lo *excrito*? “La *excripción* de nuestro cuerpo, he ahí por donde primeramente hay que pasar. Su inscripción-afuera, su puesta *fuera de texto* como el movimiento más *propio* de su texto: el texto *mismo* abandonado, dejado sobre su límite” (2010a: 14). La *excripción* tiene relación con el afuera, con un poner afuera lo que estaría escrito en el cuerpo. Nancy lo dice así: “[l]os ‘cuerpos escritos’ [...] no es ese cuerpo que nosotros hemos arrojado, ahí, delante de nosotros, y que viene a nosotros, desnudo, solamente desnudo y de antemano *excrito* de toda escritura” (2010a: 14). Esto indica que la escritura no es lo mismo que la *excritura*, porque esta última pone fuera lo escrito. La escritura es aquello que toca el cuerpo, que está en el límite y que en su límite mismo (el de la escritura) toca el cuerpo. Aquí, se puede aludir a los diversos sentidos que tiene la palabra tocar (*touché*, en francés) y que indican tanto tocar físicamente, es decir el tacto, como el sentido metafórico de tocar a través de la palabra, por ejemplo. Un tocar que no pertenece a lo físico sino a aquello que toca más allá: “[m]ás precisamente: tocar el cuerpo (o más bien, tal o cual cuerpo singular) *con lo incorporal* del ‘sentido’. Y, en consecuencia, *hacer que lo incorporal conmueva tocando de cerca*, o hacer del *sentido* un toque” (2010a: 14).

Esto muestra la vertiente del tocar que no está relacionada con el sentido del tacto ni con lo

físico en el cuerpo o lo corporal, sino con lo incorpóreo por un lado y con el sentido por el otro. Es decir, el cuerpo para Nancy incluye lo corpóreo y lo incorpóreo que toca el cuerpo. Ahí es donde tiene lugar la escritura como escritura que toca el cuerpo.

Hay que decir que el tema de los incorpóreos viene de los estoicos y que el concepto hace referencia a lo que no puede clasificarse entre los seres. Para los estoicos había cuatro incorpóreos: el lectón (lo expresable o decible), el vacío, el lugar y el tiempo. No son objetos materiales ni seres, pero, sin embargo, tienen efectos en los cuerpos. Nancy, al aludir al sentido como aquello que podría tocar a “lo incorpóreo del sentido”, se refiere más bien a lo incorpóreo que hay en la palabra. Es desde aquí que lo trato en esta investigación y, es desde aquí también que lo tomará Lacan en su texto *Radiofonía*, como mostraré más adelante. Algunos efectos corporales vienen, entonces, de lo incorpóreo, lo que planteará para Nancy ese límite mismo del cuerpo y de la escritura, en donde escritura y cuerpo se encuentran. Esto se torna así en un lugar en tanto que los cuerpos no tienen lugar más que al límite porque son en sí mismos límite, pero también son lugares que abren o separan y dan así lugar a “hacer acontecimiento (gozar, sufrir, pensar, nacer, morir, hacer sexo, reír, estornudar, temblar, llorar, olvidar...)” (2010a: 18).

Siguiendo la línea de la escritura, en tanto que toca el cuerpo, en *Corpus* (1992) se encuentra el planteamiento del cuerpo y la escritura como ontología des/del cuerpo, una ontología en/del límite, una ontología relacional. Bajo la perspectiva de Nancy esto quiere decir que el cuerpo es un lugar de existencia, *da lugar* a la existencia que no tiene esencia. En el cuerpo yace la existencia y su ser que es el cuerpo mismo. Porque la esencia de la existencia es no tener esencia; es la razón por la que para Nancy “la *ontología del cuerpo* es la ontología misma: ahí el ser no es nada previo o subyacente al fenómeno. El cuerpo *es* el ser de la existencia [...] hay el cuerpo, el espaciamiento mortal del cuerpo, que inscribe que la existencia no tiene la misma esencia (ni siquiera ‘la muerte’) sino que solamente existe” (2010a: 16). El cuerpo, para Nancy, junta dos terrenos heterogéneos (así como lo hace la psique en la formulación freudiana): el ser y la existencia y, es sobre esta base, de la ontología del cuerpo, que sostiene que se es un cuerpo, pero que este cuerpo es extraño, exterior. Al mismo tiempo plantea esta ontología del cuerpo como *excripción* del ser. Es decir como la existencia del ser dirigida al afuera: “[e]x-istencia: los cuerpos son el existir, el acto mismo de la ex-istencia, *el ser*” (2010a: 19). Frase que indica cierta equivalencia del ser y la existencia en tanto se ponen de manifiesto, en acto, en el cuerpo. El cuerpo es

entonces un ser que pone de manifiesto su existencia como ser hacia fuera o, también, una extensión de la fractura que es la existencia.

De la misma manera que ser y existencia van juntos para Nancy, con la noción de cuerpo y pensamiento pasa lo mismo. No tiene sentido hablar de ellos por separado porque no son subsistentes por sí mismos. Uno y otro se tocan –dice– haciendo de ese toque el límite que es el espaciamento de la existencia, es decir donde la existencia tiene lugar. A esto Nancy da el nombre de “alegría”, “dolor”, “pena” (2010a: 30) y subraya que estos nombres son el límite de la significación (o el cuerpo mismo) pero agrega: “[h]ay además un nombre de la combinatoria, o de la distribución: ‘sexo’. No es el nombre de algo cualquiera que sería expuesto: es el nombre de tocar la exposición misma. ‘Sexo’ toca lo intocable. Es el *nombre estrella* del cuerpo, el nombre que sólo nombra espaciando primeramente los cuerpos según los brillos de esta estesia suplementaria: *los sexos*” (2010a: 30). El sexo, entonces, viene a ser algo así como el nombre del cuerpo en tanto que el sexo lleva a tocar a otro cuerpo que en realidad es un tocar-se, tocar el propio cuerpo, pero, no sin el otro.

Encuentro que hay en Jean-Luc Nancy un esfuerzo por situar y delimitar lo extraño o el afuera del cuerpo, lo *excrito*. Incluso, podría afirmar que subyace una idea del cuerpo del que no se puede explicar todo, un cuerpo que, su *excritura* misma, indica como exterioridad y extrañeza. Sin embargo, esto no le impide recurrir al lenguaje en lo que a la problemática del cuerpo se refiere. Respecto al sentido, al fuera de sentido, el lenguaje y el cuerpo, dice:

Es preciso no dejar de presionar la palabra, la lengua y el discurso contra ese cuerpo de contacto incierto, intermitente, escondido y que, no obstante, insiste. Aquí o ahí, de ello se puede estar seguro, va a seguir un cuerpo a cuerpo con la lengua, un cuerpo a cuerpo de sentido de donde podrá nacer, aquí o ahí, la exposición de un cuerpo, tocado, nombrado, excrito fuera del sentido, *hoc enim* (2010a: 45).

Es una manera distinta a la de Wittgenstein y Derrida, de plantear lo que no se puede decir. El primero aludiendo a que de lo que no se puede hablar es mejor callar y el segundo poniendo en el lugar de lo que no se puede decir, el silencio, como ya he expuesto anteriormente en esta investigación. Nancy, por el contrario, apuesta por presionar la

palabra para llegar a lo que denomina fuera del sentido y que para él tiene relación con el cuerpo. También podría afirmar que el planteamiento nanciano sobre el cuerpo intenta abarcar una especie de compendio del cuerpo extranjero. Esto se refleja en su idea del cuerpo como corpus y para la que pone como ejemplo o modelo el *Corpus Juris* en tanto colección o compilación de todos los artículos del derecho romano. Esto se va a reflejar también en su libro *58 indicios sobre el cuerpo* (2005), como se verá más adelante. Dice pues que *corpus* es:

Señales desperdigadas, difíciles, inciertos lugares mentados, placas borradas en país desconocido, itinerario incapaz de anticipar su recorrido por lugares extranjeros. Escritura del cuerpo: del país extranjero. No el Extranjero en tanto que el Ser o que la Esencia-Otra (con su visión mortífera), sino el extranjero como *país*: este extrañamiento, esta separación que es el país, en todo país y en todo lugar [...] *Corpus*: una escritura que en el país vería, uno tras otro, todos los países del cuerpo (2010a: 41).

Todo país, todo lugar, todo decir presionando la palabra misma, de donde surgirá el fuera de sentido, que el cuerpo mismo es en tanto extraño. ¿Un intento de decir, de localizar, de nombrar eso del cuerpo fuera del sentido? En todo caso, una puesta del cuerpo en el terreno de la ontología relacional, un cuerpo que implica la relación con el otro, con lo otro en tanto que cuerpo extraño pero también en tanto que exterior. Es lo que denota su noción del cuerpo como Extraño: "[q]ue 'el cuerpo' nombre al Extraño, absolutamente, tal es el pensamiento que hemos llevado a buen fin [...] (Que no se pregunte, en todo caso, por qué el cuerpo suscita tanto odio)" (2010a: 12). Ante esta paradoja que es el cuerpo y la dificultad para decir lo exacto de él, Nancy se sitúa diciendo que "[q]uizás el *cuerpo* es la palabra sin empleo por antonomasia. Quizás es, de todo lenguaje, la palabra *de más*" (2010a: 20). Haría falta otra palabra que nombrara aquello que la palabra cuerpo no logra nombrar y por lo cual Nancy la considera una palabra de más, que no haría falta.

Para él, el cuerpo no es significante ni significado, es un cuerpo de un espíritu que *excribe* lo que se separa de la significación, ahí en el fuera del sentido en donde el sentido de toda la combinatoria posible de los nombres del cuerpo se agota (2010a: 53). Los *excribe* –al cuerpo y al espíritu– juntos, los cuales sin ninguna duda están unidos para Nancy. En

Corpus (1992) también se aborda el tema del alma y su unión al cuerpo. Ese es un gran interrogante no solo para la filosofía sino también para la teología y el psicoanálisis como planteé en el marco teórico de esta investigación.

Pero, más allá de esta unión, Nancy toca también un punto importante: el goce del cuerpo. Para él los cuerpos son gozados por los cuerpos, es decir, se goza siempre de otro cuerpo, por el otro cuerpo; no exclusivamente del propio, como propone Freud con el autoerotismo o Lacan con el cuerpo que se-goza. Con esto, se puede dar cuenta de que su noción de goce difiere de la de la última enseñanza de Lacan, pues Nancy implica al otro cuerpo: “[l]os cuerpos gozan y son gozados por los cuerpos [...] El cuerpo de gozo goza de sí en tanto que este *sí* es gozado (que gozar/ ser gozado, tocar/ ser tocado, espaciar/ ser espaciado *constituyen aquí la esencia del ser*). Sí mismo de una parte a otra extendido en la venida, en las idas y venidas en y al mundo” (2010a: 81-82). Nancy pone énfasis en los sentidos, sobre todo en el tacto, de donde dice que proviene el gozo de los cuerpos. Pero también en la vista, en la mirada, en tanto plantea que un cuerpo es una imagen que se ofrece a otros cuerpos.

Jean-Luc Nancy se distancia de la idea del cuerpo como substancia (entendida como lo que está debajo de algo y que solo pertenece a sí mismo, el *hypokéimenon* de Aristóteles) argumentando que el cuerpo es sujeto y no sustancia, pues dice que esta no tiene ninguna extensión ni dimensión y que todo el asunto del cuerpo está relacionado con la extensión y la exposición: “[t]odo el asunto está ahí: un cuerpo corresponde a la extensión. Un cuerpo corresponde a la exposición. No sólo que un cuerpo es expuesto, sino que un cuerpo consiste en exponerse. Un cuerpo es ser expuesto. Y para ser expuesto hace falta ser extenso, tal vez no en el sentido de la *‘res extensa’* de Descartes en la cual se piensa enseguida” (2010a: 87). Me parece que, con esto, Nancy se refiere al “afuera” que plantea en todo el libro en tanto lugar del cuerpo, de ahí su concepto de *ex-critura* que alude al cuerpo como un fuera. Más adelante, en las mismas páginas, en referencia a esto, dice que hablar del cuerpo es muy complicado:

Para hablar del cuerpo, es decir, para decirlo al modo latino y profesoral *‘de corpore’* (a propósito del cuerpo), habría siempre que hablar del cuerpo *‘ex corpore’*: se tendría siempre que hablar a partir del cuerpo, hablar tendría que proyectarse fuera del cuerpo –*‘ex corpore’*, como *‘ex cathedra’*. Un discurso del

cuerpo siempre tendría que ser un discurso ‘*ex corpore*’, saliendo del cuerpo, pero también exponiendo el cuerpo, de suerte que el cuerpo ahí se salga de sí mismo [...] La cuestión es más bien que el discurso, que por sí mismo es necesariamente incorporeal, es también lo incorporeal (esta palabra viene de nuestra tradición: para los estoicos, todo es cuerpo, salvo el discurso, o lo que es dicho, el ‘*lekton*’ que es lo ‘incorporeal’). Todo el asunto de un discurso sobre el cuerpo estriba en que lo incorporeal *toque* en todo caso el cuerpo (2010a: 87-88).

Es decir, dada la dificultad para hablar del cuerpo, el problema vuelve al cuerpo mismo en tanto que ese habla, el discurso (en tanto que afuera) tendría que tocar al cuerpo. Lo corporal y lo incorporeal, entonces, se ponen en juego en lo que al cuerpo se refiere. Nancy afirma que toma lo “incorporeal” de los estoicos y que este incorporeal es el discurso, lo dicho, lo que no tiene materia y que, en todo caso, se trata de la manera en que lo dicho toca los cuerpos (aquí identifico un punto de encuentro con el psicoanálisis lacaniano). De esta manera, Nancy argumenta que no se trata del cuerpo anatómico, del cuerpo como objeto, sino que se trata de un cuerpo tocado por el discurso y se pregunta entonces qué quiere decir el tacto de lo incorporeal y del cuerpo. Responde que esto tiene que ver, necesariamente, con cierta interrupción de lo corporal por lo incorporeal y viceversa (2010a: 88).

Esto es lo que interesa a Nancy: “el discurso del cuerpo no puede producir un *sentido* del cuerpo, no puede dar sentido al cuerpo. Debe más bien tocar lo que, del cuerpo, interrumpe el sentido del discurso. Ése es el gran asunto” (2010a: 88).

La palabra, lo dicho, que otorga sentido, quedaría interrumpido. Esta interrupción –para Nancy– tiene que ver con el sentido del sentir, el sentido del tacto. Por ello, dice, esta interrupción “es cuerpo” (2010a: 89). En el tocar estaría localizada la interrupción del sentido tanto del cuerpo en lo incorporeal y de lo incorporeal en el cuerpo. Lo dice así en la pequeña conferencia añadida a *Corpus*: “[t]ocar la interrupción del sentido, he ahí lo que, por mi parte, me interesa en el asunto del cuerpo. Por esta razón he dado como título a esta conferencia: *Del alma* [...] al decir ‘del alma’, yo simplemente he querido indicar esto: ‘del alma’ o ‘del cuerpo fuera de sí’” (2010a: 89).

En el tocar reside para Nancy una de las claves del cuerpo y de la interrupción del sentido, en el tocar esa interrupción pero tocarla desde lo sensible. Es decir, desde el tocar como

tacto. Pero esta idea la desarrollará en su libro *Noli me tangere* en donde revisa, desde diversas vertientes, la cuestión del tocar y el cuerpo. Lo desplegaré en el apartado 5.1.2, pues lo que me parece importante retener en esta parte es que el alma y el cuerpo, para Nancy, están unidos y no separados y que esa unión es lo que permite pensar el cuerpo como fuera de sí. No cree que el alma sea la representación del cuerpo, sino más bien su condición de posibilidad de ser afuera por medio del tocar, para lo cual, según él, hay que “estar en exterioridad” (2010a: 92). Esto le plantea un punto difícil, pues argumenta que no es posible una interioridad primera tal como plantean los análisis fenomenológicos, ya que “hace falta primeramente que yo esté en exterioridad para tocarme. Y lo que yo toco permanece fuera. Yo estoy expuesto a tocarme yo mismo. Y, por tanto, pero ahí está el punto difícil, el cuerpo está siempre fuera, afuera, es de fuera” (2010a: 92-93).

De aquí, entonces, la unión de cuerpo y alma, en tanto el alma es lo que posibilita al cuerpo estar afuera y entonces tocarse. Es porque el cuerpo está afuera para Nancy que le es posible tocarse y entonces sentirse como cuerpo, siendo así también un interior: “[h]e ahí lo que yo quisiera hacer escuchar por ‘alma’ [...] se trata más bien de intentar servirse de la palabra alma como de una palanca para hacer que se escuche ese fuera del cuerpo. Ese fuera que es el cuerpo *para sí mismo*. El alma es el estar fuera de un cuerpo, y en ese estar fuera es donde tiene su interior” (2010a: 93). Si el cuerpo es fuera para sí mismo, se podría decir que también –según las nociones nancianas– es extraño para sí mismo, él es su propio Extraño.

La idea del fuera-dentro que plantea Nancy es compleja. Para él se empieza con la exterioridad (contrario a la fenomenología como él mismo apunta) y es cuando el cuerpo está en exterioridad a sí mismo que encuentra su interior. Es estando fuera que el cuerpo puede hacerse interior a sí mismo, por decirlo de otra manera. O, también podría decir que en tanto el cuerpo se sitúa fuera y toca otro cuerpo (que permanece fuera) es que puede situar su propia interioridad. Este fuera-dentro está vinculado. Uno hace existir al otro. Es en tanto fuera de sí que puede haber un interior, un dentro de sí. Alma y cuerpo son, entonces, el dentro y fuera del cuerpo mismo. En este sentido, Nancy dice:

He aquí el esquema completo de lo que yo quisiera decir: el alma –o al menos el hecho de que se haya recurrido a otra palabra que la de cuerpo y que se haya elegido la palabra alma– en Aristóteles o en Spinoza designa que *el cuerpo es lo*

que se sabe o se siente necesario en su contingencia. El cuerpo sólo es este cuerpo singular, pero esta singularidad se experimenta y se siente a sí misma como necesaria, como irremplazable, como exposición irremplazable. He aquí lo que es el cuerpo (2010a: 94).

Se trata, para Nancy, de situarse, de estar, como un afuera de sí mismo y de que este sí mismo es la singularidad del “yo”, del cuerpo como fuera de sí. El sí mismo es definido así, por Nancy: “[e]l ser sí mismo es necesariamente ser fuera, en el afuera, ser expuesto o extenso. Es lo que Heidegger intenta hacer decir a la palabra *Dasein* (la existencia): el *Dasein* es el ser ahí (*da*)” (2010a: 97). Ser ahí (fuera) no en tanto dualismo cuerpo-alma ni como unidad monista sino “el cuerpo como unidad fuera de sí [...] la unidad del volver a sí como un ‘sentirse’, un ‘tocarse’ que necesariamente pasa por el exterior –lo que hace que yo no pueda sentirme sin notar al otro y sin ser notado por el otro” (2010a: 98). Este fuera-dentro, yo-otro, es una de las bases de la ontología relacional que plantea Nancy y que implica, como otro de sus fundamentos o nociones relevantes, la exterioridad y la extrañeza, la *excritura* del propio cuerpo que es, tanto sí mismo como otro.

Para concluir diré que la experiencia del cuerpo está vinculada al alma para Nancy. Esta experiencia es única y es aquí donde la singularidad de ese “sí mismo” se pone en juego. Dando toda su relevancia al tacto, Nancy lo nombra como “la experiencia del cuerpo” en tanto esta experiencia consiste en “tocar indefinidamente lo intocable [...] lo intocable es que eso toca. También se puede emplear otra palabra para decir esto: lo que toca es por lo que se es tocado, es del orden de la *emoción* [...] emoción quiere decir puesto en movimiento, puesto en marcha, sacudido, afectado, herido” (2010a: 99).

Pasaré, ahora, a desarrollar la noción de cuerpo para Jean-Luc Nancy en tanto la une al tacto en su libro *Noli me tangere* (2003).

5.1.2. *Noli me tangere* (2003)

Noli mi tangere (2003) es el título con el que se conoce –especialmente en la pintura– al episodio del evangelio en el que Jesucristo, después de haber resucitado, se encuentra en la puerta de su tumba con María Magdalena, quien le busca. El evangelio según San Juan dice que María Magdalena no encontró a Cristo cuando llegó al sepulcro, pero que en ese momento él apareció y, aunque ella, en un primer momento, no le reconoció, enseguida supo que se trataba de él. En este mismo evangelio, se cuenta que María Magdalena, al ver a Cristo, le dijo *Rabboni* que quiere decir “maestro” en arameo y quiso tocarlo. Cristo, en seguida, le dijo “Noli me tangere” añadiendo que todavía no había subido a su Padre: “Jesús le dijo: ‘María’. Ella se dio la vuelta y le dijo: ‘Rabboní’, que quiere decir ‘Maestro’. Jesús le dijo: ‘Suéltame, pues aún no he subido al Padre. Pero vete donde mis hermanos y diles: Subo a mi Padre, que es Padre de ustedes; a mi Dios que es Dios de ustedes’. María Magdalena se fue y dijo a los discípulos: ‘He visto al Señor y me ha dicho esto’” (Jn, 20: 16-18).

Pondré el acento en la prohibición de tocar que es lo que hace esta escena interesante en relación a los cuerpos y a la resurrección.

Esta escena es representada con frecuencia en la pintura. Tiziano, Giotto, Schongauer, Fra Angelico y Coreggio son algunos de los pintores que han dirigido su atención a esta escena de la vida de Cristo pintándola. Según Nancy, es una escena vastamente representada porque, en ella, interviene la ambigüedad sensible en referencia a su connotación sensual y al personaje de María Magdalena que ha sido causa de múltiples interpretaciones.

Una de las ideas que tiene Nancy en este libro, en relación al tocar, es que la frase *Noli me tangere* alude a la prohibición de contacto sin importar el aspecto (sensual o violento, por ejemplo). Frase que analiza a lo largo del texto y de la que también dice que denota la advertencia ante un peligro que se podría deducir así: “[n]o me toques, porque... me puedes hacer daño”, “te haré daño si lo haces” o bien “pondrías en juego mi integridad”, etcétera. Es decir, que habría, siempre, una consecuencia derivada de ese tocar de no ser observada la prohibición.

Incluso, entre las consecuencias que Nancy destaca, hay una que considero relevante. A saber, el juego de palabras, el doble sentido, que tiene la palabra “tocar” que, por un lado

alude al tocar físico, a la sensación del tacto y con ello a la piel y, por el otro, al sentido metafórico de que algo determinado pueda “tocar” a alguien: “‘no me toques’ es una frase que toca, que no puede evitar no hacerlo, incluso aislada de todo contexto. Enuncia algo del acto de tocar en general, o toca el punto sensible del tacto: ese punto sensible que el tocar constituye por excelencia (*es*, en resumidas cuentas, ‘el’ punto de lo sensible) y lo que en él forma el punto sensible” (Nancy 2013: 25). Para profundizar en este punto, pero sobre todo en lo que él mismo llama la “deconstrucción del cristianismo”, Nancy remite al lector al libro de Jacques Derrida *El tocar*, Jean-Luc Nancy (2000) con quien mantiene un diálogo respecto a este tema y en este libro.

Si por un lado, el “no me toques” remite a un acto que tiene consecuencias y a la advertencia ante un peligro; por el otro, Nancy argumenta que está relacionado con lo sagrado. Para señalar esto, se apoya en *Tótem y Tabú* (1913), de Freud. Dice que si la cultura y el arte se han apropiado de esta frase es por su carácter ineludible, o más bien fundamental, de tabú que apunta a lo sacro. Se encuentra con una paradoja dentro de la tradición cristiana: la de ser “la religión del tacto” (2013: 26), a la vez que la de su prohibición. Es decir, que, la religión cristiana no impide tocar, nada es intocable en el Cristianismo desde el momento en que se da a comer y beber el cuerpo y la sangre de Cristo (Dios) con las palabras *Hoc est corpus meum*, según Nancy. Sin embargo, surge la contradicción, siempre dentro del mismo contexto –el de la pasión, muerte y resurrección de Cristo– de la prohibición del tacto con la escena del *Noli me tangere*. Esto, entonces, puede ser pensado por la vía de la excepción, como *hapax* teológico o como paradoja.

Nancy se decanta por analizar esta paradoja resaltando que ella se da dentro de las coordenadas de la resurrección de Cristo y, que es en tanto cuerpo resucitado, que Cristo no permite ser tocado. Es decir, es el cuerpo resucitado lo que no puede ser tocado pues en el sustraerse de la posibilidad de serlo está “su ser y su verdad de resucitado [...] en esa retirada que es lo único que da la medida del toque del que se debe tratar: no tocando ese cuerpo, tocar su eternidad. No llegando al contacto de su presencia manifiesta, acceder a su presencia real, que consiste en su partida” (2013: 27). Si el cuerpo resucitado de Cristo fuera tocado, perdería su carácter de resucitado volviéndose, de nuevo, en un cuerpo mortal.

Pero la frase de Cristo citada por el apóstol Juan en el evangelio, en el original griego es *Mè mou haptou*. Nancy se dedica a analizar la frase atendiendo a los significados que

haptou tiene en griego y dice:

En un uso como este, el verbo *haptēin* –‘tocar’– puede igualmente tener el sentido de ‘retener’, ‘detener’. [...] El tocar, el retener, sería adherirse a la presencia inmediata, e igual que eso sería creer en el tocar (creer en la presencia del presente), sería faltar al acto de marcharse según el cual el toque y la presencia vienen a nosotros. Sólo así la ‘resurrección’ encuentra su sentido no religioso [...] la ‘resurrección’ es la surrección, el surgimiento de lo indisponible, de lo otro, y del acto de desaparecer *en el cuerpo mismo y como el cuerpo* (2013: 28).

El tocar cobra, para Nancy, toda su relevancia en relación al *Noli me tangere* dentro del encuadre de la resurrección, en tanto que el tocar ese cuerpo resucitado haría que se haga presencia inmediata y no una ausencia o desaparición. Lo que se toca, aparece como cuerpo presente. El tacto de un objeto llama a la presencia y la resurrección no es sino el pronunciamiento de una ausencia como cuerpo mortal. Por esto, Nancy denomina a la resurrección el *levantamiento del cuerpo*. “Levantamiento del cuerpo” quiere decir abandonar la posición horizontal del sepulcro para adoptar la verticalidad del cuerpo. Nancy argumenta que es el otro el que se levanta y quien resucita en el sujeto. Es una especie de otredad en el propio sujeto, algo que vuelve a la vida a través del otro, por el otro.

Es decir, que, si se resucita se tuvo que haber muerto, lo que hace de la muerte y la resurrección indisociables por esta vía. Tanto la muerte como la resurrección son “una presentación del uno al otro, hacia el otro o en el otro: la presentación de una partida. En una palabra: dos sentidos que se vuelven indisociables en nuestra expresión *el levantamiento del cuerpo*” (2013: 34).

El cuerpo como paradoja, atravesado por la vida y la muerte, por el tacto y la suspensión del tacto, por la prohibición de tocarlo y por la invitación a comerlo. El cuerpo, para Nancy, es una paradoja a la que intenta responder por la vía de lo otro, de la extrañeza, de la excritura, de la relación.

Siguiendo la línea de lo paradójico, Nancy introduce la visión como el punto central de la escena. Separa visión y mirada planteando un ver lo que no es visible. O, para decirlo de

otra manera, captar lo que se da a ver a la mirada. El cuerpo, entonces, aparece con la mirada, con una mirada que reconoce a ese cuerpo (el cuerpo de Cristo, en este caso) como particular y, para esto, recurre a mencionar otros episodios de la vida de Cristo resucitado como el de Emaús y la manifestación a Tomás, quien solo al verlo cree en su resurrección. Nancy no entra a analizar a profundidad estos episodios, es muy breve cuando los menciona y su análisis no abunda en detalles, pero sí llega a afirmar la “delicada intriga que se trama entre lo visible y lo invisible” (2013: 41) y que se deja adivinar en estos episodios que menciona, así como en las pinturas de *Noli me tangere* cuando afirma que los pintores también supieron captar ese enigma entre ver y mirar, entre lo visible y lo invisible. Por eso, dice, ellos supieron captar la importancia de la mirada en el cuadro, ya que las miradas de los personajes constatan, o no, la presencia de ese cuerpo.

Para finalizar con este apartado puntualizaré que el “levantamiento del cuerpo”, el hacer que el cuerpo aparezca o no, es siempre en relación a otro cuerpo. Y, para Jean-Luc Nancy, esto puede darse por la vía del tacto, es decir, de tocar el otro cuerpo en tanto es este tocar lo que lo hace presente inmediatamente. De esta manera, el cuerpo es otredad, no es puro espíritu (que sería más bien una presencia cerrada sobre sí). El cuerpo aparece como cuerpo para otro cuerpo pero, también, como presentación o forma del espíritu (véase apartado 5.1.3). Pero, ¿por qué un cuerpo? se pregunta Nancy, porque “un cuerpo abre esta presencia, la presenta, la pone fuera de sí, la aleja de sí misma y por ese hecho la lleva con otros: así, María Magdalena deviene el cuerpo verdadero del desaparecido” (2013: 46-47). Subrayaré, con esta última cita de *Noli me tangere* (2003), que Nancy trata el cuerpo no como lugar de relación con el otro, sino en tanto el cuerpo *es* relación, se constituye como relación en la relación con el otro que es, a la vez, la relación consigo en tanto que relación. Eso significa que el cuerpo no es anterior ni exterior a la relación y que, si es referente de alguna ontología, esa es una ontología relacional y por tanto, ya, no una ontología clásica.

A partir de aquí, de esta relación con el otro que se abre la cuestión, en el pensamiento nanciano, surge la pareja cuerpo-alma a la cual dedicaré el apartado siguiente.

5.1.3. 58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma (2005)

En *58 indicios sobre el cuerpo* (2005) Nancy se adentra en la discusión sobre la relación del cuerpo y el alma. Para ello, aborda la cuestión de la *res cogitans* y la *res extensa* de Descartes, así como también la del *ego*. Los *58 indicios*, escritos a manera de máximas o sentencias, tratan de esta relación pero también de determinar lo que el cuerpo *es*¹⁰³ según la ontología del cuerpo nanciana. Es decir, de determinar la relación que el cuerpo es – porque el cuerpo es eso: la relación cuerpo-alma–. Son indicios, dice Nancy, porque el cuerpo siempre escapa, nunca es aprehensible ni identificable. Por ello están –estos indicios– ahí, a manera de huellas o improntas sobre aquello que el cuerpo es.

El planteamiento del cuerpo como material (indicio 1 y 2) es sostenido por atribuírsele cualidades como: densidad, límites respecto a otro cuerpo o corpulencia, solo por mencionar algunos. Sin embargo, esta idea es contradicha más adelante al plantear que el cuerpo es inmaterial al ser también como un dibujo, contorno o idea (indicio 5). Existiría pues esta dualidad en el cuerpo: la de ser, a la vez, material e inmaterial. Sin embargo, en el alma no hay esta dualidad. El alma es material, como lo dice el indicio 8: “[e]l alma es material, de una materia completamente distinta, una materia que no tiene lugar, ni tamaño, ni peso. Pero ella es material, muy sutilmente. Por eso escapa a la vista”¹⁰⁴ (Nancy 2010b: 14).

De esta misma manera, se leerán, a lo largo del libro, otras paradojas sobre el cuerpo y el alma, además de sus puntos de encuentro, que, para Nancy, son los que demuestran que alma y cuerpo son indisolubles, que son una y la misma sustancia. Por ejemplo, dice en el indicio 12 que el cuerpo no para de sentir cosas, que todo lo que siente es corporal pero, sin embargo, en el indicio 13 dice que lo que el cuerpo siente es al alma y que el alma siente al cuerpo, en primer lugar. Si se sienten mutuamente, es porque el cuerpo retiene al alma, es lo que le impide escapar en forma de palabras que se perderían en el ambiente. Es

103. Este “es”, por tanto, tiene un carácter otro para la ontología clásica. No es posible decir del cuerpo que es en el sentido en que se dice de los cuerpos que son en clave platónica o cartesiana.

104. Cabe preguntarse si podría decirse lo mismo de lo que Freud dice de *Psyché*: “Psyché es extensa, nada sabe de ello.” En las páginas 235 y 236 me refiero a esto.

una manera de anticipar lo que dice más adelante: que el cuerpo es envoltura que contiene lo que luego se desenvuelve, a saber el cuerpo.

Cuerpo y alma son una y la misma cosa para Nancy. También, a lo largo de este breve libro, Nancy plantea que el cuerpo tiene sentido, uno que va más-allá-del-sentido, como un exceso de sentido. En cada uno de los indicios se puede leer como Nancy procura decir algo del cuerpo, algunos de ellos son contradictorios con otros, lo que crea paradojas interesantes que no dejan de ser también aquello que el cuerpo es: paradoja, incongruencia, en cierta manera.

A manera de piezas, de ideas, de pequeñas descripciones, se presenta lo que Nancy llama un *Corpus*: “un cuerpo es una colección de piezas, de pedazos, de miembros, de zonas, de estados, de funciones [...] es una colección de colecciones, *corpus corporum*, cuya unidad sigue siendo una pregunta para ella misma” (2010b: 23). El cuerpo queda, entonces, como pregunta abierta, definido pero sin acabar de definir. Sus sentidos son múltiples, sus descripciones vastas. Es decir, hay algo que siempre se escapa al cuerpo pero también hay algo que es constantemente paradójico en él mismo. Es así como se presentan los 58 *indicios sobre el cuerpo*, en constantes paradojas, contradicciones, o como lo dice el propio Nancy “[c]uerpo oxímoron polimorfo: adentro/afuera, materia/forma, homo/heterología, auto/alonomía, crecimiento/excrecencia, mío/nada” (2010b: 33). ¿Se podría decir que en la paradoja misma está lo que se escapa al cuerpo y quizás, lo que el cuerpo “es”?

En cuanto al sentido del cuerpo, Nancy dice que es alma, forma, y a eso le agrega distintos atributos y/o adjetivos, llevándolo a desplegar distintas vertientes de los múltiples sentidos del cuerpo, muchos de los cuales pasan por descripciones. Por ejemplo, del cuerpo como diferencia dice: “un cuerpo es una diferencia. Como es diferencia de todos los otros cuerpos –mientras que los espíritus son idénticos” (2010b: 18). Del cuerpo “cósmico”, dice que es una manera de tocar, de estar en contacto con todo lo que rodea al propio cuerpo, es decir: “[c]uerpo cósmico: palmo a palmo, mi cuerpo toca todo. Mis nalgas a mi silla, mis dedos al teclado, la silla y el teclado a la mesa, la mesa al piso, el piso a los cimientos, los cimientos al magma central de la tierra y a los desplazamientos de las plazas tectónicas [...] finalmente a los límites sin fronteras del universo” (2010b: 21).

Se trata, para Nancy, de que el cuerpo es relación, *con*, porque la ontología a la que remite y que a la vez sostiene es relacional y, por tanto, ya una ontología otra que opera de forma crítica con relación a la ontología clásica y a la metafísica. El cuerpo es relación, no es

nada antes ni nada exterior a la relación. Eso quiere decir que es sentir antes que sentido o, que es sentir como sentido.

Es interesante la manera en que Nancy presenta el “tener” un cuerpo en tanto que para él el cuerpo es posesión, propiedad de derecho natural como de derecho de trabajo y es, además, un cuerpo que posee a su propietario tanto como su propietario lo posee a él. En una entrevista realizada por la revista *La Cause du désir* (2019) Nancy dice sobre el tener un cuerpo que “la propiedad de tener una propiedad y de poderse distinguir de los otros, puede ser dominada, controlada, por los medios de la técnica”.¹⁰⁵ En el indicio 33 y 34 de los 58 *indicios*, lo explicita aún más :

Es “mi cuerpo”. Dos preguntas se envuelven inmediatamente: ¿a quién remite este “mi”? y si “mi” marca propiedad ¿de qué naturaleza es esta? ¿Quién es pues el propietario y cuán legítima es su propiedad? No hay respuesta para “quien” puesto que éste es tanto el cuerpo como el propietario del cuerpo, y tampoco hay respuesta para “propiedad” puesto que ella es tanto de derecho natural como de derecho de trabajo o de conquista (cuando cultivo y cuido mi cuerpo) [...] En verdad, “mi cuerpo” indica una posesión, no una propiedad. Es decir, una apropiación sin legitimación. Poseo mi cuerpo, lo trato como quiero, tengo sobre él el *jus uti et abutendi*. Pero a su vez él me posee: me tira o me molesta, me ofusca, me detiene, me empuja, me rechaza. Somos un par de poseídos, una pareja de bailarines endemoniados (2010b: 22-23).

Una vez más, hay la idea de cierta reciprocidad, correspondencia –tal como se encuentra entre el alma y el cuerpo– que hace a la idea de relación, sin que esa relación sea una ni completa. Esto explica que se trate de indicios, pues ellos permiten captar que algo se escapa siempre que se quiere definir el cuerpo, tal y como se aborda en esta investigación. ¿Por qué indicios y no otra cosa? se pregunta Nancy en el indicio 58. A lo que responde, precisamente, que es porque el cuerpo no se deja identificar, y también porque no hay unidad sintética del cuerpo sino fragmentos de él. Las indicaciones, pequeñas huellas o vestigios que permiten atisbar qué es el cuerpo son estos indicios que a la vez lo muestran,

105. La traducción es mía: “la propriété d’avoir une propriété et de pouvoir se distinguer des autres, peut être maîtrisée, contrôlée, par des moyens techniques”.

dando de él una imagen, y la descompletan.

5.1.3.1 *Extensión del alma (2005)*

Nancy comienza este apartado de *Corpus* (2005) con un largo pasaje de la carta que Descartes escribe a Isabel de Bohemia,¹⁰⁶ y que para él constituye “el principal texto a propósito del conocimiento de la unión del alma y del cuerpo” (2010b: 35). Unión que para Nancy es indudable y que sostiene diciendo que la “evidencia” de esta unión es que ella se experimenta. Si para Descartes se trata de dos sustancias que se unen en el cuerpo, para Nancy se tratará de dos que son una sola y, que como he subrayado en las páginas anteriores, tienden a confundirse o contradecirse, a ser paradoja.

La evidencia de la que habla Nancy se basa en la misma que expone Descartes¹⁰⁷ en su carta a Isabel de Bohemia y que Nancy cita en *Extensión del alma* (2005). Sin embargo, para Nancy “la evidencia de la unión se ofrece en cierto modo bajo dos caras o bajo dos momentos –lo que es congruente con la naturaleza, *una y doble a la vez*, de su contenido. En efecto, bajo uno de sus aspectos esta evidencia es del orden de la oscuridad, de la indistinción y de la contrariedad interna de una concepción antinómica” (2010b: 39-40).¹⁰⁸ Es decir, en algo que es uno, hay dos. No son dos separados, cuerpo y alma, sino son dos que son uno. La contradicción de estas nociones, la marca el propio Nancy:

Pero bajo otro aspecto ella es muy cierta y muy clara en cuanto que es aquello que se ‘experimenta en sí mismo’, como lo dice Descartes dos veces en pocas líneas. Lo que experimenta en sí, es justamente sí [soi] unido a sí [soi] como el

106. Se trata de la carta a Isabel de Bohemia del 28 de junio de 1643 que se puede leer en Bardet, Marie. 2018. *Elisabeth de Bohemia y René Descartes. Correspondencia, Un Uppercut al dualismo*, 72–77. Cactus. Buenos Aires.

107. Cita Nancy: “[y] después de haber concebido bien esto, y de haberlo experimentado en vos misma, os será fácil considerar que la materia que habréis atribuido a este pensamiento no es el pensamiento mismo, y que la extensión de esta materia es de otra naturaleza que la extensión de este pensamiento, puesto que la primera está determinada en cierto lugar, del que ella excluye toda otra extensión de cuerpo, lo que no hace la segunda. Y así Vuestra Alteza no dejará de volver fácilmente al conocimiento de la distinción del alma y del cuerpo, pese a haber concebido su unión” (Nancy 2010b: 37-38).

108. Las cursivas son mías.

cuerpo al alma, ya que esta unión es propiamente el único lugar donde se presenta ‘una sola persona que posee juntos un cuerpo y un pensamiento’, de tal modo que este conjunto permite que el cuerpo se haga sentir en el pensamiento y que el pensamiento se haga motriz en el cuerpo (2010b: 40).

Eso que une, es decir, la unión, no es ni el cuerpo ni el alma. Es lo que une a estas dos sustancias, sin más. La unión no es sustancia, ni cosa, ni accidente sino más bien una propiedad que comparten las dos sustancias, el cuerpo y el alma. La unión, dice Nancy, no depende de la cosa sino de la relación. Es lo que permite que las dos sustancias se toquen, se experimenten. Sin embargo, vale la pena aclarar que “no se trata de una asunción ni de una subsunción de la una por la otra, sino más bien de una susceptibilidad de la una respecto de la otra [...] ahí donde se tocan, el espíritu y el cuerpo son impenetrables el uno al otro y por eso mismo unidos. El toque hace contacto entre dos intactos” (2010b: 44).

Se trata, entonces, del análisis de esa unión, de esta propiedad de ambas sustancias de unirse y tocarse. Podría decir, de otra manera, que se trata de discernir qué hace posible y de qué manera, la unión del cuerpo con el alma. Es lo que ha inquietado desde hace siglos no solo a filósofos sino también a teólogos y por qué no, también a psicoanalistas. Nancy lo resuelve diciendo que cuerpo y alma son dos sustancias que son una. Su unión, sin embargo, es que estas sustancias son impenetrables pero a la vez, se tocan, se sienten.

5.1.4. Entrecruzamientos: Nancy y Lacan

En este apartado me propongo analizar lo que entiendo son “entrecruzamientos” en mis lecturas de Nancy y de Lacan sobre el cuerpo, centrándome en los textos de ambos que a ese respecto he seleccionado en esta investigación. Esos entrecruzamientos son los puntos en donde leo que hay conjunciones o disyunciones posibles entre ambos planteamientos. Más de los últimos que de los primeros, pero ambas cuestiones permiten pensar y cuestionar los postulados sobre el cuerpo en los que Nancy y Lacan se encuentran o dicen plantean diferencias entre sí.

Empezaré por citar un pasaje en el que Nancy habla de Freud, Lacan y el cuerpo de la histérica:

La palabra más fascinante y quizás (lo digo sin forzar) la más decisiva de Freud está en esta nota póstuma: “*Psyche ist ausgedehnt: weiss nichts davon*”. “La psique es extensa: no sabe nada de ello”. Es decir que la “psique” es *cuerpo* y que precisamente es esto lo que se le escapa y por tanto (se puede pensar) que lo escapado o el escape la constituyen en tanto que “psyque” y en la dimensión de un no-(poder/querer)-saber-se [...] fuera/dentro, fort/da, geografía del *ello*, sin mapa ni territorio, zonas (el placer tiene lugar *por lugares*). No es azar que la *tópica* haya obsesionado a Freud: el “inconsciente” es el ser extenso de Psique, lo que siguiendo a Lacan algunos llaman *sujeto*, lo singular de un *color local* o de una *carnación* (Nancy 2010a: 20-21).

Se trata de una cita de Freud de uno de sus escritos tardíos *Conclusiones, ideas, problemas* (1938) en el que se encuentran recogidas una serie de anotaciones escritas en días distintos y publicadas en ese formato. La anotación a la que se refiere Nancy data del 22 de agosto de 1938 y dice así: “[l]a espacialidad acaso sea la proyección del carácter extenso del aparato psíquico. Ninguna otra derivación es verosímil. En lugar de las condiciones *a priori* de Kant, nuestro aparato psíquico. Psique es extensa, nada sabe de eso” (Freud 1976b: 302). La referencia principal de Freud, en esta nota, es Descartes y Kant.

Por una parte Freud habla del “carácter extenso” y del “aparato psíquico” poniéndolas en relación pero no por eso haciéndolas una sola cosa ni diciendo qué es lo que las relaciona. Que la espacialidad sea la proyección del carácter extenso puede ser interpretado como que en el cuerpo (en tanto espacialidad) se proyecta, se manifiesta, se materializa la psique, en una materialidad que, como señala Nancy no tiene peso ni lugar ni tamaño. Pero ella –la psique– no sabe que ella es espacialidad, es decir, cuerpo. Me parece que ahí radica la clave de la breve nota de Freud, en ese saber en tanto la unión, la conexión cuerpo-psique permanecerá como un misterio, como un no saber. Por ello, es importante su alusión a que, en este tema, no se trata de un ejercicio de la razón, de los *a priori*, tema al que Kant dedica parte de su *Crítica de la razón pura* (1781).

Es decir, que, no se trata de un saber previo o independiente a la experiencia pero, me parece que, tampoco se trata de un saber que vendría, o sería consecuencia, de la experiencia. Para Freud, se trata de un saber que no puede saberse. Dicho de otra manera: la extensión de la psique es el cuerpo; cuerpo y psique son sustancias distintas,

relacionadas, pero ello no quiere decir que sean la misma sustancia. Sin el *a priori* kantiano no hay el saber “intuitivo” de lo que esa unión o ese saber serían, pero tampoco hay un saber fruto de la experiencia del cuerpo y la psique. ¿Cuál es, entonces, esa extensión no sabida? ¿Qué es lo que no produce un saber a pesar de la experiencia y que, sin embargo, está articulado a la psique y el cuerpo? Esta cita de Freud se refiere a eso, a lo que no sabe la psique en tanto es extensa. Un mes después de haber escrito esta nota, Freud muere. Es Lacan quien retomará este punto en su obra cuando hable de lo real y el cuerpo (véase apartado 5.2).

En estas mismas páginas, Nancy habla de lo que él interpreta que es el cuerpo para el psicoanálisis tomando el “cuerpo histérico” como referencia para su crítica. Su alusión al significante, el significado, lo corporal y el sentido serán los conceptos a los que se ciña para hacer esta brevísima interpretación, en la que se lee:

No es por ello menos sorprendente que cierto discurso del psicoanálisis parezca obstinarse, renegando de su objeto, en hacer el cuerpo “significante”, en lugar de desenmascarar la significación como lo que en todas partes le hace sombra a los espaciamentos de los cuerpos. Este análisis “ectopiza” (o “utopiza”) el cuerpo *fuera-de-lugar*: lo volatiliza y lo subordina a lo corporal del sentido. De este modo, al parecer, la historia es instituida como ejemplar: un cuerpo saturado de significación [...] El cuerpo histérico es ejemplar en cuanto que afirma, sobre un límite insostenible, una pura concentración en sí, un puro estar-consigno de su extensión, que reniega y que catatoniza su extensión, su espaciamiento (Nancy 2010a: 21).

Nancy habla del cuerpo histérico para el psicoanálisis como un cuerpo lleno de sentido, siempre interpretable, interpretado, con algo por descifrar. Si bien es cierto que esa es una de las vertientes que toma el síntoma (en tanto que implica el cuerpo) con Freud y Lacan, no es la única. Por el lado del sentido, se puede decir que el cuerpo es donde se encarna el síntoma para la histérica y, que en tanto la histérica se sienta concernida por eso que le pasa a su cuerpo, entonces verá en ese síntoma algo a interpretar. Es el lado del sentido que tiene el síntoma y que permite interpretarlo, pues para el sujeto mismo significa algo. De ahí los síntomas histéricos, o “el cuerpo histérico”, como lo llama Nancy, deja el espacio libre a las interpretaciones, es decir, al sentido.

Pero hay otra vertiente del cuerpo que no tiene nada que ver con el sentido y que Nancy trata como aquello que es paradoja, exterior, extraño, tal como mencioné en el apartado dedicado a los *58 indicios sobre el cuerpo* y a *Corpus*. Esta parte del cuerpo, y del síntoma, que tanto Lacan como Freud toman en cuenta, la trataré con detenimiento en el apartado 5.2.4. Solo diré que se trata del cuerpo tal como interesa a esta investigación, a saber, aquello del cuerpo que se resiste a ser representado, que es irreductible o, también, indecible. Para decirlo de otro manera, se trata de lo real del cuerpo.

Sin embargo, es necesario subrayar que la crítica y lectura que hace Nancy del “cuerpo significativo” según el psicoanálisis, es más bien simplista (lo explica en no más de una página). Además, y no por ello menos importante, deja fuera toda una parte de la obra de Freud y Lacan que muestran que, para el discurso del psicoanálisis, el cuerpo no solo es el cuerpo de la histérica o el cuerpo del sentido, que no solo se trata del cuerpo como portador de un mensaje a descifrar. No se trata solo de la dimensión del cuerpo que es posible interpretar sino, también, de la que no tiene nada que ver con el sentido. Esta dimensión del cuerpo, la que no está del lado del sentido, es el núcleo, el ombligo mismo de lo que sí es posible interpretar. Pero esto lo desarrollaré en el apartado que acabo de mencionar.

Sin embargo, Nancy también se da cuenta, y subraya (cuando habla del cuerpo de una manera general), esta dimensión que no es del orden del sentido y que omite cuando enjuicia el discurso psicoanalítico. Cuando se refiere a esto lo expone como el límite del sentido, diciendo:

El mismo sentido va a flotar, para terminar o para comenzar, sobre su límite: y este límite es el cuerpo, no como una pura y simple exterioridad al sentido, no como una desconocida ‘materia’ intacta, intocable [...] no por tanto para terminar como ‘el cuerpo’, sino justo como EL CUERPO DEL SENTIDO [...] El cuerpo del sentido expone esta suspensión ‘fundamental’ del sentido (expone la existencia) [...] El cuerpo expone la fractura de sentido que la existencia constituye, sencilla y absolutamente (Nancy 2010b: 21-22).

Es decir, que, para Nancy hay un cese del sentido en y por el cuerpo mismo, el límite del sentido es él, el cuerpo. Pero a eso que ya no corresponde al sentido, donde el sentido cesa,

Nancy le llama “límite” y, con ello, alude también a la fractura del sentido. Dice entonces, en relación a esto: “[n]o se le dirá ni anterior, ni posterior, ni exterior, ni interior al orden significante –sino al límite [...] El cuerpo no es ni ‘significante’ ni ‘significado’. Es expositor/expuesto: *ausgedehnt*, extensión de la fractura que es la existencia” (Nancy 2010a: 22).

Es justamente porque no es ajeno al lenguaje que el cuerpo puede ser y es límite del sentido en los términos en que lo plantea Nancy. Su crítica, aquí, al psicoanálisis y al cuerpo histérico, es un acercamiento que interpreta y lo cierra en el sentido (no ya en *un* sentido, sino en *el* sentido, cerrado como significación, en general). Es ahí, donde, el cuerpo se constituye como límite para Nancy o también como borde. Nancy cuestiona la imagen del cuerpo-texto que se hace valer en el ámbito de las ciencias experimentales, pero también en el de las ciencias sociales y humanas.

El cuerpo como borde, límite de la existencia. Su fractura apunta a lo que Nancy quiere decir con *excritura* y que he puntualizado en las páginas anteriores.

Cuando Nancy habla del cuerpo y de la escritura lo sitúa a este nivel, el de lo que se *excribe* y, además, hace resonar la cuestión de la lectura¹⁰⁹ en su negatividad, es decir, lo que en el cuerpo está escrito pero que precisamente no es para leer: “[e]l cuerpo, sin duda, eso *que se escribe*, aunque no es en absoluto *donde* se escribe, ni tampoco el cuerpo es *lo* que se escribe – sino siempre lo que la escritura *excribe*. Solo hay excripción por escritura, pero lo escrito *sigue siendo* ese otro borde distinto que la inscripción” (2010a: 61). Y, más adelante, agrega: “[d]e toda escritura, un cuerpo es la letra, y sin embargo, nunca la letra, o bien, más atrás, más deconstruida que toda literalidad, una ‘letricidad’, que ya no es para leer. Lo que, de una escritura y propiamente de ella, no es para leer, ahí está lo que es un cuerpo” (2010a: 61).

El cuerpo, entonces, *es* lo que se escribe pero no es el lugar o superficie *donde* se escribe, tampoco es la escritura misma sino más bien lo que ella deja fuera, es decir lo *excrito* que se dibuja como borde, límite del lenguaje. El cuerpo, como *excritura* de lo escrito que él

109. En relación al tema de la lectura y el cuerpo es interesante leer la conferencia de 2011 de Jacques-Alain Miller *To read a symptome* (“Leer un síntoma”), que es parte de su curso *El Ser y el Uno*. Y donde plantea que la escucha del psicoanalista es doble: por un lado la que escucha e interpreta por el lado del ser y, por otra, la que escucha y apunta a lo escrito en el cuerpo como trazo, es decir al goce mismo, la opacidad misma del síntoma. (Disponible en internet).

es, no es para ser leído. Son concepciones sobre el cuerpo y la escritura que contrastan con las que plantea Lacan, como expondré más adelante. De este contraste, entre otros, es de donde se podrán extraer conclusiones interesantes y problemáticas a resaltar en lo que a ambos ámbitos se refiere.

Pero también, el cuerpo para Nancy, no es “ni ‘cuerpo pensante’, ni ‘*cuerpo parlante*’ – granito del córtex, desgranamiento de experiencia” (2010a: 80).¹¹⁰ Es interesante el uso de la expresión “cuerpo hablante” porque es la manera en que Jacques Lacan llama al cuerpo atravesado por el goce. Desarrollaré este concepto tal como lo plantea Lacan en su última enseñanza en el apartado 5.2.1 para poder discutir sobre ambas maneras (la de Lacan y la de Nancy) de plantear y problematizar los dos ejes de esta investigación: cuerpo y escritura.

Otro punto que me parece de sumo interés de los entrecruzamientos entre Lacan y Nancy es lo referente a la extimidad que se atribuye al cuerpo como su modo de ser primero o, también, como su manera de constituirse como otro en sí mismo. Para Nancy, como ya cité anteriormente, hace falta estar en exterioridad en lo que al cuerpo propio se refiere. Así es como el cuerpo es extraño, otro, exterior a sí: “[h]ace falta primeramente que yo esté en exterioridad para tocarme. Y lo que yo toco permanece fuera. Yo estoy expuesto a tocarme yo mismo. Y por tanto, pero ahí está el punto difícil, el cuerpo está siempre fuera, afuera, es de fuera. El cuerpo está siempre fuera de la intimidad del cuerpo mismo” (2010a: 92-93). Pero, el cuerpo también es lo íntimo. Es una intimidad fuera. Lo que pone sobre la mesa la cuestión de la extimidad (véase nota 17) y de lo *Unheimlich* de Freud, retomado también por Lacan en sus elaboraciones –también freudianas– sobre *das Ding* como *Fremde*, es decir como extranjero (véase apartado 5.2.3).

En Nancy la noción *Unheimlich* es cercana a sus elaboraciones sobre la ex-critura pero también sobre lo Extraño, lo íntimo, el intruso y el afuera, entre otros. En una entrevista titulada *Nous vivons dans un monde entièrement Unheimlich* (2019), Nancy dice, sobre esta palabra: “[e]n alemán, la palabra hace resonar otra cosa que su traducción al francés: algo molesta, perturba lo familiar, lo doméstico, incluso lo íntimo [...] No hay pues, ahí, la inquietante extrañeza propiamente hablando, ni tampoco –lo que sería todavía una mucho

110. Las cursivas son mías.

mejor traducción— una inquietante familiaridad. Porque es lo familiar lo que se convierte en inquietante”¹¹¹ (Nancy 2019: 101-02). Más adelante, agrega, para seguir hablando de lo más íntimo, de lo familiar o lo *Heimlich*: “yo diría que la alteridad perturbadora es, más bien, el trastorno que alterándonos nos impacta en lo más íntimo (*Heimlich*) de nuestra existencia, seamos lo que seamos biológicamente”¹¹² (2019: 109).

Para Lacan, la exterioridad respecto de un interior, de lo más íntimo, también es de suma importancia para el cuerpo. Lo irreductible del goce, de lo real, señala su propia existencia, su exterioridad y, por tanto, su extrañeza. La noción de Uno, en Lacan, tiene que ver con esto, con lo irreductible o indecible que ex-iste (véase apartados 5.2.4.1 y 5.2.5).

El cuerpo, para Nancy, es exterioridad necesaria para sentirse. Es aquí donde el alma tiene toda su relevancia para él en tanto es a través de ella que el cuerpo se siente. El alma, pues, como ya he afirmado antes, en su concepción no es separada del cuerpo. Es, entre otras cosas, a través de lo cual el propio cuerpo, y sus órganos, pueden ser sentidos:

Pero cuando yo siento mi estómago o mi corazón, o mi pulmón, lo siento, y si lo siento es desde fuera. He ahí lo que yo quisiera hacer escuchar por ‘alma’: por ese nombre que para nosotros simboliza lo otro del cuerpo, por esa pareja que expresa generalmente una pareja de exterioridad, de contrariedad, de oposición y de negación, yo quisiera que se escuchase otra cosa, que salga de esa tradición platónica y cristiana, pero que no sea pura y simplemente otra cosa [...] se trata más bien de intentar servirse de la palabra alma como de una palanca para hacer que se escuche ese fuera del cuerpo, ese fuera que es el cuerpo *para sí mismo*. El alma es el estar fuera de un cuerpo, y en ese estar fuera es donde tiene su interior (Nancy 2010a: 93).

Es decir, con Nancy, que el estar fuera es el alma, esa relación de exterioridad es el alma; el alma no es una substancia ni un ente sino una modalidad del ser concebido en clave

111. La traducción es mía: “[e]n allemand, le mot fait entendre autre chose que sa traduction française: quelque chose qui dérange, perturbe le familier, le domestique, voire l’intime [...] Il n’y a donc pas d’inquietante étrangeté là à proprement parler, ni non plus —ce qui serait quand même une bien meilleure traduction —une inquietante familiarité. Car c’est le familier qui devient inquiétant”.

112. La traducción es mía: “[l]’altérité troublante, je dirais qu’elle est plutôt le trouble altérant qui nous saisit au plus intime (*Heimlich*) de notre existence, quoi que nous soyons biologiquement”.

relacional, es una modalidad del ser en tanto que *experiencia*.

El énfasis en los sentidos, y esta concepción del alma como modalidad del ser, hace resaltar una de las diferencias fundamentales de Lacan y Nancy, pues Lacan va más allá de los sentidos y critica el estancamiento en la percepción cuando habla del cuerpo y las pulsiones. Su crítica a la fenomenología (sobre todo a Husserl) va en esta dirección.¹¹³

Lacan subraya, sobre todo, el terreno de lo pulsional, incluso más allá de sus objetos (mirada, voz, objeto oral, objeto anal) pues estos son solo un tratamiento, o más bien, una forma de tapón de lo que a él le interesa y que no tiene nada que ver con los sentidos, ni con la percepción, como tampoco con el alma. En el apartado que he titulado *El cuerpo en la última enseñanza de Jacques Lacan* (5.2.5) me detendré en estos puntos.

Así, por un lado, está la interioridad y exterioridad del cuerpo; pero, por el otro, está lo que para Nancy hay dentro de él. No es un cuerpo vacío sino es un cuerpo que está lleno de otros cuerpos, que se llena de otros cuerpos pero que, a la vez, se diferencia de ellos. El vacío mismo es considerado por Nancy, en los *58 indicios sobre el cuerpo*, como un cuerpo. No explica de qué manera, ni por qué. Lo dice así, sin más, en el indicio 2: “[u]n cuerpo empieza y termina contra otro cuerpo. Incluso el vacío es una especie muy sutil de cuerpo” (Nancy 2010b: 13). Y, en el indicio siguiente, continúa: “[u]n cuerpo no está vacío. Está lleno de otros cuerpos, pedazos, órganos, piezas, tejidos, rótulas, anillos, tubos, palancas y fuelles. También está lleno de sí mismo: es todo lo que es” (2010b: 13). Un cuerpo que incluye otros cuerpos y que solo define su límite con el otro cuerpo en relación a donde empieza y termina el otro cuerpo. También, se podría decir, un cuerpo

113. Lacan hace una crítica, sobre todo, al concepto de intencionalidad de la fenomenología en el Seminario 10 y 11 cuando habla del objeto *a* y del deseo. Por ejemplo, en el seminario 10, dedicado al tema de la angustia, dice: “[e]sta línea de elaboración, que la tradición filosófica moderna llevó a su punto más extremo, en el entorno de Husserl, al delimitar la función de la la intencionalidad, nos deja cautivos de un malentendido acerca de lo que conviene llamar objeto del deseo [...] El objeto *a* no debe situarse en nada que sea análogo a la intencionalidad de una nóesis. En la intencionalidad del deseo, que debe distinguirse de aquélla, este objeto debe concebirse como la causa del deseo. Para retomar mi metáfora de hace un momento, el objeto está *detrás* del deseo” (Lacan 2006: 114). Es decir, Lacan se opone a la idea de la fenomenología de que el objeto del deseo es objetivable, está a la mano y es accesible a la conciencia intencionalmente pues el objeto en psicoanálisis –el objeto *a*– no tiene la función que generalmente se atribuye a la objetividad sino que cuando se habla del objeto *a*, como dice Lacan, “lo que nosotros tenemos que hablar haciendo uso del término *a* es precisamente de un objeto externo a toda definición posible de objetividad” (2006: 98). En la misma línea alude a la fenomenología en el seminario 11 cuando dice que al psicoanálisis lo que le interesa en relación a la esquizia del ojo y de la mirada “no es la distancia que se debe al hecho de que existan formas impuestas por el mundo hacia las cuales nos dirige la intencionalidad de la experiencia fenomenológica, por lo cual encontramos límites en la experiencia de lo visible” (Lacan 2003: 80).

lleno de órganos, eso es el cuerpo. Para Nancy todo esto está en la misma categoría, no hay diferencia entre una rótula, el vacío o el cuerpo mismo en tanto todos son cuerpos que se llenan a sí mismos. Es así, uniendo este elemento del cuerpo nanciano, un cuerpo externo (que es uno con el alma) que está contenido, que se llena con otros cuerpos.

Sin embargo, este cuerpo también requiere de una envoltura para Nancy. Punto que será de interés para su discusión con el planteamiento lacaniano. Para Nancy el cuerpo en sí mismo es una envoltura que contiene lo que él mismo envuelve. Es decir, es un continente que contiene (envuelto por sí mismo) otros cuerpos y que, poco a poco, irá desarrollando, sin fin. Es uno de los elementos que muestran dos caras del cuerpo para Nancy, a saber, lo finito y lo infinito del cuerpo: “[e]l cuerpo es envoltura: sirve, pues, para contener lo que luego hay que desenvolver. El desenvolvimiento es interminable. El cuerpo finito contiene lo infinito, que no es ni alma ni espíritu, sino el desenvolvimiento del cuerpo” (2010b: 16).

Es necesario diferenciar lo que Nancy propone como cuerpo unido al alma (cuestión que he tratado en las páginas precedentes) y lo que subraya, aquí, como lo infinito en el cuerpo mismo que no es ni alma ni espíritu. Diría que tampoco es cuerpo –porque el cuerpo es alma y cuerpo, para Nancy. Lo infinito del cuerpo es pues el desenvolvimiento de aquello contenido en el cuerpo mismo. El desenvolvimiento es lo interminable, es un acto, un hacer, la acción de desenvolver lo envuelto dentro de sí, como cuerpo. Desarrollar otros cuerpos. El cuerpo como envoltura implica la acción de desenvolver. Es envoltura que desenvuelve. En esa acción radica lo infinito del cuerpo, un no terminar nunca de desenvolver lo que hay contenido, envuelto en él. Esta envoltura tiene esa función: la de contener a la vez que de desenvolver. Esa envoltura que también es el cuerpo, es.

Para finalizar este apartado, quiero mencionar un entrecruzamiento más, quizás uno de los que yo considero más importante entre Lacan y Nancy: para el primero se tiene un cuerpo, no se es un cuerpo. En cambio, para el segundo, se es un cuerpo pero también se trata de una propiedad que es a la vez y solo en cuanto expropiada. Se trata aquí, por tanto, de un ser que es tener o también de un ser otro que es un tener otro.

En el texto de Nancy se encuentran múltiples descripciones, alusiones, puntuaciones que intentan dar cuenta de la inviabilidad de una definición para el cuerpo. Por ejemplo, en el indicio 36 dice: “*Corpus*: un cuerpo es la colección de piezas, de pedazos, de miembros,

de zonas, de estados, de funciones”, (2010b: 23) en el 40: “[e]l cuerpo es el en sí del para sí. En la relación a sí, es el momento sin relación” (2010b: 25) o también: “[e]l alma, el cuerpo, el espíritu: la primera es la forma del segundo y el tercero es la fuerza que produce la primera” (2010b: 27), el cuerpo –dice– “[e]s denso. Es impenetrable [...] El cuerpo es material. Es aparte. Distinto de los otros cuerpos [...] Un cuerpo es largo, ancho, alto y profundo: todo eso en más o menos gran tamaño. Un cuerpo es extenso. Toca de cada lado a otros cuerpos. Un cuerpo es corpulento, incluso cuando es flaco” (2010b: 13). También lo asocia a las sensaciones y lo une al alma, como ya he dicho: “[e]l cuerpo es también una prisión para el alma [...] puede volverse hablante, pensante, soñante, imaginante. Todo el tiempo siente algo [...] no para de sentir. Sin embargo, la que siente es el alma. Y el alma siente, en primer lugar, el cuerpo” (2010b: 15). Es decir, un cuerpo con sentido, con funciones, sensaciones, percepciones.

En cuanto a la pertenencia del cuerpo se notan ligeras contradicciones entre los indicios 33, 34 y 45. En los primeros, Nancy dice que el decir “[e]sto es mi cuerpo” (con ello hace alusión a *Noli me tangere*, que he mencionado anteriormente) implica dos preguntas: una, en relación al posesivo y la otra en relación a su naturaleza. Se pregunta: “¿Quién es, pues, el propietario y cuán legítima es su propiedad? No hay respuesta para ‘quién’ puesto que este es tanto el cuerpo como el propietario del cuerpo, y tampoco hay respuesta para ‘propiedad’ puesto que ella es tanto de derecho natural como de derecho de trabajo o de conquista (cuando cultivo y cuido mi cuerpo)” (2010b: 22). Más adelante, en el indicio 34 dice que “[e]n verdad, ‘mi cuerpo’ indica una posesión, no una propiedad. Es decir una apropiación sin legitimación. Poseo mi cuerpo [...] a su vez él me posee [...] somos un par de poseídos, una pareja de bailarines endemoniados” (2010b: 23).

La pequeña contradicción o paradoja, está unas páginas más adelante en los 58 *indicios sobre el cuerpo*, en el indicio 45, donde Nancy dice a cerca de la propiedad que es el cuerpo, que “[e]l cuerpo es *nuestro* y nos es *propio* en la exacta medida en que no nos pertenece y se sustrae a la intimidad de nuestro propio ser [...] nuestro cuerpo no solo es nuestro sino *nosotros*, *nosotros mismos*, hasta la muerte, es decir, hasta su muerte y su descomposición” (2010b: 27).

El cuerpo se presenta como algo que es propio, en la medida en que no pertenece y que, aun así, es algo del mí mismo, del sí mismo. Una propiedad que no pertenece a su dueño pero que hace de esa pertenencia –su cuerpo– un “yo mismo”, un “nosotros”. Quizás aquí

está la cuestión: en esa posesión que es mía en tanto no lo es. En ese cuerpo que poseo pero que a la vez me posee a mí, relación en donde esas posesiones se excluyen, se anulan para dejar que permanezca el equívoco, lo indefinible que es el cuerpo para Nancy, cuestión que recorre sus diversos escritos sobre el tema.

Diré entonces, para terminar, que los múltiples intentos de Nancy de definir el cuerpo tienen esta peculiaridad, la de no ser cerrados y tender al equívoco, a la paradoja, a la confusión, a permanecer en la indefinición del cuerpo. Estas puntuaciones sobre el cuerpo, para llamarlas de otra manera, son sin embargo, intentos de definirlo, de darle sentido, de dar a conocer lo que es el cuerpo. Es de notar que el uso de metáforas no es escaso en Nancy y que subrayan su idea del cuerpo como exterioridad y exposición infinita, como cuerpo hacia afuera delimitado por los otros cuerpos. Ellas –sus metáforas– también ponen de relieve el tacto, el tocar, como el sentido privilegiado entre todos los otros para sentir el cuerpo, para tener noticia de él, de la exterioridad, de los otros cuerpos.

5.2. El cuerpo en la última enseñanza de Jacques Lacan

La noción de cuerpo es muy importante en el psicoanálisis lacaniano. Digo “noción” porque me parece que es un punto, como muchos otros en la enseñanza de Jacques Lacan, que no es un concepto, que no es algo definible exactamente. Es decir, no se puede decir “el cuerpo es x o y” o “significa a o b”. Lo que se puede decir es lo que el cuerpo no es para el psicoanálisis. Un poco como la noción de letra, a la que me referí en el apartado 5.2.3 en tanto que no es definible como concepto. El cuerpo es, también, una noción que va cambiando a lo largo de la enseñanza de Lacan.

Del cuerpo se puede decir y elaborar, el cuerpo se puede abordar a través de la palabra, pero no se puede dar una definición unívoca de él, como lo hace la medicina. El psicoanálisis y la medicina no tratan al cuerpo de la misma manera, no lo abordan desde los mismos ejes. Incluso, el cuerpo del que se encarga la medicina no es el mismo del que se encarga el psicoanálisis lacaniano. Hay una brecha enorme entre estos dos cuerpos. Para la medicina, el cuerpo es un conjunto de órganos y su funcionamiento/disfuncionamiento. Sin embargo, es evidente, incluso en el ámbito médico, que la palabra del profesional tiene

incidencia sobre el cuerpo de sus pacientes. Aparece, entonces, también en el campo de la medicina, el par de significantes cuerpo-palabra que ha interrogado durante siglos también a la filosofía como ya he mencionado reiteradamente en esta investigación.

Cuerpo y palabra están, para la filosofía y la medicina, interrelacionados pero, a la vez, separados, hasta el punto de parecer que pertenecen a registros distintos, que nada tienen que ver entre ellos. Esta interrelación se torna interrogante cuando se toma nota de la incidencia de la palabra en el cuerpo y de las diversas maneras en que el cuerpo toma algo de la palabra produciendo efectos en él, efectos también muy diversos en cada caso. Pero este interrogante también surge cuando, tanto la filosofía como la medicina (en especial las neurociencias), se dan cuenta que hay algo que la palabra misma no puede abarcar, atrapar, decir a cabalidad cuando el cuerpo está en juego.

Es este misterio, el de la unión de la palabra y el cuerpo, que interesa también a Jacques Lacan y que desarrolla, entre otros temas de interés, a lo largo de sus seminarios y escritos. Por ejemplo, aborda aquello que no puede ser dicho y que involucra al cuerpo, que tiene efectos en él y que, para decirlo con más precisión, es problemático también porque para él este cuerpo no es alguien sino que pertenece¹¹⁴ a alguien. Hay que resaltar que la dimensión de lo que no puede ser dicho e involucra al cuerpo, también capturó la atención de Pier Paolo Pasolini durante casi toda su vida. Sus elaboraciones sobre *teta veleta* y *ab joy* dan cuenta de ello, como también lo hacen sus textos dedicados a esta cuestión entre los que subrayo *Tetis* y *Empirismo Herético* (1975) de los que hablo en los apartados dedicados a Pasolini en esta investigación. Como se refleja en estos textos, Pasolini creía que era posible volver a lo no verbal, a lo que había antes de la palabra y que quedara así solo el gesto. Proponía hacer de esto “otra verbalidad”, como ya he resaltado. Cuerpo y palabra son, para él, centrales en su obra. ¿Usa Pasolini la escritura como herramienta, como registro de la letra, para tratar lo que plantea como “no verbal”? Para debatir sobre esto es ineludible seguir con el desarrollo de lo que es el cuerpo para los autores que interesan a esta investigación.

Siguiendo esta línea, recordaré que Lacan –además de lo que he subrayado unos párrafos más arriba– también pone el acento en el cuerpo como imagen de uno mismo, imagen que

114. Es importante el uso de esta palabra en el sentido que alude al tener. Escribo *pertenece* como algo que *se tiene*, en tanto es *propio* de alguien.

en el espejo se unifica o en el cuerpo como soporte material de las palabras que lo afectan. Introduce matices, detalles que fácilmente dialogan con la filosofía y la medicina, pero que no hacen al psicoanálisis equiparable a cualquiera de estas dos disciplinas. Sin ir muy lejos, para Lacan fue necesario inventar algunas palabras, jugar con otras –produciendo homofonías, por ejemplo– para poder dar cuenta de aquello que él proponía en lo que al cuerpo y la palabra se refiere. Tal es el caso de palabras como *parlêtre*, *sinthome*, *lettre*, *encore*. A todas ellas me he referido y me referiré más adelante, explicándolas y poniéndolas en contexto.

Me planteo que Lacan y Nancy no se refieren a la misma noción del cuerpo. Para dar cuenta de esto, haré un recorrido por la noción de cuerpo desde lo que se denomina la “última enseñanza de Lacan”, que empieza en *El Seminario 20*, intitulado *Aun* (1975). Tomaré, a la vez, aunque no exclusivamente, para situar los antecedentes, los seminarios 18 y 19, *De un discurso que no fuera de semblante* (2007) y *O peor...* (2011) respectivamente, y los escritos *El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica* (1966), *Radiofonía* (2001) y *La Tercera* (2001), como planteo en el marco teórico de mi investigación. No podré ignorar, como es obvio, otros escritos y seminarios de Lacan, en los que me es necesario apoyarme, para fundamentar este tema tan complejo del que me ocupo.

En seguida mostraré que la noción de cuerpo en Lacan va de la mano con la de escritura, tal y como él mismo la concibe y que, por tanto, desde la perspectiva psicoanalítica de orientación lacaniana y desde la llamada última enseñanza de Lacan, no se pudo abordar el cuerpo sin, a la vez, abordar la noción de goce, escritura y *Uno*.

Para esto, será necesario puntualizar algunos cambios o giros relevantes en la obra de Lacan que permitirán seguir el camino que muestra cómo el cuerpo va cambiando de estatuto en su enseñanza. Tal es el caso de la lectura que este hace de lo que llamó *El Estadio del espejo*, que no es la misma en los años 50 que en los 70. Sucede lo mismo con la noción de sujeto –fundamental durante muchísimos años para Lacan– que fue sustituida por la de *parlêtre*, como he mencionado ya en distintas ocasiones pero también con la primacía que Lacan da a sus tres registros (real, simbólico e imaginario), que le lleva a formular lo que llamó nudo borromeo y *sinthome*.¹¹⁵

115. Me refiero a lo elaborado entre estas dos nociones en *El Seminario, libro 23, El sinthome* (2005) y

5.2.1. *El estadio del espejo, una primera lectura*

Recapitulando: para abordar el cuerpo desde la última enseñanza de Lacan y poner sus elaboraciones en diálogo con las de Nancy y de ahí pensar de qué cuerpo se trata para Pier Paolo Pasolini en su obra, es necesario hacer un breve recorrido por el punto de partida de Lacan en relación al cuerpo pues, como se verá más adelante, su última enseñanza comporta una relectura de su texto *El estadio del espejo como formador de la función del Yo [Je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica* (1966). Es decir, una vuelta con novedades al punto de inicio. Me parece que conocer los fundamentos de este texto temprano enriquece la relectura, incluso reinterpretación, que Lacan hace décadas después de él. Sin esta aproximación se desconocerían no solo los términos que lo ordenan sino también las primeras intuiciones que Lacan muestra en este texto y que de alguna manera lo llevan a replantear cuestiones fundamentales en su última enseñanza, en la que se incluye este importantísimo replanteamiento del texto recién mencionado. En relación a Pasolini, esto también es relevante pues se trata de saber a qué cuerpo o a qué del cuerpo se refiere el último Pasolini en su obra ¿a la imagen de su cuerpo? ¿a la falta de significación en él? ¿a su cuerpo como extraño, en la línea de Nancy? Desarrollaré ahora los puntos fundamentales del texto de Lacan *El estadio del espejo*, para ahondar en lo que se juega en él en relación a su última enseñanza.

Este, es un escrito temprano de Jacques Lacan en el que retoma su ya planteado estadio del espejo en 1936 pero con la intención de que sea luz para lo que denomina la función del yo [je] para el psicoanálisis. De entrada, Lacan subraya que la experiencia del psicoanálisis es opuesta a la filosofía cartesiana, o más bien a “toda filosofía derivada directamente del *cogito*” (Lacan 2003: 86). Lo cual quiere decir que, como experiencia, no se deriva exclusivamente del pensamiento sino también del cuerpo –cuestión que Lacan sostendrá a lo largo de toda su obra– pues la experiencia psicoanalítica está relacionada con las pulsiones y las palabras, con ese “misterio”¹¹⁶ que hace que la palabra y el cuerpo se

que no entraré a detallar en esta investigación.

116. Hago uso de la palabra “misterio” tal como Lacan la emplea en relación al cuerpo y la palabra

anuden. Pero también otorgará su importancia al pensamiento, como se verá más adelante. Este escrito es una referencia importante en el psicoanálisis lacaniano pues con él se subraya la relevancia que tiene la imagen del propio cuerpo y la imagen del otro para el sujeto en tanto que le produce una importante satisfacción imaginaria. Es la época en la que Lacan da primacía a lo imaginario sobre lo real y lo simbólico. Es decir, resalta que la libido tiene estatuto imaginario y que la satisfacción primordial viene de ahí, no del lenguaje. La satisfacción, entonces, de la que se habla en la época del *Estadio del espejo* (1966) no viene del sujeto (pues este es efecto del lenguaje) sino del *yo* como instancia imaginaria. Con lo que quiero decir que, aquí, cuando Lacan habla del *yo* lo hace a través de su lectura del narcisismo que expondré más adelante y que cobra toda su relevancia cuando se hace la distinción del uso del *je* y el *moi* en la lengua francesa, imposible de hacer a cabalidad en castellano. Sin embargo algo de esta traducción, es una posibilidad, pende de la articulación del pronombre “mí”.

Cuando aludo a la época de la obra de Lacan en la que la instancia imaginaria o el estatuto imaginario tenían la primacía sobre los otros registros, quiero decir que se puntualizaba que la satisfacción —es decir el goce— provenía especialmente de una fuente que tenía que ver con la imagen, a saber, el *yo*, pues este es una especie de construcción que el niño hace a partir de la imagen de su cuerpo que el espejo le devuelve y del júbilo que esta le produce. De aquí la lectura que hace Lacan del narcisismo. Se puede decir que del narcisismo proviene el goce imaginario, el goce del cuerpo que el niño refleja también en el cuerpo de otro semejante. Un buen ejemplo de esto es la etapa llamada del transítivismo, en la que los niños pequeños lloran si ven o escuchan a otro llorar sin que, a ellos mismos, les haya pasado algo como para hacerlo. O también, cuando el niño pega a otro y quien se pone a llorar es el que pegó o, siguiendo esto, cuando el niño que pegó va a decirle a un adulto lo que sucedió y le dice que fue el otro el que le pegó a él. Se ve pues, que hay una tensión, cierta “confusión” —transitiva— entre “yo” y el “otro”. Es una especie de confusión en espejo, para simplificarlo. Casi como si el otro semejante fuera a la vez “yo” y “otro”.

Habitualmente, esta etapa tiene un final, que será cuando el niño pueda diferenciar bien entre quién es él y quién es el otro, su semejante. Esta estructura imaginaria que Lacan escribe con el matema $a — a'$ da cuenta del eje imaginario del que hablará en muchas

cuando dice de lo real que “es el misterio mismo del cuerpo que habla” (Lacan 2004: 158).

ocasiones, que utilizará en otros esquemas y matemas a lo largo de su obra y que será nuclear en la estructura inconsciente del ser hablante. También da cuenta de la idea de unidad del cuerpo, unidad que toma su dimensión como tal, como anteriormente dije, de la percepción de la propia imagen en el espejo que retorna como la del semejante. Como dice Bernard Nominé el niño “nace prematuro neurológicamente y no tiene los medios de sentirse una unidad por sí mismo. La imagen del espejo y la imagen del semejante le dan la idea de unidad. Pero esta imagen sólo tiene valor si es autenticada por el Otro simbólico. Un anudamiento valioso se establece entre lo real del cuerpo, la imagen del espejo y el significante del Otro” (Nominé 2010: 11).

Para Jacques-Alain Miller, esta época de primacía de lo imaginario, en la que se sitúa el escrito que me ocupa, es una en la que se ve a Lacan “recorrer el corpus de la obra freudiana y calificar de imaginario todo lo que no puede ubicarse en el rango de la satisfacción simbólica. Entonces, el goce propiamente dicho, el goce imaginario, no es intersubjetivo sino intraimaginario, no es dialéctico, y Lacan suele describirlo como permanente, estancado e inerte” (Miller 2004: 225). Es un goce que implica al otro, pero solo en apariencia, pues, en realidad, se trata de un goce no que no es transitivo, que no es intersubjetivo pues es del sujeto consigo mismo, en el que se sirve inconscientemente del semejante o de una escena determinada para obtener este placer/displacer del que se trata el goce.

El goce imaginario emerge cuando hay un debilitamiento en el uso de la palabra o cuando la elaboración simbólica se desvanece. Si lo simbólico falta, si se produce una ruptura en él, el goce se adhiere a lo imaginario, al eje $a - a'$, y entonces se convierte en un obstáculo para que haya una elaboración a través de las palabras. El goce imaginario puede ser un impedimento para que esta elaboración sea efectiva porque el sujeto en él está como a la deriva dentro de un circuito no dialéctico, gobernado por una imagen. Lo imaginario está asociado a la inercia. Se tratará entonces, de encontrar la manera de reconducir al sujeto de este circuito imaginario –en el que el goce es consigo mismo y parece estático– a la articulación o elaboración por la vía de lo simbólico, es decir, del lenguaje.

Lacan habla de la primacía de lo imaginario a partir del año 1946, cuando rompe el silencio que se había autoimpuesto debido a la ocupación del territorio francés durante la Segunda Guerra Mundial. Al volver a su enseñanza, lo hace con una conferencia publicada

en sus *Escritos* que fue titulada *A cerca de la causalidad psíquica* (1966) y donde dice,¹¹⁷ entre muchas otras cuestiones, que la causa es imaginaria. La imagen deviene la causa psíquica, la imagen cargada de causalidad (*imago* freudiana) cobra toda su relevancia y es desde ella que Lacan interpretará el inconsciente, un inconsciente que goza de la imagen. Sin embargo, esta “*imago* freudiana –ubicada como el objeto psíquico por excelencia– está concebida a partir de la *Gestalt*, lo que en realidad podría parecer monstruoso. Pero, finalmente, *imago* igual *Gestalt*” (Miller 2009: 235).

Al respecto de esta imagen, Jacques-Alain Miller dice que se trata “ciertamente de una imagen que hunde sus raíces en lo inconsciente, cuyo fundamento es inconsciente y de la que el sujeto inconsciente no posee la clave [...] el nombre de la causalidad imaginaria es la identificación” (Miller 2013c: 15). Y, refiriéndose al retorno de Lacan sobre Freud en relación a la imagen como *imago*, añade que esta “tiene la potencia de captar, de capturar al psiquismo que en ese momento es lo que Freud llama el yo (*moi*) del que Lacan da cuenta en su ‘Estadio del espejo’, es decir, con una construcción que está emparejada con la imagen [...] que es como la puesta en escena de la causalidad imaginaria” (2013c: 15).

La prevalencia de lo imaginario sobre los otros estatutos pone de manifiesto el poder de la imagen del propio sujeto y de la imagen del otro, como he dicho antes, pero también la relación de este sujeto con la imagen especular. Una de las tesis del estadio del espejo es que hay una transformación del sujeto a través de la asunción de una imagen, la propia, que contempla en el espejo y a través de lo que le devuelve el Otro y por la cual siente un júbilo,¹¹⁸ se regocija. Esto sería entonces decir que lo imaginario tiene que ver con el cuerpo y más específicamente con la forma del cuerpo. Es necesario precisar esto. Jacques-Alain Miller quien lo aclara cuando vuelve a la *Gestalt* y explica que no se trata de cualquier imagen sino de una muy precisa: “la *Gestalt*, es decir, de una forma que tiene pregnancia. Y la *Gestalt* en juego en el supuesto estadio del espejo es la forma del cuerpo [...] No solamente se trata de la forma del cuerpo sino que el cuerpo como distinto del organismo no es un real biológico sino una forma. Esto implicaría desde el inicio de la

117. Específicamente en la tercera parte, titulada *Los efectos psíquicos del modo imaginario*.

118. Jacques-Alain Miller indica que en este escrito se encuentra ya, disimulada, la noción de goce justamente cuando Lacan habla de este júbilo que siente el niño cuando contempla su imagen en el espejo, cuando se regocija con esa imagen que mira en el espejo (Miller 2009).

enseñanza de Lacan que el cuerpo es imaginario” (Miller 2009: 234).

Lo imaginario y el goce quedarían vinculados desde el inicio y hasta el final de la enseñanza de Lacan. O, también, el cuerpo y el goce, pues decir que el cuerpo es una forma, que el cuerpo es imaginario o que lo imaginario es el cuerpo implica decir que no hay goce sin cuerpo, que si hay goce es porque hay cuerpo, que se goza del cuerpo en tanto ese júbilo de la propia imagen se siente en el cuerpo.

Algo del estatuto de lo imaginario también se puede pensar desde la vertiente de las imágenes que capturan al sujeto durante alguna vivencia y que se quedan ahí, casi congeladas en el tiempo, imágenes que vio, imborrables, que marcan al sujeto y que pareciera que condensan, que orientan su goce porque se queda como fijado en ellas. No se trata de la imaginación solamente sino de imágenes que se ven. Es por esto que Lacan hace referencia –en este escrito– a algunos animales para ejemplificar el poder que tiene la imagen que se ve. Por ejemplo, habla del palomo, de cómo este sólo necesita ver su imagen en el espejo para que sus glándulas sexuales se desarrollen. Si no ve nada, no se desarrollarán. Es necesaria su imagen, que se confunde con la de otro. Este es el poder de las imágenes que Lacan quiere mostrar.

Para Lacan, el estadio del espejo es una etapa por la que pasa todo sujeto y durante la que se constituye (o no) el yo (*je*) de cada sujeto. Dependiendo de las contingencias y respuestas del niño y el adulto a lo que aparece en esta época, así será la resolución de la etapa en cuestión. Es entre los seis y los dieciocho meses que, para Lacan, se transita el estadio del espejo. Pero, hay que decir que estos no son números exactos, por supuesto, sino que son aproximados. El estadio del espejo puede empezar un poco antes de los seis meses y terminar un poco después de los dieciocho. Es el rango de tiempo cronológico en el que se jugarán cartas muy importantes para el niño, según el Lacan de los años cuarenta y cincuenta.

El individuo del estadio del espejo es comparado por Lacan con otro animal: la cría del chimpancé en tanto que no está aún maduro orgánicamente para poder dominar su propio cuerpo y depende del todo del adulto. Lo llama *infans* para resaltar esta prematuración y también para diferenciarlo del niño que ya ha superado esta etapa. Aunque sea prematuro en estos aspectos, el *infans*, sin embargo, reconoce su imagen en el espejo tal como lo hace la cría del chimpancé. Esto es lo que subraya Lacan: el reconocimiento, por parte del *infans*, de su propia imagen en el espejo aunque no tenga dominio de su cuerpo y su

respuesta jubilosa ante ella a pesar del estorbo de quién o de qué le esté sosteniendo, “para suspender su actitud en una postura más o menos inclinada, y conseguir, para fijarlo, un aspecto instantáneo de la imagen” (Lacan 2003: 87). Para conseguir fijar esta imagen, entonces, hace falta el Otro, ese que sostiene al *infans* y le devuelve una respuesta en forma de mirada aprobatoria o no, una ausencia de mirada y también palabras que la acompañan. Es decir, el Otro es fundamental en la constitución del sujeto y su imagen.

El Otro, su palabra, su mirada. Ya no se trata solamente de la imagen que se ve sino que hay también un efecto de la palabra. Este es el momento en el que se puede afirmar que ya no se trata de la *imago* como *Gestalt* sino de la incidencia de la palabra. Es cuando se puede empezar a hablar de la combinatoria $S_1 - S_2$. Pero, esta, es la perspectiva que Lacan toma en escritos posteriores a *El Estadio del espejo* con la introducción y relevancia que le otorga entonces a lo simbólico, por ejemplo en *El Seminario 4, La relación de objeto* (1994) en donde ya dirá que lo importante de lo imaginario es lo que no se puede ver, no lo que se ve. Pero esa es otra época, de la que no me ocuparé aquí.

Hay elementos que aparecen en este escrito que serán claves para entender los giros que Lacan irá dando a su obra con el paso de los años, como lo son el registro imaginario, el cuerpo, el otro, la imagen, el narcisismo, etcétera. Muchos de ellos los reelaborará y abordará desde una perspectiva muy diferente, añadirá otros y los reinterpretará. Incluso, algo que me parece verdaderamente interesante subrayar y resaltar es que, en el inicio de la enseñanza de Lacan, se encuentran nociones (como narcisismo, imagen, cuerpo, que se leen en *El Estadio del espejo* (1996) o como escritura, trazo, la idea de singularidad, que se encuentran en *Escritos inspirados* (1933)) que volverán a surgir al final de ella con una lectura novedosa y casi subversiva.

Para concluir, diré que hacer una lectura de *El estadio del espejo* (1996) enmarcada dentro de los ejes que he mencionado es necesario para poder ubicar y desarrollar con precisión los giros que Lacan da, hacia el final de su enseñanza, a la perspectiva sobre el cuerpo que ocupa a esta investigación.

5.2.1.1 *El sujeto en la obra de Lacan*

Siguiendo la misma lógica que implica conocer de dónde parte Lacan para llegar a las formulaciones de su última enseñanza sitúo el paso del sujeto al *parlêtre*. Así como me parece que la lectura del *Estadio del espejo* en la última enseñanza no se puede hacer a cabalidad sin leer el texto de los años cincuenta –tal como planteo en el apartado anterior–; de la misma manera, creo que es de muchísima utilidad conocer los fundamentos de lo que Lacan formuló como sujeto en tanto fue lo que le permitió, en buena medida, articular lo que en su última enseñanza llamó el *parlêtre*. Es mi intención, pues, en estas líneas trazar los puntos fundamentales de lo que implica el sujeto en la obra de Lacan para, luego, captar mejor su noción de *parlêtre* que es la que sirve como punto de apoyo en esta investigación para pensar el cuerpo, desde Lacan, en relación a la obra de Pasolini.

Desde el comienzo de su enseñanza, que se sitúa en los años cincuenta, Lacan habla de “sujeto” para referirse al ser afectado por el inconsciente, a ese que es efecto del lenguaje y que es el que interesa al psicoanálisis. Sujeto e inconsciente son, pues, correlatos en tanto están vinculados por el lenguaje, tal como Lacan escribe “no es lo mismo decir que el inconsciente es la condición del lenguaje que decir que el lenguaje es la condición del inconsciente. Lo que yo les digo es que el lenguaje es la condición del inconsciente” (Lacan 2008: 43).

El término sujeto es tomado del estructuralismo, del que Lacan fue muy próximo, y fue elaborado por la perspectiva del psicoanálisis lacaniano, introduciendo matices propios y desarrollando, con este, la relectura freudiana que se puede seguir en su obra. El psicoanálisis lacaniano usa términos que se encuentran en el estructuralismo de Saussure y Jakobson, como lo son: metáfora, metonimia, diacronía, sincronía, significante y significado, y reconoce que ya en los mecanismos descritos por Freud se pueden distinguir algunos funcionamientos del lenguaje que el estructuralismo toma en consideración.

En su escrito *Subversión del sujeto y dialéctica del deseo* (1966) Lacan hace referencia a esta corriente cuando habla de la fórmula del inconsciente en tanto implica el discurso, el significante y el sujeto, diciendo “[e]n esta fórmula [...] el término decisivo es el significante, reanimado de la retórica antigua por la lingüística moderna, en una doctrina cuyas etapas no podemos señalar aquí, pero en la que los nombres de Ferdinand de

Saussure y de Roman Jakobson indicarán su aurora” (Lacan 2005d: 779) y más adelante prosigue diciendo que “los mecanismos descritos por Freud como los del proceso primario, en que el inconsciente encuentra su régimen, recubran exactamente las funciones que esa escuela considera para determinar las vertientes más radicales de los efectos del lenguaje, concretamente la metáfora y la metonimia [...], las dimensiones sincrónica y diacrónica donde aparecen en el discurso” (2005d: 779).

Sin embargo, el estructuralismo y el psicoanálisis no son lo mismo ni hacen referencia al mismo sujeto aunque pueden, sin duda, encontrar puntos en común. La noción de sujeto en la obra de Lacan es exclusiva a ella, ya que elabora una noción propia que no solo se sirve del estructuralismo sino también de la lingüística para delinear claramente un sujeto tal como concierne al psicoanálisis “[u]na vez reconocida en el inconsciente la estructura del lenguaje, ¿qué clase de sujeto podemos concebirle? [...] partir de la definición estrictamente lingüística del Yo (*Je*) como significante: en la que no es nada sino el *shifter* o indicativo que en el sujeto del enunciado designa al sujeto en cuanto que habla actualmente [...] designa al sujeto de la enunciación pero no lo significa” (2005d: 779). En cuanto a esto, se encuentra, a su vez, cuatro años más tarde, en el *Seminario 11, Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis* (1973) que Lacan dice que: “[e]l psicoanálisis no es ni una *Weltanschauung*, ni una filosofía que pretende dar la clave del universo. Está gobernado por un objetivo particular, históricamente definido por la elaboración de la noción de sujeto. Plantea esta noción de una nueva manera, conduciendo al sujeto a su dependencia significante” (Lacan 2003: 85).

La última frase del párrafo anterior es importante ya que ella da la clave de esa torsión, de esa nueva manera de elaborar la noción de sujeto y que pone el acento en que el sujeto depende del significante. He ahí el uso de la lingüística, del significado y el significante de Saussure, a lo que Lacan da un giro importante cuando dice que de lo que se trata, en psicoanálisis, en relación al sujeto es de que “un significante es lo que representa al sujeto para otro significante” (Lacan 2005d: 799). Es decir, que, el sujeto es representado por un significante para otro significante, que el sujeto es la representación de ese significante para otro y de ahí que el sujeto se “sujete” a eso y, con ello, cree una ficción que implica esa representación y ese significante, no está de más decirlo, inconsciente. Si ese significante faltara todos los demás no representarían nada ya que todo ello es representado para ese significante que representa al sujeto (2005d: 799).

Esto permite que Lacan hable del significante amo o de los S_1 (significantes uno) en tanto que estos operan en el sujeto de manera tal que tienen el efecto de afectarlo,¹¹⁹ de dejar una huella falsamente falsa de donde se puede deducir el significante. Del S_1 nace la posibilidad de enganchar a él un S_2 , que le daría sentido al primer significante de la misma manera como este S_1 da la posibilidad al sujeto de identificarse –por medio de un consentimiento o *bejahung*,¹²⁰ como le llamaba Freud– inconscientemente, a este significante al que también se le llama amo. Este S_1 , o una de sus formas, es ya elaborado por Lacan como rasgo o trazo unario tanto en *El Seminario 9, La identificación* (1961, inédito), al que ya me he referido en esta investigación y que Lacan toma para desarrollar el tema de la escritura tal como planteé ahí mismo, pero también en el escrito *Subversión del sujeto y dialéctica del deseo* (1960) en donde dice “[t]omemos solamente un significante como insignia de esa omnipotencia, lo cual quiere decir de ese poder todo en potencia, de ese nacimiento de la posibilidad, y tendremos el trazo unario que, por colmar la marca invisible que el sujeto recibe del significante, enajena a ese sujeto en la identificación primera que forma el ideal del yo” (Lacan 2006: 787).

Hay que tomar nota del hecho de que, aquí, Lacan alude a la enajenación del sujeto como algo que le viene del Otro –un significante– que le representará y en el que no solo se aliena sino por el cual habrá de pagar un precio, a saber el recorte de una parte de su cuerpo marcada con esa negativización de la pérdida y positivación del goce.¹²¹

Según Lacan, es el significante el que hace estas huellas invisibles, falsamente falsas, esta marca en el sujeto. Lo detalla también de la siguiente manera: “[d]ejar huellas falsamente falsas es un comportamiento, no diré esencialmente humano, sino esencialmente significante. Ahí es donde está el límite. Ahí se presentifica el sujeto. Cuando una huella se ha trazado para que se la tome por una falsa huella, entonces sabemos que hay un sujeto hablante, así sabemos que hay un sujeto como causa” (2006: 75). Esto ya plantea varias

119. Esto cambiará más adelante en su enseñanza, pues, como se verá, el significante ya no será la causa del goce. Esta especie de marca será situada en el cuerpo, vinculada a *lalengua* y desvinculada del lenguaje.

120. Para ampliar el tema del consentimiento inconsciente del sujeto a un significante que lo represente en el discurso véase el curso de Jacques-Alain Miller titulado *Causa y consentimiento*, publicado en la Revista *Freudiana* 80 y siguientes hasta el actual (87).

121. Véase el curso de Jacques-Alain Miller mencionado en la nota anterior así como *El Seminario, libro II, Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis* (caps. XVI y XVII).

dimensiones de lo que es un sujeto en clave lacaniana, de las que una muy importante es el lado que se presenta como vacío, como huella borrada. Lacan prosigue:

Es la causa de una huella que se presenta como vacía, que quiere hacerse tomar por una falsa huella. ¿Qué significa esto? Quiere decir, indisolublemente, que el sujeto, allí donde nace, se dirige a [...] insertarse en el lugar del Otro, en una cadena de significantes que tienen o no tienen el mismo origen pero que constituyen el único término de referencia posible para la huella convertida en significante. Ven ustedes, pues, en este punto, que lo que alimenta en el origen la emergencia del significante es la pretensión de que el Otro, el Otro real, no sepa. Este él no sabía hunde sus raíces en un no debe saber. El significante, sin duda, revela al sujeto, pero borrando su huella. [...] el sujeto S surge con el nacimiento del significante, pero como tachado, como no-sabido. Toda la orientación ulterior del sujeto se basa en la necesidad de una reconquista respecto a este no-sabido original (2006: 75-76).

He aquí la importancia de ese vacío, huella borrada, no-saber, de donde se deduce el significante gracias a las coordenadas del Otro al que ese significante –en tanto es lo que representa a un sujeto para otro significante– se adscribe, se aboca, se inserta como cadena, para acceder a esa “reconquista”, como dice Lacan, de ese no saber sobre sí mismo que está al comienzo. De aquí que cada sujeto teja, a través del lenguaje, su propia ficción en relación a sí mismo y al mundo.

Ese vacío, esa huella borrada, es lo que constituye la tachadura misma del sujeto, con la que Lacan escribe el matema del sujeto dividido que condensa la concepción del sujeto lacaniano y que está constituido por este vacío fundamental fruto del significante y la huella. Son los escritos de los años 1957 y 1958 los que van a precisar el tema del sujeto como pregunta. Lacan lo formula de diversas maneras, como ya he mencionado pero, según Balmès –quien cita a Lacan–, la formulación más completa y articulada es la que se puede encontrar en el escrito *De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis* (1966) pues “fija realmente las grandes líneas de una clínica del sujeto como pregunta. En ‘El psicoanálisis y su enseñanza’, Lacan dice [...] ‘Que la cuestión de su existencia impregna al sujeto, lo sostiene y lo invade, e incluso lo desgarrar por todos lados, es lo que testimonian las tensiones, los suspensos y los fantasmas con que se topa el

analista” (Balmès 2002: 130).

Entonces, el sujeto lacaniano no es un sujeto completo o que posee en sí mismo todas las referencias o respuestas que lo definirían, sino uno que ha surgido a partir de un vacío, de un “no-sabido original” para usar las palabras de Lacan. Es decir, que ahí, en este sujeto, algo falta. Y este “algo” que le falta es un significante que va a buscar al Otro, un Otro en el que Lacan localiza el lugar de un tesoro significante, de cierta verdad, un Otro que estaría encarnado y que será esencialmente simbólico, lo que le permite apostar por que es ahí donde el sujeto podría encontrar ese significante que le falta y que, en cierta medida lo definiría. Esto le proporcionaría un ser, a la manera de “tu eres eso”, una suerte de definición de sí mismo, para decirlo de otro modo.

Cuando Lacan se refiere a este lugar del Otro, en el *Seminario 5, Las Formaciones del Inconsciente* (1998), dice: “[e]l Otro es precisamente el lugar del tesoro, digamos, de aquellas frases, incluso de aquellos prejuicios sin los cuales la agudeza no puede cobrar valor y fuerza [...] este Otro es, desde luego, el Otro en cuanto lugar del significante” (Lacan 2009b: 121). El Otro y el sujeto quedan relacionados y la falta o vacío, que divide a este sujeto, también. Esta división será fundamental tanto para Lacan como para Freud:

División del sujeto no es un sintagma bélico, aunque la metáfora militar pueda servir para introducir el hecho de que la división es la única arma de la que dispone el sujeto para tornarse –y seguir siendo– sensible a lo real [...] División, si así traducimos la palabra alemana que Freud emplea, *die Spaltung*, es un término que aparece en Freud tardíamente, en el artículo “La escisión del Yo en el proceso de defensa”. Se puede también traducir este término por hendedura “refente” [...] Es preciso observar, por otra parte, que este artículo sobre la *Spaltung* es casi contemporáneo del artículo en el que Freud introduce la expresión “roca de la castración”¹²² (Bruno 2011: 79-80).

Sin ella –la división– no existe el sujeto lacaniano porque ella lo constituye en el sentido

122. Es interesante la Nota de Traducción que se encuentra como llamada en la palabra “refente”: “[e]l término español como el francés procede del latino *findere* = hendir. En francés *refente* es principalmente un término técnico usado en imprenta para designar el espacio entre los diferentes elementos de una página”. p. 79.

que es en torno a esta falta de significante –para nombrar algo– que el sujeto se hace el sujeto del psicoanálisis, ese sujeto al que le falta algo, que está dividido y busca en el mar de los significantes –según Lacan en estos años– su verdad, su deseo en el Otro, una manera de nombrarse o, para ir un poco más allá, una forma de nombrar su goce. El Otro cobra un lugar relevante, como se puede ver, en tanto lugar en donde estaría ese significante que falta. Se trata, entonces, para Lacan, de lenguaje, de una palabra originaria (S_1) que vendría a completar la cadena de significantes. Entonces y solo entonces, el sujeto que busca la respuesta a quién es, estaría definido, nombrado, completo, sin falta.

De alguna manera, es al problema que se refiere Lacan cuando dice respecto al sujeto y a esta continua búsqueda de un saber, de un nombre, de un significante que este no puede ser sino un trazo que no puede contarse en él (lo simboliza con un -1 y su raíz cuadrada) y que “es como tal impronunciado, pero no su operación, pues esta es lo que se produce cada vez que un nombre propio es pronunciado. Su enunciado se iguala a su significación” (Lacan 2005d: 799).¹²³

A esta matematización de lo que sería el nombre propio, eso que al sujeto le falta, por lo que está dividido y que busca incansablemente, Lacan añade:

Es lo que falta al sujeto para pensarse por su cogito, a saber lo que es impensable. ¿Pero de dónde proviene ese ser que aparece como faltando en el mar de los nombres propios? No podemos preguntárselo a ese sujeto en cuanto Yo [*Je*] [...] lo que es nuestro problema, a saber: ¿Qué soy Yo [*Je*]? Soy en el lugar desde donde se vocifera que ‘el universo es un defecto en la pureza del No-Ser.’ Y esto no sin razón, pues de conservarse ese lugar hace languidecer al Ser mismo. Se llama el Goce, y es aquello cuya falta haría vano el universo. ¿Está pues a mi cargo? –Sin duda que sí (2005d: 799-800).

Hay aquí, por un lado, la imposibilidad de que sea el Yo (*Je*) el que diga quién es, pues él es en el lugar del No-Ser, en el lugar donde hay ese vacío o falta fundamental. Ese vacío entonces no se trata del Yo, sino que más bien el Yo lo rellena, lo tapa, no puede responder ahí donde no es, donde la representación es imposible.

123. En matemática moderna se dice que -1 debe tener una raíz cuadrada y así se acepta, pero es, de los números complejos que no se pueden representar.

Por otro, la cuestión de que el sujeto del inconsciente freudiano no tiene cuerpo –como pone de manifiesto Jacques-Alain Miller en *Habeas Corpus* (2016)– porque no tiene manifestaciones físicas, tiene entonces una dimensión ontológica clásica. Si las tuviera, estas manifestaciones físicas, pertenecería entonces a la dimensión de la óptica (véase apartado 5.2.8 y nota 2). Es importante subrayar que esta lectura sobre lo ontológico y lo óptico que hacen tanto Jacques-Alain Miller como Jacques Lacan está basada en una lectura de la ontología que en esta investigación he llamado clásica pues se trata de la ontología tal como se plantea desde Platón y que se rompe con Hegel y su *Fenomenología del Espíritu* (1807) pues esta obra transforma la ontología en tanto inscribe la diferencia a través de la negatividad en el ser. Es decir, que, la falta del principio de identidad, la introducción de la singularidad en contraposición a lo universal y la alteridad, serán algunas de las vías por las que se introduce la diferencia pero también la dialéctica. Es lo que se encuentra, sobre todo en el capítulo que Hegel dedica a la autoconciencia, la conciencia de sí y para sí, introduciendo el tan conocido pasaje sobre el *Señor y el siervo* o el *Amo y el esclavo*:

Hay que ver como comienza surgiendo esta figura de la autoconciencia. Si consideramos esta nueva figura del saber, el saber de sí mismo, en relación con la anterior, con el saber de otro, vemos que este último ha desaparecido, ciertamente, pero sus momentos, al mismo tiempo, se han conservado, y la pérdida consiste en que dichos momentos están presentes aquí tal y como son en sí. El *ser* de la suposición, lo *singular* y, contrapuesta a ella, la *universalidad* de la percepción, al igual que el *interior vacío* del entendimiento no son ya como esencias, sino como momentos de la autoconciencia, es decir, como abstracciones o diferencias que *para* la conciencia son ellas mismas, al mismo tiempo, nulas o no son tales diferencias, sino esencias que tienden puramente a desaparecer. Así, pues, sólo parece haberse perdido el momento principal mismo, a saber: la *subsistencia simple independiente* para la conciencia. Pero, de hecho, la autoconciencia es la reflexión, que desde el ser del mundo sensible y percibido, es esencialmente el retorno desde el *ser otro*. Como autoconciencia, es movimiento; pero, en cuanto se distingue *solamente a sí mismo como* el sí mismo de sí, la diferencia es *superada* para ella de un modo inmediato como un ser otro (Hegel 1994: 107-08).

Hay aquí, pues, con este corte epistémico, con esta ruptura en el pensamiento y más específicamente en la ontología, el planteamiento de una ontología que ya no es sólo referida al ser, el ente y la esencia sino que plantea otras nociones –que no desarrollaré aquí– que requieren hablar, abrir más la cuestión hacia lo que hoy se llama ontología relacional, ontología del cuerpo, etcétera. Jean-Luc Nancy es un ejemplo del esto y, por tanto, un contrapunto a lo que se podría denominar como la ontología a la que alude Lacan, la clásica, la que estudia o toma como referente al ente y al ser inmaterial.

5.2.2. *El parlêtre*

El recorrido anterior por la concepción lacaniana de sujeto es de mucha utilidad para poder pasar a la noción de *parlêtre*, pues, como se verá a continuación, sólo al añadir la cuestión del cuerpo es que se puede pensar de otra manera lo que atañe al significante relacionado al goce del cuerpo y por tanto, al inconsciente. Esta noción marca un giro en la obra de Jacques Lacan que es de sumo interés para la presente investigación ya que es en el *parlêtre* en donde se incluye la noción de cuerpo y por tanto es lo que permitirá el abordaje de las preguntas sobre el cuerpo y la escritura en la obra de Pier Paolo Pasolini. El *parlêtre* es, a la vez, una noción muy próxima a la de inconsciente pero, al mismo tiempo, se distancia de ella. No se encontrará esta palabra en el diccionario porque es uno de los neologismos de Lacan, quien con cierta frecuencia recurría a su uso sobre todo a través de la homofonía, la polisemia y la homonimia. Cada neologismo responde a circunstancias determinadas y particulares del momento de su enseñanza, tal como lo dice Ruiz Aldana en su trabajo *La traducción de los neologismos de Jacques Lacan* (2016) en donde analiza los neologismos lacanianos a lo largo de una década (1964-1975), la manera de crearlos y su traducción al castellano:

Delabastita (1997: 1) define los juegos de palabras como una “estrategia comunicativa intencionada, o el resultado de la misma, utilizada con un efecto pragmático o semántico específico en mente”. Destaca, también, que algunos escritores distinguen entre juegos de palabras y meros “juegos de sonidos” o

aliteraciones (como veremos más adelante, Lacan basa gran parte de sus neologismos y juego de palabras en la homofonía). La mayoría de los juegos de palabras están basados en la homonimia, la polisemia y la homofonía (Delabastita, 1997: 24; Newmark, 1988: 217); en el caso de esta última, Davis (1997: 24) afirma que *es imposible descifrar un juego de palabras basado en la homofonía a menos que se reconozca la relación entre los homófonos y su significado dentro de un sistema*, lo que añade complejidad a la tarea de traducir este tipo de juegos lingüísticos (Ruiz Aldana 2016: 25).¹²⁴

Es muy importante tomar en consideración cada uno de los neologismos lacanianos en contexto con el momento en que Lacan los pronunció y con las palabras que por homofonía, polisemia u homonimia están relacionadas con el neologismo en cuestión. Lo mismo se puede decir de las palabras que no son neologismos sino en las que Lacan solamente pretendía hacer resonar su homofonía con otras cuestiones. Es el caso de *Encore* (seminario de 1971-1972), en donde, como he mencionado en otros apartados, suena tanto *encore* (aún), como *en corps* (en cuerpo) y *un corps* (un cuerpo). Con el neologismo *parlêtre* pasa algo similar. Se escucha *par l'être* (por/para el ser) como *parle être* (habla ser) y/o *par lettre* (por/para la letra). Hay pues, ahí, en su homofonía el ser, el habla y la letra. Todo esto en la época en que Lacan daba un lugar de muchísima relevancia a la escritura, el goce y al cuerpo en su enseñanza; esa es la razón de las cursivas que agregué en la cita de Ruiz Aldana unas líneas más arriba: “es imposible descifrar un juego de palabras basado en la homofonía a menos que se reconozca la relación entre los homófonos y su significado dentro de un sistema”, porque es un punto que me parece fundamental para comprender los neologismos de Lacan.

Uno de los primeros elementos que me interesa destacar en relación al *parlêtre* es su proximidad e incluso conjunción con la concepción del cuerpo según el psicoanálisis lacaniano. Me detendré en esto en los próximos párrafos.

Jacques-Alain Miller indica respecto al *parlêtre* y al misterio que es la unión de la palabra con el cuerpo, en su conferencia *El inconsciente y el cuerpo hablante* (2014), que:

124. Las cursivas son mías.

Lo que constituye un misterio, pero aun así es indudable, es lo que resulta del dominio de lo simbólico sobre el cuerpo. Por decirlo en términos cartesianos, el misterio es más bien el de la unión de la palabra y el cuerpo. De este hecho de experiencia se puede decir que es del registro de lo real. En este punto es cuando conviene dar su lugar al hecho de que la última enseñanza de Lacan propone un nombre nuevo para el inconsciente. Hay una palabra para decirlo [...] es un neologismo. No se traduce. Si se remiten ustedes al texto titulado ‘Televisión’, verán que interpelo a Lacan acerca de la palabra *inconsciente* [...] admite que es una palabra imperfecta y desiste de toda tentativa de cambiarlo. Pero dos años más tarde había cambiado de opinión, si damos crédito a su texto ‘Joyce el Síntoma’, donde propone el neologismo que les decía, del cual profetiza que reemplazará a la palabra freudiana *inconsciente*, el *parlêtre*. (Miller 2014: 324).

Pero, ¿de qué palabra se trata cuando se sustituye el inconsciente (que surge del lenguaje) por este neologismo? En palabras de Colette Soler “[e]l real no todo, no universal, rebelde a la representación y al concepto. En este contexto, ¿porque vuelve a plantear Lacan, con el término *parlêtre*, nada menos que la función de la palabra? ¿Se trata de un retorno a la palabra? No lo creo, porque nunca fue olvidada, pero ¿quizás no se trata de la misma palabra?”¹²⁵ (Soler 2008: 27). Ya no se trata pues de la palabra en su valor de significante/significado, tampoco de la palabra como significante sin más sino de otra dimensión de la palabra en tanto que toca el cuerpo y hace resonar en él un eco.

Este reemplazamiento o sustitución del inconsciente por *parlêtre* encuentra sus primeros indicios en el segundo capítulo del seminario 11, *Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis* (1973) titulado *El inconsciente freudiano y el nuestro*. Este es un seminario importante en tanto que marca el primer seminario que Lacan da a su público después de haber sido, como él mismo dice, “excomulgado” de la IPA (*International Psychoanalytical Association*, por sus siglas en inglés). Esto sucedió luego de que Lacan dictara la primera lección de su seminario sobre Los Nombres del Padre (después de *El*

125. La traducción es mía: “[l]e réel pas tout, pas universel, rebelle à la représentation et au concept. Dans ce contexte, pourquoi Lacan ramène-t-il, avec le terme de *parlêtre*, rien de moins que la fonction de la parole? S’agit-il d’un retour à la parole? Je ne le pense pas, car elle n’a jamais été oubliée, masi peut-être n’est-ce pas la même parole?”

Seminario 10, La angustia, en 1963) en donde daba un giro de 180 grados a lo que Freud había enseñado sobre el padre, la piedra angular de su obra. Lo que hace Lacan en esta primera –y única lección– sobre el Nombre del Padre (NdP en adelante) es pluralizarlo. De ahí que se denomine *Los Nombres del Padre*.

La pluralización del NdP quiere decir que en el psicoanálisis lacaniano, como relectura de Freud y a partir de ese momento de la enseñanza de Lacan, ya no se trata del Padre tal como lo desarrolla Freud en sus teorías sobre la sexualidad infantil ni del Padre de *Tótem y Tabú* (1913), padre mítico y de la prohibición, sino que se trata de lo que en cada uno hace la función de padre, es decir, de punto de capitón, de síntoma, de amarre o, si se quiere, de nudo. Para decirlo de otra manera, se trata de la singularización de ese punto, en donde cada uno encuentra una manera particular, propia, de hacer algo con su síntoma más allá del padre biológico, del padre de carne y hueso o de lo que, con Freud, se creía que era el padre: aquel que prohibía el acceso a gozar de la madre tornando así –para el niño o la niña– enigmático el deseo de la madre. Es lo que Lacan formuló en *El Seminario 5, Las Formaciones del Inconsciente* (1998), como la metáfora paterna. Era su manera de explicar el Edipo freudiano en términos que hacían uso del estructuralismo y, por lo tanto, de su teoría del sujeto que expliqué en el apartado anterior.

La “excomuniación” de Lacan de la IPA se dio debido a esta subversión del psicoanálisis de Freud, a esta relectura y, de alguna manera, puesta al día. La pluralización del NdP y la introducción del objeto *a* en el seminario sobre la angustia fueron los principales detonantes para que el comité ejecutivo de esta organización internacional censurara y considerara nula la enseñanza de Jacques Lacan. Además, dice Lacan, “está especificado que esta afiliación sólo será aceptada si se dan las garantías de que mi enseñanza *nunca* podrá, por intermedio de esta sociedad, entrar de nuevo en actividad para la formación de analistas. Se trata pues de algo en todo comparable a lo que en otros sitios se llama excomuniación mayor.” Y añade: “[c]on la salvedad de que ésta, en los sitios en que se emplea este término, no se pronuncia jamás sin la posibilidad de remisión” (Lacan 2003: 11-12).

Lacan, entonces, prosigue con su enseñanza fuera de la sociedad internacional a la que había pertenecido siempre y lo hace con *El Seminario 11, Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis* (1973) en donde de inmediato diferencia entre el inconsciente de Freud y el que llama “el nuestro”. Esta diferencia consiste, principalmente,

en cuestionar el padre y el Edipo freudiano como tratamientos del deseo de Freud por Freud mismo y de introducir la idea de un inconsciente que se abre y se cierra, un inconsciente que tiene status ético (2003: 41). Aquí y así empiezan los movimientos hacia la formulación de algo nuevo. Año tras año, Lacan irá transitando los conceptos freudianos e introduciendo variantes de su propia lectura de como abordar el inconsciente. El objeto *a*, el rasgo unario, el Uno, la escritura y el cuerpo son las nociones que más le empujarán hacia la formulación de una nueva palabra para, en 1975, nombrar el inconsciente freudiano (para Lacan –hay que recordar– era una palabra imperfecta): el *parlêtre* que, como dice Colette Soler, no excluye la noción de sujeto dividido –de aquí la importancia de conocer también a qué se refiere Lacan cuando habla de sujeto– sino que más bien se replantea en tanto relacionada directamente con la *lalengua*:

Este término de Lacan el *parlêtre*, reproduce la puesta al día de la función de la *lalangue*, de su juntura con el real del goce, constitutivo del inconsciente real. Es precedido por la introducción del nuevo esquematismo borromeo, esencialmente a partir de Encore. No elimina la noción del sujeto falta en ser, se añade a ella, para decir que de ser sólo tiene el que le viene de los efectos encarnados de *lalangue*¹²⁶ (Soler 2008: 25).

Es importante, respecto a lo que aludí en la página anterior sobre el inconsciente que Lacan llamó “el nuestro”, la lectura que Soler hace de esto ya que aporta una lectura que no implica una ruptura entre Lacan y Freud, como también se podría leer, sino más bien apunta a la manera de abordar, de tratar, de considerar el inconsciente una vez hay nuevas nociones en juego:

Parlêtre sustituirá al ICS freudiano (inconsciente, como se suele leer).
¿Significa esto que el inconsciente lacaniano sea distinto? No creo. Esto ni

126. La traducción es mía: “[c]e terme de Lacan, le *parlêtre*, répercute la mise au jour de la fonction de la *lalangue*, de son joint au réel de la jouissance, constitutif de l’inconscient réel. Il est précédé par l’introduction du nouveau schématisation borroméen, pour l’essentiel à partir d’Encore. Il n’élimine pas la notion du sujet manque à être, il s’y ajoute, pour dire qu’il n’a d’être que ce qui lui en vient par les effets incarnés de *lalangue*”.

siquiera se puede sostener en el seminario *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, a pesar del subtítulo añadido a la transcripción: “el inconsciente freudiano y el nuestro”. Creo haber demostrado ya que la diferencia no apunta a lo que es el inconsciente, sino de entrada a su modalidad, que en Lacan se pudo beneficiar de las aportaciones de la lingüística. Alguna vez formuló “el inconsciente es lacaniano”, pero el texto que he elegido explicita: lo que se descubre, se descubre de una sola vez. La invención es freudiana, luego viene el inventario de sus condiciones, de sus manifestaciones y de lo que es. Lacan, por lo menos, no se adorna con las plumas del pavo [...] El ICS, un “saber en tanto que hablado, como lo que constituye LOM”. Saber, sin duda, ya que es descifrado, pero saber que tiene su guarida en *lalangue*, donde se han depositado las experiencias pasadas de una cultura dada, y en este sentido, toda lalengua es lengua muerta, pero sobre todo, para cada uno, los restos de lalengua materna, privada, que lo ha constituido. Un saber, por tanto, que no espera al sujeto, que lo excede y que sólo lo alcanza al ser hablado. Pero la palabra, contrariamente a la lengua, no es palabra muerta: es portadora del deseo y el goce. El saber no sabido que en ella se articula está en el nivel del goce, el convocado por el término *parlêtre*. De ahí que – cito el seminario *Aún* – “el inconsciente, es que el ser hablante goce”¹²⁷ (2008: 29-30).

127. La traducción es mía: “[p]arlêtre se substituera à l’ICS freudien (inconscient qu’on lit ça).” Est-ce à dire que l’inconscient lacanien soit autre ? Je ne le crois pas. Et ce n’est pas même soutenable dans le séminaire *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, malgré le sous-titre ajouté à la transcription, “L’inconscient freudien et le nôtre”. Je pense l’avoir déjà démontré, la différence porte non sur ce qu’est l’inconscient mais sur son mode d’abord, qui chez Lacan a pu bénéficier des apports de la linguistique. Il a formulé à l’occasion “l’inconscient est lacanien”, mais le texte que j’ai choisi explicite: ce qui se découvre se découvre d’un seul coup. L’invention est freudienne, puis vient l’inventaire de ses conditions, de ses manifestations et de ce qu’il est. Lacan, au moins, ne se pare pas des plumes du paon [...] L’ICS, un “savoir en tant que parlé comme constituant LOM”. Savoir assurément, puisqu’on le déchiffre, mais savoir qui a son gîte dans lalangue, où se sont déposées les expériences passées d’une culture donnée, et en ce sens toute lalangue est langue morte, mais surtout pour chacun les restes de lalangue maternelle, privée, qui l’a constitué. Un savoir donc qui n’attend pas le sujet, qui l’excede et ne l’atteint que d’être parlé. Or la parole, contrairement à la langue, n’est pas parole morte : elle véhicule le désir et la jouissance. Le savoir insu qui s’y articule est au niveau de la jouissance, celle que le terme de parlêtre convoque. D’où, je cite le séminaire *Encore*, “l’inconscient, c’est que l’être en parlant jouisse”.

5.2.2.1 *El parlêtre como metáfora*

Joyce el Síntoma (1979) es una conferencia pronunciada por Jacques Lacan en el gran anfiteatro de la Sorbona el 16 de junio de 1975 en la apertura del 50 Simposio Internacional James Joyce. En este texto, Lacan trata cuestiones cruciales en relación al cuerpo, lo imaginario y el síntoma tomando como referencia la obra de James Joyce pero muy especialmente *Finnegans Wake* (1939). De Joyce, Lacan dice que él supo testimoniar del goce propio de su síntoma (la lengua), de un goce opaco que excluye el sentido y que esto lo logró sin la experiencia de un análisis como recurso para poder conseguirlo. Lo hizo a través de su escritura y de la publicación de ella.

Joyce testimonia también –sin saberlo– de aquello de lo que se trata en el psicoanálisis lacaniano cuando se habla del estatuto imaginario del cuerpo y del *ego* (aquí me refiero no a cómo se trata en la teoría de Freud o los postfreudianos sino en la lectura que hace Lacan del *ego* y el narcisismo). Pero la importancia de este texto y de los temas que se tratan en él la desarrollaré en el apartado 5.2.9.

Lo que me interesa resaltar aquí es que este es el texto donde Lacan propone la sustitución del inconsciente freudiano por una palabra de su invención, cuando, a propósito de su concepción del cuerpo (que implica tenerlo y no serlo) dice: “[e]l S.K. bello es lo que condiciona en el hombre el hecho de que él viva del ser (=que vacía el ser) en la medida en que él tiene –su cuerpo: por lo demás no lo tiene sino a partir de eso–. De ahí mi expresión *parlêtre* [hablaser], que sustituirá al ICS de Freud” (Lacan 2012: 592). Y, enseguida agrega, respecto al inconsciente freudiano que este es “un saber en tanto hablado constituyente de LOM, la palabra por supuesto definiéndose por ser el único lugar, donde el ser tiene un sentido. El sentido del ser es el de presidir el tener, lo que lo disculpa de la farfulla epistémica” (2012: 592).

Con esto, Lacan apunta a que el inconsciente en Freud corresponde al terreno del ser, del lenguaje, de las palabras en tanto transportadoras de un sentido. Corresponde a los síntomas, los lapsus, los sueños y los actos fallidos, es decir a sus propias formaciones, las formaciones del inconsciente. De esto se deduce que al inconsciente corresponde la noción de sujeto forjada por Lacan en los años cincuenta (véase apartado 5.2.1.1) y que utilizó hasta que se produjo este corte en su enseñanza a raíz de la introducción del *parlêtre* en el lugar donde antes se hablaba de inconsciente.

El *parlêtre*, pues, es el inconsciente revisado por Lacan en su última enseñanza. Es importante recalcar que Lacan ya había usado la palabra *parlêtre* un año antes de la conferencia *Joyce el Síntoma* (1979) en *El Seminario 22, RSI* (1974-1975. Inédito). Sin embargo, ahí aún no había dicho que es una palabra que reemplazaría a la de inconsciente freudiano. Jacques-Alain Miller hace un señalamiento claro y muy oportuno para ubicar esto cuando en su conferencia de clausura del X Congreso de la Asociación Mundial de Psicoanálisis, celebrado en 2016, dice:

Considero que la fórmula de alguna manera conclusiva de los Escritos, “el inconsciente procede de lo lógico puro”, gobierna la trayectoria de Lacan hasta su última enseñanza. Allí se opera una cesura. No digo una ruptura, porque las transformaciones conceptuales de Lacan –cuando mueve sus aparejos, cuando añade elementos– son siempre alisadas, se vuelven lisas, como deformaciones topológicas. La última enseñanza empieza cuando esta fórmula que parecía constitutiva del lacanismo “el inconsciente procede de lo lógico puro”, queda negada, renunciada, abjurada. Queda reemplazada por otra que no está dicha explícitamente pero que puedo hacer aparecer: *el inconsciente procede del cuerpo hablante*¹²⁸ (Miller 2017b).

Que el inconsciente proceda del cuerpo hablante quiere decir que viene de ahí, que primero acontece el cuerpo hablante y luego aparece el inconsciente. Es decir, que, como dice Éric Laurent y como señalo en la nota 128, el inconsciente es algo que se produce a partir del cuerpo hablante. Agregaré que se produce gracias al lenguaje, pues no hay que olvidar que Lacan sostuvo que el inconsciente está estructurado como un lenguaje, que está hecho de

128. Esto se puede deducir de las múltiples ocasiones en las que Lacan dice que el tener precede al ser. Es decir, el cuerpo hablante –en tanto para Lacan al cuerpo se lo tiene y no se es– es lo primero que acontece, que aparece para el ser humano y que luego da cuenta de esto haciéndose un ser a través del lenguaje, otorgándose un ser y creyendo entonces que el cuerpo que ve como imagen unificada en el espejo es él. “Lo verdadero es que LOM tiene, al principio. ¿Por qué? Eso se siente, y una vez sentido, eso se demuestra. Tiene (incluso su cuerpo) por el hecho de que pertenece al mismo tiempo a tres... llamemos a eso órdenes”. (Lacan 2012: 591) Al mismo tiempo Éric Laurent afirma en relación con el inconsciente y la marca que se produce en el cuerpo que “el antes y el después –en la lógica en la que estamos– es una temporalidad con la que no creo que podamos decir que hay algo antes del inconsciente. El inconsciente se produce. Con el *Il y a de l’Un* el inconsciente se produce.” (Laurent 2018: 85) Es decir, algo marca el cuerpo y es a partir de ahí que se produce el inconsciente (del terreno del lenguaje, del ser y del sujeto) la inscripción que precede a esto es lo que Lacan toma en cuenta para hablar de *parlêtre* (que implica el cuerpo) y no más de inconsciente (que excluye el cuerpo).

significantes y que de ahí formuló su noción de sujeto a la que me he referido en el apartado 5.2.1.1.

De este cuerpo, del cuerpo hablante, de la marca producida en él, es de lo que el *parlêtre* – noción que incluye ya el cuerpo pero también el lenguaje– tratará de dar cuenta a través del lenguaje. Sin embargo, este punto remite al tema de la representación y de lo no representable, tema que interesa también respecto de la obra del último Pasolini ¿Cómo dar cuenta, cómo hablar, o también cómo hacer, con ese acontecimiento corporal que no corresponde a la palabra y que escapa a toda representación posible? ¿Cómo sostiene cada uno la inscripción de la unión misteriosa del alma y el cuerpo o, para Lacan, del cuerpo y la palabra? Él mismo dijo, como he resaltado,¹²⁹ que esta unión seguía siendo un misterio no solo para la filosofía sino también para el psicoanálisis. Lacan señala ese misterio como “lo real”, es decir aquello que no tiene respuesta, lo que escapa al sentido, al lenguaje, a la representación. Trataré este tema en el apartado 6.1 dedicado al agotamiento del sentido y la obra del último Pasolini en tanto ¿qué hacía Pasolini cuando el sentido se agotaba, cuando las metáforas ya no servían para decir lo que pretendía?

En relación a poder hacer algo con esto, Lacan dice, de la conjunción de la palabra y un goce determinado, que “en el sujeto que tiene su soporte en el *parlêtre*, que es eso que designo como el inconsciente, está el poder de conjugar la palabra con cierto goce, ese llamado fálico, que se experimenta como parasitario, debido a la palabra misma, debido al *parlêtre*” (Lacan 2008: 56). Algunos artistas enseñan mucho al psicoanálisis a cerca de esto, de cierto saber hacer, en tanto hacen uso del arte en sus diversas formas para dar cuenta de algo que ellos mismos encuentran y testimonian que es imposible de decir, de representar. El interés de esta investigación por Pasolini y su manera particular de hacer con lo que no se puede decir, con lo que él mismo llamó “no verbal”, surge de aquí. Me parece que Pasolini es uno de esos artistas que puede enseñar al psicoanálisis pero también a la filosofía.

Quiero destacar el acento de la introducción de este neologismo de Lacan –*parlêtre*– en tanto que sustituto del inconsciente freudiano. También que, en el inconsciente freudiano, se trata de los significantes, los significados y todo aquello que implica la estructura del

129. “Lo real, diré, es el misterio del cuerpo que habla, es el misterio del inconsciente” (Lacan 2004: 158).

lenguaje y que puede tener sentido. El *parlêtre*, en cambio, no solo toma en cuenta los efectos del significante sino que incluye al cuerpo en tanto afectado por el significante, en tanto imaginario, es decir en tanto la manera particular como cada uno imagina o representa algo del goce en su cuerpo. Es decir, “el cuerpo condiciona todo aquello que el registro imaginario aloja de representaciones: significado, sentido y significación, y la propia imagen del mundo. Es en el cuerpo imaginario donde las palabras de la lengua hacen entrar las representaciones, que nos constituyen un mundo ilusorio a partir de la unidad del cuerpo” (Miller 2014: 322).

Es este efecto/afecto de lo que se tratará principalmente para Lacan en su última enseñanza, de los efectos de goce que tiene el significante y no más de los efectos de sentido. Se abre con esto la dimensión del agujero en lo simbólico, de lo que hace un trazo indeleble en el cuerpo y que no puede ser tratado del lado de la ontología sino más bien de la ex-istencia, tema que desarrollaré en el apartado 5.2.8.

El *parlêtre* es, entonces, una nueva forma para conceptualizar el inconsciente a partir de la palabra y el cuerpo y no de la conciencia como lo hizo Freud. Introducir la palabra y el cuerpo en esta metáfora, sustitución del inconsciente, es la manera de Lacan de tomar en cuenta que el inconsciente proviene de un acontecimiento (del cuerpo hablante, como he dicho antes) y que palabra y cuerpo son unidos por lo real, del que nada se puede decir sino es entre líneas.

Pero el *parlêtre* también se sitúa del lado del ser, del lenguaje, porque habla y con esto da consistencia a su ser y al ser de los otros *parlêtres*. Lacan dice, al respecto de esto, en *El Seminario 22, RSI*, (1974-1975, Inédito) que:

No sólo no es natural, sino que si no hubiera ese diablo de simbolismo que la empuja por detrás, para que al fin eyacule y eso sirva para algo... pero hace mucho tiempo que no habría ya *parlêtres* de esos, seres que no sólo es que *de ser hablan* [juega con la homofonía *parlêtre/parle-à-être*], sino que *son por el ser* [juega con la homofonía *parlêtre/par l'être*]. Lo cual es en verdad el colmo del colmo de la futilidad¹³⁰ (Lacan 1974).

130. La traducción es mía: “[n]on seulement elle est pas naturelle, mais s'il n'y avait pas ce diable de symbolisme à le pousser au derrière, pour qu'en fin de compte il éjacule et que ça serve à quelque chose, mais il y a longtemps qu'il n'y en aurait plus de ces parlêtres, de ces êtres qui ne parlent pas seulement à être, mais qui sont par l'être. Ce qui est vraiment le comble du comble de la futilité”. Lección del 17 de diciembre de

Se escucha el equívoco en la palabra *parlêtre*: *parlent à l'être* (hablan al ser), *[sont] par l'être* [son] por el ser y también *par lettre* (por la letra) en lo que se puede leer que en el *parlêtre* está incluido el ser en tanto se le habla y se es para él. Esto sigue la línea del inconsciente freudiano en donde el sujeto está determinado por las palabras y ellas le atribuyen un ser a modo de “tu eres eso”, como apunté en el apartado dedicado al sujeto en Lacan. Pero, también, hay que subrayar que el *parlêtre* y la letra están relacionados. ¿De qué manera? De manera que hay incluido en el *parlêtre* lo que permite que aparezca el sujeto, el inconsciente, que se encarna el efecto de goce del significante: “[e]l problema es el de la entrada del significante en lo real y el de ver cómo de eso nace el sujeto. Se trata de saber, precisamente, qué le permite a este significante encarnarse [...] Se lo permite, de entrada, lo que tenemos aquí para presentificarnos los unos a los otros, nuestro cuerpo” (Lacan 2006: 99-100). El cuerpo del *parlêtre*, entonces, como lugar de inscripción de la letra, como materialidad en donde ella se encarna en tanto secuela del traumatismo que el encuentro con el Otro del lenguaje produce sobre el cuerpo.

La introducción de este neologismo en la obra de Lacan como sustitución, es decir, como metáfora del inconsciente freudiano que incluye el cuerpo y al goce –porque no hay goce sin cuerpo– y ya no solo al sujeto en tanto efecto del lenguaje marca un arco que va del concepto de “un inconsciente de pura lógica [...] a un inconsciente de puro goce [...] el *parlêtre* es una entidad óptica porque necesariamente tiene un cuerpo, pues no hay goce sin cuerpo. El concepto de *parlêtre* se sustenta –es lo que propongo– en la equivalencia originaria inconsciente-pulsión” (Miller 2017b: 13) y esto resalta un punto de mucha importancia, un giro en la manera no solo de pensar el psicoanálisis epistémicamente sino también en su práctica, es decir en la clínica que practican los psicoanalistas lacanianos hoy en día.

1974.

5.2.3. *Radiofonía (1970): Los dos cuerpos y el fuera-del-cuerpo*

Radiofonía es una entrevista que Robert Georjin le hizo a Lacan en 1970 para la radio belga. Consta de siete preguntas en las que el interés por el psicoanálisis en su relación con el estructuralismo, la lingüística, la ciencia, la filosofía y la etnología quedan de manifiesto. En sus respuestas a esta entrevista Lacan da un estatuto al cuerpo y al goce que me parece de sumo interés para esta investigación. No solamente por este giro, que de inmediato desarrollaré, sino también porque es una entrevista que precede al encuentro de Lacan con Derrida en Baltimore, en 1966 y, como ya he dicho, las alusiones de uno a otro no son escasas ni infértiles. Diría que ambos estuvieron al tanto de las producciones del otro, convergiendo en el desarrollo del tema que trato en esta investigación, a saber el de la escritura. Ese encuentro en Estados Unidos, entre Lacan y Derrida, ha sido sumamente comentado y, como afirma Laura Frucella “[s]e trata de una controversia que pasó a la historia en términos sumamente limitados, hasta el punto de quedar de ella una idea errónea. En esta mirada reduccionista hay un psicoanalista, Jacques Lacan, que considera que la palabra, o bien, en sus términos, el significante, es lo que funda todo el campo del lenguaje y lo simbólico; y un filósofo, Jacques Derrida, que pondría en un lugar primordial a la escritura” (Frucella 2013: 239).

Pero las cosas van más allá pues Lacan y Derrida siguieron aludiendo uno a otro, siguieron desarrollando su pensamiento, a veces teniendo como punto de llegada (o partida) la misma noción, a veces divergiendo y otras convergiendo en sus ideas al respecto como he mostrado en diversos apartados de esta investigación. Lo que no se puede negar, es que esta especie de “diálogo” (lo escribo entre comillas porque nunca fue nombrado así por ninguno de ellos) sirvió a ambos sistemas de pensamiento de una u otra manera. Derrida responde, por ejemplo, a Lacan en diversos de sus escritos (*La tarjeta postal*, por ejemplo). Lacan hace lo mismo, como ya dije, respondiendo a Derrida en su escrito de los años 70 *Lituratierra*. Sin embargo, anterior a este escrito, en *Radiofonía* se encuentran otras respuestas de Lacan a Derrida en lo que al tema de la escritura y la letra se refiere (porque ya había aludido a Derrida en el *Seminario 9, La identificación* cuando habla del rasgo unario).

En “Radiofonía” (2001) y los años siguientes, Lacan se va a centrar mucho más, pero

progresivamente, en el tema de la escritura. Disentirá y discutirá implícitamente con los planteamientos de Derrida, como ya mencioné en los apartados dedicados a la escritura en estos dos autores.

Es importante situar que “Radiofonía” (2001) es un texto de la época en que Lacan elaboraba los cuatro discursos en *El Seminario 17, El reverso del psicoanálisis* (1991), por lo tanto es la época de su enseñanza que se basaba en presentar la estructura lógica (véase Anexo 2) de lo que planteaba. En esta época, Lacan diferencia el discurso del psicoanálisis de los otros subrayando que solo el psicoanálisis toma en cuenta la relación del sujeto con el goce que pasa por la enigmática relación de lo simbólico y el cuerpo o, para decirlo de otra manera, de la forma en que lo simbólico se encarna en el cuerpo. Es aquí que Lacan empieza a intuir que la palabra inconsciente (correspondiente al sujeto, al inconsciente y a la estructura del lenguaje) deja de lado una dimensión de muchísima relevancia: la de lo corporal. ¿Cómo puede ser que lo simbólico toque los cuerpos de tal manera que los modifique, que tenga efectos devastadores, pacificadores, revitalizantes, transformadores? ¿Qué hace que el cuerpo y lo simbólico, para Lacan, se unan pero que sin embargo el cuerpo escape siempre al dominio –si lo puedo llamar así– del pensamiento de cada uno? Lo simbólico y el cuerpo están, entonces, para Lacan relacionados de una manera ineludible para los psicoanalistas. Lo simbólico, advierte, “toma cuerpo” (Lacan 2012d: 430). ¿Qué quiere decir esto? ¿Qué quiere decir que lo simbólico toma cuerpo? Éric Laurent esclarece este punto del texto cuando señala que “[e]ste *tomar cuerpo* resuena a la inversa de lo que antes había señalado el abordaje de la estructura como desencarnación. En cierto modo, en esta frase lapidaria Lacan explicita el título enigmático que había dado a su exposición de Baltimore, ‘*Of structure as inmixing of an otherness prerequisite to any subject whatever* (1966)’” (Laurent 2016: 35). Y, enseguida, hace referencia a la diferencia que hay entre el sujeto lacaniano de 1966 y la concepción del cuerpo afectado por lo simbólico, cuando agrega: “[e]n efecto, el punto de partida de Lacan se ha desplazado desde el ‘modo muy especial del sujeto’, destacado en 1966, hasta el ‘cuerpo de lo simbólico’” (2016: 35).

Se ve, pues, el salto decisivo, el giro que toma el pensamiento de Lacan en lo referente al sujeto que, como desarrollé en el apartado anterior, deja de ser considerado como un sujeto solo afectado por el inconsciente estructurado como un lenguaje a ser considerado como *parlêtre*, es decir como sujeto afectado por el inconsciente pero que también tiene un

cuerpo afectado por el goce. Esta es la vertiente que me interesa en la obra de Pasolini, a saber la manera en que su escritura es o no una herramienta efectiva para tratar el goce que afecta su cuerpo.

Lacan sigue dando vueltas a la cuestión del cuerpo en “Radiofonía” (2001). Ya abordé el tema de “los dos cuerpos” en tanto relevantes para Lacan para poder dar cuenta de que hay algo que entra en el cuerpo, que se encarna, que deja una marca de goce en él. Se sirve de los estoicos para esto. Dice que es como si tuviéramos dos cuerpos y que uno de ellos hace al otro cuando se incorpora en él: “[e]l primer cuerpo hace al segundo, al incorporarse en él” (Lacan 2012d: 431). Algo se incorpora en el cuerpo como efecto que lo simbólico puede causar. Pero, no es que se incorpore un objeto material sino que se incorpora lo que los estoicos llamaban el incorporal o *lekton*, el significado (Abbagnano 2004: 641). Se entiende con este término la dimensión semántica del procedimiento sígnico, o sea, la posibilidad de referencia del signo a su objeto. El efecto de lo incorporal marca el cuerpo, el efecto de sentido –como incorporal– se articula a él, se incorpora. Es decir, el cuerpo de lo simbólico marca ese cuerpo que Lacan llama “el cuerpo en sentido ingenuo, es decir, aquel del que el ser que se sostiene en él no sabe que es el lenguaje el que se le concede, hasta el punto de que él no sería aquí, a falta de poder hablar de este” (Lacan 2012d: 431). El cuerpo de lo simbólico está, de esta manera, relacionado con el ser que se sostiene en ese cuerpo a través del lenguaje. Hay, entonces, una nueva concepción del cuerpo a partir de la incorporación de lo simbólico en él. Es así que, como indica Ana Cecilia González:

Con la noción de cuerpo de lo simbólico Lacan procura alejarse de cualquier vertiente idealista y lo hace tomando apoyo en los incorporales [...] Con esta referencia [a los incorporales de los estoicos], remite su teoría a una ontología materialista y centrada en la noción de cuerpo [...] ubica un antecedente en la filosofía antigua para apuntalar su tesis de la materialidad del significante. Por otro lado, no puedo dejar de señalar que la materialidad del significante se relaciona, desde el inicio, con la letra. De hecho, en “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud” (1957) es definida de este modo: “[d]esignamos como letra ese soporte material que el discurso concreto toma del lenguaje”. Pero, en ese momento, la letra todavía no se distingue claramente del significante (González 2013: 92-93).

Lacan deja atrás su manera de considerar el cuerpo que, hasta ese momento, había tratado a partir del registro imaginario y la identificación para considerarlo en unión con lo simbólico, por incorporación de él. Así es que se puede hacer la pregunta “[s]i para los estoicos hay cuerpos y hay incorporeales como efectos de los cuerpos, ¿en qué medida Lacan se sirve de su teoría para aplicarla a la propia? Para él, hay un cuerpo, podríamos decir, primordial, el del lenguaje, por eso el otro cuerpo no existe sin el primero. De ahí que el cuerpo que habitamos sea efecto del otro cuerpo, el del lenguaje” (Elena Maya 2010: 26).

Hay que decir que, un año antes de *Radiofonía*, Lacan ya se preguntaba por el incorporal¹³¹ de los estoicos, lo relacionaba con su objeto *a* y mostraba también una duda respecto a situarlo en otro lugar que no fuera el inconsciente: “¿Dónde situarlo a este objeto *a*, el principal incorporal de los estoicos? ¿En el inconsciente o en otro lado?” (Lacan 2012c: 422). El objeto *a* como el incorporal por excelencia, como efecto de sentido o plus-de-gozar. O también, el objeto *a* como lo incorporal de las palabras que se incorpora en el cuerpo, ese *toma cuerpo* al que me he referido unas líneas más arriba y que al no situarlo a nivel del inconsciente indicaría que no corresponde del todo al terreno del lenguaje sino a otro, el corporal, ese que es incluido en la noción de *parlêtre* y que por tanto implica no solo al registro de lo simbólico sino también al de lo real y lo imaginario.

El objeto *a* Lacan lo sitúa, siguiendo a Freud en su teoría sobre *das Ding*, fuera del cuerpo pero teniendo repercusiones directas en él, como dice Rithée Cevasco es un efecto de significante que Lacan delimita:

En primer lugar, como el lugar de *Das Ding*, para luego formalizarla con el

131. También lo hizo en las clases 14 y 15 de *El Seminario 16, De un Otro al otro*, en el que alude a *La lógica del sentido* de Gilles Deleuze quien a su vez cita a Emile Bréhier para ejemplificar o explicar los incorporeales de los estoicos como efectos, atributos lógicos o dialécticos, acontecimientos: “[c]uando el escalpelo corta la carne, el primer cuerpo produce sobre el segundo, no una propiedad nueva, sino un nuevo atributo, el de ser cortado, expresado siempre por un verbo, lo que quiere decir que no es un ser, sino una manera de ser. Esta manera de ser se encuentra en algún modo en el límite, en la superficie del ser y no puede cambiar la naturaleza de este: no es, a decir verdad, ni activa ni pasiva, ya que la pasividad supondría una naturaleza corporal que sufre una acción. Es pura y simplemente un resultado, un efecto que no puede clasificarse entre los seres... (los estoicos distinguen) radicalmente, y nadie lo había hecho antes que ellos, dos planos del ser: por una parte el ser profundo y real, la fuerza; y por otra, el plano de los hechos, que se juegan en la superficie del ser, y que constituyen una multiplicidad sin fin de seres incorporeales” (Brehier, 1928, p. 11). Citado por Deleuze y tomado de Bréhier, Émile. 1928. *La théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*, 11–13- VRIN.

objeto a en tanto objeto causa del deseo [...] el matema [*a*], que como podrán comprobar se presta a una variedad de lecturas, adquirirá ahora el valor de objeto plus-de-gozar, concepto construido siguiendo el modelo de la plusvalía de K. Marx [...] Plus-de-gozar que ya no solo se encuentra encarnado por los objetos *a* pulsionales, sino por todos aquellos objetos que el mercado puede ofrecer a la satisfacción. El *a* ya no solo se refiere a los objetos digamos naturales, vinculados con objetos que pueden separarse del cuerpo: seno, heces, falo, mirada, voz –al menos los cinco objetos que “recorta” en la anatomía que despliega a partir del seminario sobre La Angustia–, sino que los objetos de producción del mercado así como los objetos de la sublimación cultural pueden venir a ese lugar posible de objetos plus-de-gozar (Cevasco 2010: 76-77).

Este es un punto interesante porque muestra que para Lacan la concepción del cuerpo implica un efecto de superficie que no es simplemente el cuerpo como superficie en la que se inscribe una letra, una marca, un trazo, sino que es una superficie que soporta el objeto *a*, que lo incorpora en tanto que este objeto –como efecto– se sitúa fuera del cuerpo.

Freud va formulando una construcción de esta dimensión topológica de la Cosa (*das Ding*) como exterior al sujeto desde sus primeros escritos, incluso habla de algo del orden de la escritura y que hace signo. Se refiere a ello –en su correspondencia con Fliess (6 de diciembre de 1896)– con la palabra *Niederschrift* que implica una suerte de impresión, de grabado (Freud 1976a: 274). Esta escritura no corresponde al mundo representable ni a la percepción sino más bien a algo íntimo del sujeto que queda aislado, reprimido originariamente, es lo que concierne para Freud a la represión primaria, eso a lo que el sujeto jamás podrá volver a acceder. De aquí la manera freudiana de tratar *das Ding* en relación con el inconsciente, como algo que está fuera de todo alcance posible a la rememoración y la representación y que el sujeto estará toda la vida intentando reencontrar. *Das Ding* será para Freud el objeto mítico, para siempre perdido.

Lacan muestra y desarrolla, en *El Seminario 7, La ética del psicoanálisis* (1986), esta asombrosa y temprana elaboración de Freud que, me parece, es la línea que retomará en el planteamiento que se hace en los años de *Radiofonía* (2001), cuando cuestiona el lugar del objeto *a* y su carácter de “principal incorporal de los estoicos.” Principalmente en el capítulo IV de este seminario, Lacan sitúa las coordenadas de *das Ding* para Freud. Con

una exquisita precisión en la traducción de las palabras de las que Freud se sirve, e incluso corrigiendo la traducción francesa, Lacan se interesa por dilucidar la situación, la relación del incorporal (el objeto *a*) con el cuerpo. Quiere determinar, siguiendo a Freud, como el cuerpo, lo simbólico y el objeto incorporal se sostienen así como la manera en que este objeto es situado, por Freud mismo, en una exterioridad respecto del sujeto del inconsciente:

Sobre esta base, entra en juego lo que veremos ahora funcionar como la primera aprehensión de la realidad por el sujeto. Y es aquí donde interviene esa realidad que tiene relación con el sujeto del modo más íntimo –el *Nebenmensch*. Fórmula cabalmente asombrosa, en la medida en que articula poderosamente lo marginal y lo similar, la separación y la identidad. Sería necesario que les lea todo el pasaje, pero me contentaré con el *culmen*. –*Así el complejo del Nebenmensch se separa en dos partes, una de las cuales se impone por un aparato constante, que permanece unido como cosa*– als Ding. Esto es lo que la detestable traducción de la que disponen en francés hace perder diciendo que *algo queda como todo coherente*. De ningún modo se trata de una alusión a un todo coherente que ocurriría por la transferencia del verbo al sustantivo, todo lo contrario. El *Ding* es el elemento que es aislado en el origen por el sujeto, en su experiencia del *Nebenmensch*, como siendo por naturaleza extranjero, *Fremde* (Lacan 2007: 67).

Se aísla entonces algo que es íntimo al sujeto, del orden del prójimo y que “permanecerá unido como cosa –a das Ding” pero, Lacan añade unas líneas más adelante, respecto a esta exterioridad y división de la experiencia de la realidad de la que habla Freud que tiene el mismo alcance y función en la negación “en la *Verneinung* [...] desde el interior del sujeto, resulta llevado en el origen un primer exterior –un exterior nos dice Freud, que nada tiene que ver con esa realidad en la que el sujeto deberá más tarde ubicar los *Qualitätszeichen*, que le indican que está en el camino adecuado para la búsqueda de su satisfacción” (2007: 67).

Es esta exterioridad de lo más próximo-prójimo que los recortes de la “realidad” fantaseada de cada sujeto en relación con su objeto perdido, su *das Ding*, le permitirán situar no el objeto sino las coordenadas de la satisfacción que busca. Por supuesto, y esto

es a lo que apunta Freud cuando habla del objeto para siempre perdido y jamás reencontrado, nunca se encontrará ese objeto que correspondería a la Cosa, a *das Ding*, sino solo una aproximación al estado de satisfacción que se persigue y que a consecuencia de que el sujeto cree que podrá encontrar ese objeto que perdió buscará más y más, siempre un poco más de satisfacción, un poco más de placer, ese que si se encontrara sería el que falta. Esto no sin pasar por la hostilidad que la exterioridad del objeto (extraño, *Fremde*) suscita en todo sujeto y que sin embargo la hace funcionar como brújula para encontrar su satisfacción “[e]l *Ding* como *Fremde*, extranjero e incluso hostil a veces, en todo caso como el primer exterior, es aquello en torno a lo cual se organiza todo el andar del sujeto” (2007: 68). Esta “extranjería” del objeto, de *das Ding* –si se me permite– le sirve a Lacan para la formulación posterior del objeto *a*, objeto que no colma sino llama más goce, como he dicho unas páginas más arriba. Aquí hay un encuentro entre Lacan y Nancy, en tanto el objeto como interior-exterior, extraño, como bien apunta Begonya Sáez Tajafuerce y Ana Cecilia González:

En el seminario titulado *La ética del psicoanálisis*, Lacan centra buena parte de su exposición en la noción de *das Ding*, recogida del “proyecto” freudiano de 1985 y reelaborada con ayuda del texto homónimo de Heidegger, ya antes mencionado, del que toma el soberbio ejemplo de la vasija de alfarería, que da lugar al consiguiente análisis de éste, de marcado alcance ontológico, que emplaza el Ser al doble modo del acogimiento y del don. Con *das Ding*, en palabras de Lacan “[s]e trata de ese interior excluido, que, para retomar los términos del *Entwurf*, está de este modo excluido en el interior”. Lo real, en el sentido lacaniano del término, encuentra en *das Ding* una de sus primeras presentaciones, cobrando la (no) forma de “vacuola” o vacío en el simbólico – en el que resuena sin duda “ese vacío que no colma” evocado por Nancy–. La “vacuola” de Lacan es el lugar de lo real considerado como lo real radical y de un goce absoluto. La relación que todo sujeto guarda con esa “vacuola” le lleva a contornearla en la búsqueda de satisfacción, pero siempre procurando mantenerla a distancia, cubriéndola con velos, o “colonizando” su espacio con objetos imaginarios y señuelos. De ahí, de esa búsqueda incansable que convive con un eterno guardar distancia, la célebre fórmula que Lacan ofrece de la sublimación, según la cual ésta consiste en elevar un objeto a “la dignidad de la

Cosa” (Sáez Tajafuerce and González 2014: 496).

Los objetos y las palabras, entonces, intentan fallidamente llenar ese vacío de la Cosa. Para decirlo de otra manera, la satisfacción, el goce, que se cree poder alcanzar en el objeto abarca también al significante, a la búsqueda infinita de una palabra que pudiera escribir lo que no cesa de no escribirse.¹³² Es algo que Freud ya intuía y Lacan lo capta perfectamente en el año 1959: “[l]a elaboración que nos hace progresar de una significación del mundo a una palabra que puede formularse, la cadena que va del inconsciente más arcaico hasta la forma articulada de la palabra en el sujeto, todo esto sucede entre *Wahrnehmung* y *Bewusstsein*, como se dice entre cuero y carne” (Lacan 2006: 66). No deja de llamar la atención la relación directa de lo que sucede con el significante y el cuerpo. Freud lo sitúa en el inconsciente, deja de buscar en la neurología. Es Lacan quien, a los efectos del significante como marca en el cuerpo, les otorga otro lugar que no es más el del inconsciente y el lenguaje. Él se queda con el efecto, al significante lo considera sin sentido pero con la suficiente importancia como para marcar un cuerpo y dejar en él un trazo de goce que está relacionado más que con el lenguaje, con *lalengua*.

De la Cosa, *das Ding*, al objeto *a* fuera del cuerpo y la irrelevancia del significante, elaboraciones que Lacan dibuja en momentos cruciales de su enseñanza y que solo con el tiempo van a encontrar su punto de anclaje, de claro viraje, como lo muestra esta

132. Es de sumo interés leer este capítulo (IV) de *El Seminario 7, La ética del psicoanálisis*, de Jacques Lacan según la orientación que marca él mismo en los años 70 con *Radiofonía* y *La Tecera*. Por ejemplo, en lo que he citado en relación a esta nota, en *Radiofonía* Lacan dice: “[e]sta división refleja los avatares del asalto que, tal cual, la ha confrontado con el saber de lo sexual, traumáticamente en la medida en que este asalto esté condenado de antemano, al fracaso por la razón que he mencionado, que el significante no es apropiado para dar cuerpo a una fórmula que sea la de la relación sexual. De ahí mi enunciación: no hay relación sexual –se sobreentiende: formulable en la estructura”. Lo que hace pensar que toda la elaboración de Freud en lo concerniente a *das Ding* le fue de mucha utilidad para pensar él mismo su teoría del objeto *a* como fuera del cuerpo, como ese objeto que el sujeto intenta hacer reentrar una y otra vez, a su cuerpo, sin jamás conseguirlo. La cuestión es que no se trata del objeto como tal (la mirada, la voz, la boca, el ano) sino –en esta época– del significado que toma cuerpo y hace el cuerpo de lo simbólico, tejido de palabras y que es el que el *parlêtre* tiene en tanto puede hablar de él. Ese cuerpo, le es otorgado por el lenguaje. Sin embargo, la elaboración de Lacan sobre el cuerpo seguirá dando giros y dejará también de lado a los incorpóreos de los estoicos, también al objeto *a* y al orden del lenguaje (como expliqué en el apartado 5.2.2 dedicado al *parlêtre* en la obra de Lacan). Lo que me interesa mostrar aquí es doble: por un lado, que las elaboraciones del último Lacan tienen todas sus raíces en Freud y en el recorrido que hizo a lo largo de más de 30 años de enseñanzas, por el otro que la cuestión del objeto y el cuerpo en tanto es otorgado al *parlêtre* a través de los efectos de la *lalengua* atraviesa la pregunta de esta investigación en tanto lo que Pier Paolo Pasolini hace con la escritura y su cuerpo. Se verá, en el último apartado, que la fórmula lacaniana “[n]o hay relación sexual”, aquí citada, concierne también a Pasolini y su obra.

anticipación del seminario 7 que adelanta lo que Lacan trata en *Radiofonía* en relación al cuerpo y los efectos del significante en él:

Das Ding es originalmente lo que llamaremos fuera-de-significado. En función de ese fuera-de-significado y de una relación patética con él, el sujeto conserva su distancia y se constituye en un modo de relación, de afecto primario, anterior a toda represión [...] La Cosa solo se nos presenta en la medida en que hace palabra, como se dice *faire mouche**¹³³, dar en el blanco. [...] En francés la palabra *mot* tiene un peso y un sentido particular. *Mot* es esencialmente *no hay respuesta*. *Mot*, dice en algún lado La Fontaine, es lo que se calla, es justamente cuando ninguna palabra (*mot*) es pronunciada. Las cosas de las que se trata –y que algunos podrían oponerme como siendo colocadas por Freud en un nivel superior a ese mundo de significantes que les digo qué es, a saber, el verdadero resorte del funcionamiento del hombre del proceso calificado como primario– son las cosas en tanto que mudas. Cosas mudas no son exactamente lo mismo que cosas que no tienen ninguna relación con las palabras [...] Les hablé hoy del Otro en tanto que *Ding*¹³⁴ (Lacan 2007: 71).

Este párrafo muestra que la palabra en tanto que *mot* y no *parole* en francés, es decir, en tanto que puede no querer decir nada o implicar una respuesta (un S_2) quedando así fuera de todo significado, ya era considerada por Lacan en los años sesenta, la época del Seminario 7, en donde también vincula el vacío que cava la existencia (de ahí que mencione el ejemplo de la vasija en Heidegger) con lo real en psicoanálisis. Hay aquí, también, un posible diálogo entre el vacío que implica esta vasija de Lacan y la escritura cavada en una pared para Nancy, para ambos, algo del orden del vacío que abre al sinsentido:

133. La nota del traductor dice: “Lacan juega con la combinación *fait mot*, literalmente hace una palabra formada en base a *faire mouche*, acertar, dar en el blanco. [T]”

134. Aquí también es interesante leer la anticipación de Lacan de lo que dirá en *El Seminario 14, La lógica del fantasma* (1966-1967, Inédito) y posteriormente en “Radiofonía” (2001), a saber que el Otro es el cuerpo. Por ejemplo, así: “[q]ue bajo lo que se inscribe se deslice la pasión del significante, hay que decirlo: goce del Otro, porque en la medida en que ese goce esté encantado con un cuerpo, este deviene el lugar del Otro” (Lacan 2012d: 440).

Así, mientras Lacan enfatiza la relación con el vacío cavado en lo real por el significante (o lo simbólico), Nancy postula la extrañeza como condición ontológica humanizante vinculándola como práctica artística como presentación y/o figuración, en tanto que mostración, y ambas ideas se reúnen en la imagen excavada en/de la gruta pintada por el hombre paleolítico. Para Lacan “hay identidad entre el modelamiento del significante y la introducción en lo real de una hiancia, de un agujero”. Nancy, por su parte, sostiene que “[t]odo se da con ese pase de manos que traza el contorno de una presencia extraña” (Sáez Tajafuerce and González 2014: 497).

Lo que aquí se nombra como vacío, presencia extraña, más adelante será desarrollado por Lacan como abarrancamiento, letra que hace litoral, noción perteneciente a la existencia y que no deja de ser, como apunta Nancy, una presencia extraña. Pero al cuerpo como extraño, sin significado y al goce tal como me interesa trabajarlo aquí en relación al último Pasolini dedicaré parte del capítulo 6. La obra de Pasolini constituye un intento de sublimación de aquello más íntimo, pero a la vez más extraño y exterior. Constituye un intento de sublimación del efecto que se cava en el cuerpo, el efecto de *la lalangua*.

Agregaré, siguiendo el camino de *das Ding* aquí trazado, que a Lacan le hizo falta poco menos de una década para que pusiera de manifiesto que lo que había en realidad en juego era una satisfacción que radica en el cuerpo, esto es, el goce como tal. El goce producido en el cuerpo por un significante que no quiere decir nada empieza a ser elaborado por Lacan, poco a poco, a partir de lo que se llama su última enseñanza, donde se le ve pasar del período de las estructuras lógicas (con sus fórmulas de la sexuación) a una época orientada por la topología. Esta transición empieza con el Seminario 20 –en el año 1972– dos años después de *Radiofonía*, texto que trato aquí y del que Éric Laurent se plantea si en él la tensión que Lacan pone de manifiesto entre el objeto *a* y el inconsciente tiene que ver o no con una tónica diferente de la que Freud mismo plantea entre el Ello y el inconsciente. A ese respecto dice “[l]o que Lacan subraya aquí y que luego repetirá con insistencia, es que el encuentro del cuerpo de lo simbólico con la carne desprende el objeto *a* como incorporal, como efecto fuera del cuerpo, como ‘goce-sentido’” (Laurent 2016: 19). Este efecto fuera-del-cuerpo, prosigue Laurent, es el de la superficie del cuerpo que se inscribe no “sobre o en, sino fuera del cuerpo; y es así como el *fuera-del-cuerpo* puede articularse

con el cuerpo. Este lugar *fuera y articulado* con los bordes erógenos del cuerpo permite evitar los errores naturalistas a cerca de la inscripción de las huellas de goce” (2016: 20).

El objeto *a* como fuera-del-cuerpo queda articulado al cuerpo del sujeto como superficie, esto permite que el objeto en cuestión sea vivido como exterior y que sea buscado ahí fuera bajo formas diversas. La finalidad, aparente, de esta búsqueda es que se supone que si hay algo del cuerpo que está fuera de él es porque algo le falta al cuerpo (goce). Es lo que muchos sujetos viven como “vacío” o como la experiencia insistente de que algo les falta.

Ese objeto que está fuera y que falta al cuerpo promete, míticamente, el goce que le hace falta. En forma de objetos escópicos, invocantes, orales, anales, el sujeto busca sentirse completo, busca en el exterior lo que le hace falta, incluso su “otra mitad.” Pero, en realidad, el destino de esta búsqueda y encuentro siempre fallido es el goce del cuerpo. Si seguimos a Freud en esto, su texto *Pulsión y destinos de pulsión* (1915) dice que hay un único destino de la pulsión: la satisfacción. El objeto por el que pase para lograrlo es verdaderamente irrelevante. Puede ser una cosa o la otra, una imitación, algo que se le parezca, a la pulsión le da igual, pues, lo que pretende es satisfacerse y esto lo hace a través del circuito pulsional que se sirve de los objetos para que el cuerpo propio obtenga goce. Es el cuerpo, a fin de cuentas, el que después de la búsqueda de más satisfacción se satisface consigo mismo, sintiéndose, gozando-se. Hay un querer hacer reentrar el objeto o también el goce, en el cuerpo. Este punto es de sumo interés al pensar la escritura y la obra de Pasolini, pues, se trata de situar en ella las diversas maneras y objetos de los que él se sirve para tratar el goce en su cuerpo, es decir la pulsión y su circuito.

Se puede deducir, entonces, que más allá de los significantes y los objetos (que siempre van acompañados por un significante) es más bien algo del goce lo que hace al cuerpo, en el que decir y hacer van juntos. Los objetos, según Lacan en *Radiofonía* (2001), son, más que lo que el sujeto usa para hacer entrar el goce en el cuerpo, lo que se usa para contabilizar, enumerar o localizar algo del goce de cada uno. Una muestra de esto es la sepultura, sobre todo las sepulturas antiguas, en donde se enterraba el cuerpo del muerto junto con sus objetos. La sepultura es, además, un ejemplo del conjunto vacío con el que Lacan asemejaba al sujeto (véase apartado 5.2.1.1): “[e]l conjunto vacío de las osamentas es el elemento irreductible con el que se ordenan, entre otros elementos, los instrumentos del goce, collares, cubiletes, armas: subelementos más para enumerar el goce que para hacerlo entrar en el cuerpo” (Lacan 2012d: 432).

Hay, pues, el objeto *a* y sus múltiples formas situado fuera-del-cuerpo como lo que permite la inscripción de una superficie exterior y que se incorporará y articulará al cuerpo para delimitar ciertas zonas erógenas, de goce, en cada sujeto. También hay el cuerpo como el portador de una marca propiciada por el significante que, no se debe olvidar, está –en esta época de la enseñanza de Lacan– siempre vinculado a un objeto de goce.

Me interesa tartar este “fuera del cuerpo” en relación al cuerpo en la obra de Pasolini, tanto desde el abordaje que de esto hace Lacan como Nancy, pues, ambos piensan el fuera del cuerpo como un punto pivote en relación al cuerpo mismo. La extimidad, lo éxtimo, lo *unheimlich*, se pone en juego para ambos. Detallaré, en mi desarrollo sobre la obra de Pasolini y su tratamiento del cuerpo a qué me refiero con esta vertiente.

5.2.3.1 *El cuerpo y la mortificación por el significante: la sepultura*

Entonces ¿qué quedó como escritura en el cuerpo de Pasolini? ¿Qué procuró tratar de su cuerpo a través del ejercicio de escribir? Son dos escrituras, como he dicho anteriormente, muy distintas. La primera es esa a la que hacen referencia Lacan y Derrida como escritura que no tiene que ver con el papel y el instrumento con que se escribe. La segunda incide en eso mismo, en escribir para dejar plasmadas palabras que, juntas, procuran dar sentido a algo en particular pero también en general.

Mi intención de abordar aquí el tema de la sepultura en Lacan, en tanto relacionada con el cuerpo, es que, durante una época, él sitúa el “nacimiento” del *parlêtre* en la sepultura. Esta noción –la de *parlêtre*– como argumento en distintas partes de mi investigación, es central para poder abordar el cuerpo y la escritura tal y como me interesa. Este apartado tiene todo su interés ya que en él se establece también un diálogo entre Derrida, Nancy y Lacan que me permite pensar la dimensión del cuerpo y la escritura en la obra de Pasolini. Por el lado de Lacan-Derrida, este tema toca la escritura vinculada al significante en tanto marca. Por el lado Lacan-Nancy, toca el tema de la sepultura y la resurrección, el levantamiento del sepulcro, en palabras de Nancy “el levantamiento del cuerpo”.

En *Radiofonía* (2001), Lacan da importancia a la sepultura y a la mortificación del cuerpo por el significante debido a diversos aspectos que resalta de ellas. El primero se refiere a que el ser, para Lacan, se articula por haber sido dicho. Es decir, que no hay ser sin lenguaje. Enseguida, Lacan subraya que de ahí resulta que “para el cuerpo es secundario que él esté vivo o esté muerto. Quién no sabe el punto crítico con el que nosotros fechamos en el hombre al ser hablante: la sepultura, es decir, donde, de una especie se afirma que, al contrario de cualquier otra, el cuerpo muerto conserva ahí lo que le daba al viviente el carácter: cuerpo” (Lacan 2012d: 431). Y, de inmediato, añade la cuestión de la mortificación del cuerpo por el significante. Para ello usa la palabra inglesa *corpse* que no significa cuerpo sino cadáver, que denota el cuerpo sin vida: “[c]orpse resta, no se vuelve carroña, el cuerpo que la palabra habitaba, que el lenguaje *corps(e)ificaba*” (2012d: 431-32).¹³⁵

Lo que me parece más destacable de lo que indica Lacan aquí es, por un lado, la importancia que tiene el cuerpo como lo que da “al viviente el carácter [...] el cuerpo que la palabra habitaba”, es decir, el cuerpo es una especie de índice de donde está o estuvo lo que se identificaba con esa vida: el viviente, el ser humano, el hombre, el goce de ese cuerpo. El cuerpo no es, pues, el recuerdo, ni la palabra, tampoco es el olvido ni el silencio. Lacan vincula el cuerpo con el goce y a estos con la vida: “¿No es esto lo que supone propiamente la experiencia psicoanalítica?: la sustancia del cuerpo, a condición de que se defina sólo por lo que se goza. Propiedad del cuerpo viviente sin duda, pero no sabemos qué es estar vivo a no ser por esto, que un cuerpo es algo que se goza” (Lacan 2004: 32). Retomo la cuestión de la sepultura y el significante, vinculada a la de la vida como lo real, para apuntar a la interesante reflexión de Colette Soler sobre el tema, cuando dice que:

La sepultura es una manera de embalsamar el cuerpo, es una manera de hacerlo sobrevivir después de haberle dado vida [...] Lacan ha evocado con frecuencia el efecto de desvitalización. Él evoca, como un signo de esta desvitalización del cuerpo por el significante, el hecho de que, por ejemplo, los antiguos

135. La nota aclaratoria sobre el uso que Lacan da a *corpse* y *corps(e)ification* dice: “*Corpse*, término inglés que significa ‘cadaver’. Lacan utiliza en el texto el neologismo *corps(e)ification*, refiriéndose con él al efecto de cadaverización (mortificación) que la incidencia del significante produce en el organismo” (Lacan 2012d: 325).

consideraban que el universo de las esferas celestes era una imagen del cuerpo, era como una especie de macrocuerpo y su efecto; es bastante impresionante que para imaginar, para ilustrar el cuerpo, estos antiguos hayan acudido al mundo inanimado. Se podría también aquí evocar, después de todo, a Descartes, quien, con su *cogito* es el promotor, si se permite este término, del sujeto. Descartes, en el fondo, manifiesta lo siguiente, en realidad: que la vida es impensable. Que el elemento vida del cuerpo es impensable y que en el pensamiento lo que puede ocupar lugar es solamente la sustancia extensa. La oposición entre la sustancia pensante y la sustancia extensa en Descartes, es, en el fondo, una manifestación de esto: que la animación del cuerpo escapa al significativo (Soler 2006a: 118-19).

Se pone, así, en juego lo real en relación al cuerpo. De donde resulta el otro lado de lo que me parece destacable que Lacan resalte: la función de pérdida de goce que atribuye a la entrada del significante en el cuerpo, dando así un giro al Edipo de Freud en tanto no se trata más de la castración operada por el padre sino que el agente de esta castración es el lenguaje mismo, es el lenguaje el que mortifica el cuerpo cuando se inscribe esa negatividad a la que se refiere con el Menos-Uno, y en *El seminario 17*, contemporáneo a *Radiofonía* como apunté anteriormente, como *-phi*:

El cuerpo, si lo tomamos en serio, es primero lo que puede llevar la marca propia que lo ordena en una serie de significantes [...] Desde siempre, Menos-Uno designa el lugar que Lacan llama del Otro (con la letra O mayúscula). El lecho del Uno-en-Menos está hecho con la intrusión que avanza desde la extrusión; es el significante mismo. No le sucede así a toda carne. Solo de aquellas que el signo marca al negativizarlas, se elevan, desde este cuerpo del que se separan, las nubes, aguas superiores, de su goce, cargadas de rayos que distribuyen cuerpo y carne (Lacan 2012d: 432).

En esta época, entonces, para Lacan, es por la operación de la pérdida de goce, de la negativización, del menos, o también diré de la separación (porque para Lacan la separación tiene que ver con una operación sobre una falta en la que el cuerpo se separa de algo) que el sujeto va a intentar recuperar ese goce por otro lado: con los objetos *a*, como

mencioné anteriormente. Lo que me permite plantear el objeto *a*, como la consecuencia de la operación que efectúa el significante en el cuerpo y la relación fundamental que Lacan establece entre el goce y los significantes. Para dar cierta noción o acercar un concepto a la dimensión de la pérdida de goce, Lacan echa mano de la termodinámica cuando usa el término entropía y dar cuenta así de la operación pérdida o negativización – recuperación:

De hecho, el goce sólo se caracteriza, sólo se indica en este efecto de entropía, en esta mengua. Por ese lo introduce en un principio con el término *Mehrlust*, plus de gozar. Precisamente porque se capta en la dimensión de la pérdida –algo tiene que compensar, digamos, lo que de entrada es un número negativo– ese no sé qué que golpea, que resuena en las paredes de la campana, produce goce y goce a repetir. Sólo la dimensión de la entropía hace que esto tome cuerpo, que haya un plus de goce que recuperar (Lacan 2008: 53).

En la época de “Radiofonía” (2001) –que puede situarse, aproximadamente, entre los años 1968-1971– Lacan renuncia a la primacía de lo simbólico y empieza, poco a poco, a dar el protagonismo al goce, a la escritura y al cuerpo, acentúa que el significante es marca del goce, que lo vehiculiza y resalta también el papel sumamente importante de la repetición. Indica, respecto a ella, que “la repetición es una denotación precisa de un rasgo que he extraído para ustedes del texto de Freud como idéntico al rasgo unario, un palote, un elemento de la escritura, un rasgo en tanto conmemora una irrupción de goce” (2008: 17).

5.2.4. *La Tercera (1974): el síntoma y lo real*

La Tercera (2001) es el título de una de las conferencias que Jacques Lacan dio en Roma, esta vez en 1974 y publicada por primera vez en la revista *Lettres de l'Ecole freudienne*, n°16, en 1975. En ella se puede situar un Lacan que ya dio los giros a los que me he referido en el apartado anterior, es decir los que preparaba a finales de los años 60 y principios de los 70, época de los seminarios 16 y 17 y del escrito *Radiofonía*. Esta época, el giro en su enseñanza, empieza justo después del escrito recién mencionado. Los años 1971 y 1972, cuando dicta los seminarios 18 y 19 (a los que me referiré más adelante) son

el camino que Lacan traza y sigue para llegar a reformular sus propias concepciones del psicoanálisis en *El Seminario 20, Aun* (1975) y, en cierta manera, dejar caer parte de los postulados que había formulado hasta entonces. En esta época, Lacan pasará lenta pero decididamente de las fórmulas lógicas que había usado hasta entonces a la teoría del nudo borromeo y a la figura del toro, en las que no me detendré. Es el paso definitivo del período simbólico al período topológico, como lo indica Jacques-Alain Miller (véase Anexo 2), en *El ultimísimo Lacan* (2013).

En la época de “La Tercera” (2001) –que circunscribiré a los años 1972-1974– se observa que cambia el estatuto del cuerpo, del goce y del lenguaje, principalmente. Lacan, en estos años, parte del cuerpo y del goce y les da un lugar central en su enseñanza. Ya no será como en *El Seminario 17, El reverso del psicoanálisis* (1991) y en “Radiofonía” (2001), donde la repetición tenía un papel central como búsqueda incesante del objeto *a plus-de-goza*, sino más bien pondrá en este lugar central al cuerpo tal como lo trata en *Aun* (*Encore*, en francés, que comporta las homofonías a las que ya me he referido), título del seminario 20, es decir como un cuerpo que *se goza*, como el lugar del goce.

Para situar el goce en primer plano, en *La Tercera* (2001), Lacan hace un juego de palabras tomando la frase “[p]ienso luego soy” y escribe “je suis” (yo soy) para luego decir “je jouis” (yo gozo) y finalmente, usando el “luego”, afirmar “[y]o gosoy”. Esto significa que siempre se goza, que lo que hay es goce. Advierte entonces que el goce es algo que no se debe rechazar porque vuelve siempre al mismo lugar: “[p]ienso luego gózase”. Esto rechaza el ‘luego’ usual, el que dice ‘yo gosoy’. Hago un pequeño juego con esto. Rechazar aquí debe entenderse como lo que dije de la forclusión, a saber, que si se rechaza el ‘yo gosoy’ reaparece en lo real”¹³⁶ (Lacan 1988: 75). Es decir, que, no se puede eludir,

136. La forclusión o *Verwerfung* freudiana es un término del que Lacan se sirvió cuando habló de la psicosis en su época de las estructuras. El término forclusión hace referencia a un rechazo fundamental del significante que representaría al sujeto en el discurso, el Nombre del Padre. No se trata de una negación (como en el caso de la neurosis) o de una denegación (como en la perversión) sino de un término más complejo en tanto entraña un “no a lugar”, un rechazo (que no debe entenderse como negación) fundamental a la inscripción de ese significante que tendría la función de introducir, entre otras cosas, un punto de basta para cada sujeto. En *El Seminario 3, Las Psicosis*, (1981) Lacan dice que “Freud admite un fenómeno de exclusión para el cual el término *Verwerfung* parece válido, y que se distingue de la *Verneinung*, la cual se produce en una etapa muy ulterior. Puede ocurrir que un sujeto rehuse el acceso, a su mundo simbólico, de algo que sin embargo experimentó, y que en esta oportunidad no es ni más ni menos que la amenaza de castración [...] Lo reprimido siempre está ahí, y se expresa de modo perfectamente articulado en los síntomas y en multitud de otros fenómenos. En cambio, lo que cae bajo la acción de la *Verwerfung* tiene un destino totalmente diferente [...] todo lo rehusado en el orden simbólico, en el sentido de la *Verwerfung*, reaparece en lo real” (Lacan 2009a: 24). En su lectura de esto Jacques-Alain Miller señala que “[l]a noción de *Verwerfung*,

borrar, taponar, anular el goce, porque de una u otra manera reaparecerá y el cuerpo, igualmente, gozará. Me he referido a esto en el apartado anterior cuando mencioné que el destino de la pulsión en Freud no es otro que el de satisfacerse. Es por esto que el objeto que el *parlêtre* use para su satisfacción es, finalmente, indiferente. Lo que sucederá, tarde o temprano, es que su cuerpo, el del *parlêtre*, goce, que la pulsión se satisfaga, para decirlo en términos freudianos. Cuando se trata de la pulsión y del goce, se está también –aunque no exclusivamente– en el terreno de lo real. El goce y lo real son dos términos que no se pueden concebir separados. En *La Tercera* (1975) hay dos dimensiones de lo real que es preciso destacar para poder dar paso luego a subrayar la estrecha relación en la que Lacan pone al síntoma con lo real y que, en cierta manera, queda como esa “presencia extraña” a la que aludí unas páginas más arriba en relación a Nancy. El cuerpo, entonces, como extraño, como portador del sin sentido que interroga una y otra vez al sujeto.

Sobre lo real, Lacan dice, por un lado, que es “lo que anda mal, lo que se pone en cruz ante la carreta, más aun, lo que no deja nunca de repetirse para estorbar ese andar” (Lacan 1988: 81) y, por el otro, que “lo real es lo que vuelve siempre al mismo lugar. Ha de hacerse hincapié en ‘vuelve’. Lo que descubre es el lugar, el lugar del semblante [...] no hay la menor esperanza de alcanzar lo real por la representación” (1988: 81-82). He de recordar que la primera parte de esta última frase en relación a lo real, a saber: “lo real es lo que vuelve siempre al mismo lugar”, Lacan ya la había pronunciado durante su *Seminario 2*,¹³⁷ titulado *El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica* (1978).

de rechazo primordial, afecta a la *Bejahung* misma, la pone en entredicho. Por eso Lacan creyó adecuado oponer, usando los términos freudianos, la *Verneinung*, [...] a la *Verwerfung*, la forclusión, como distinta de la represión [...] hace [la forclusión] que la *Bejahung* esencial no opere [...] que la *Bejahung* esencial, para que el orden del símbolo se mantenga unido, es la *Bejahung* del Nombre del Padre. Si la *Bejahung* del Nombre del Padre está asegurada, estamos en la neurosis. Por el contrario, si no ha habido *Bejahung*, sino forclusión, rechazo del Nombre del Padre, entonces se trata de psicosis” (Miller 2017a: 24). Entonces, retomando la frase citada de *La Tercera*, y que quiero ampliar con esta nota, cuando Lacan dice que “reaparece en lo real” se está refiriendo a lo que había dicho ya en el año 1955, en *El Seminario 3*. En este seminario, Lacan argumenta que cuando se rechaza el significante primordial en los simbólico –el Nombre del Padre– es decir como metáfora, como significante, reaparece en lo real, es decir fuera de toda significación o sentido posible. De ahí es de donde puede empezar a generarse un delirio. Por lo tanto, referirse a que si se rechaza el “yo gosoy” (el goce de cada uno, del propio cuerpo), si se rechaza que se goza, eso va a reaparecer en lo real, es aludir a que lo real no va a cesar sino que reaparecerá por otro lado, de otra manera, fuera del alcance de cualquier significación posible. Es una manera de decir que si se saca al síntoma por la puerta reaparecerá por la ventana, pues lo real está estrechamente vinculado al síntoma como postuló Lacan los años siguientes. Para ampliar el tema de la forclusión consultar: Lacan, Jacques. *El Seminario, libro 3, Las Psicosis*, Paidós; Lacan, Jacques. *El Seminario, libro 4, La relación del objeto*. Paidós; y el escrito *De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis* en *Escritos 2, Siglo XXI*.

En esta frase, yace la idea de que lo real tiene que ver con lo simbólico en tanto que regresa al mismo lugar como repetición. Sin embargo, lo interesante para esta investigación es la segunda parte de la frase que he citado de *La Tercera* (1975), que Lacan añade en 1975: que lo real “lo que descubre es el lugar, el lugar del semblante”. Esto puede ser leído en tanto que la categoría de semblante¹³⁸ en Lacan puede señalar lo real, pues, lo real no puede ser abordado y atrapado de ninguna manera, no puede haber un acercamiento directo a él. Si el acercamiento a algo de lo real es posible es solo a través del semblante –y no de cualquiera– pues hay semblantes y semblantes dependiendo de cada *parlêtre*.

Con el último Lacan, del que me ocupo aquí, diré que esta función diferente sería la función de letra pues ¿cómo se sabe que un carácter cualquiera es una letra? Como dije, antes, por su repetición.¹³⁹ Así, el semblante que posee el valor, la función, de letra y que,

137. “Y la unidad del tiempo siempre es tomada de lo real, se refiere siempre a lo real, es decir al hecho de que éste vuelve por algún lado al mismo lugar” (Lacan 2004: 441).

138. En la época de la enseñanza de Lacan del predominio de lo simbólico sobre lo imaginario, pareciera que el concepto de lo real aun no está bien situado como tal. Lacan cree en el poder de determinación de lo simbólico, el significante es concebido como elemento de una estructura sólida, un elemento central, que tiene efectos de determinación muy precisos sobre el sujeto. Con el tiempo, lo imaginario se torna relevante para Lacan y entonces lo articula con lo simbólico. Ahora bien, cuando lo real, adquiere un lugar fundamental para Lacan, lo simbólico y lo imaginario, a pesar de no ser iguales, se sitúan ambos en oposición a lo real del goce, por eso tienen en común ser formas de defensa frente a lo real, tratamientos, elaboraciones, pero que siempre tienen algo de falso, por decirlo de alguna manera, con respecto a lo real del goce, del que, por otra parte nunca se puede decir lo verdadero (véase nota 61).

139. La piedra Rosetta, en cierta manera, es un buen ejemplo de esto. Lacan lo explica así en *El seminario 9, la identificación* (1961-1962, Inédito): “¿Qué esperamos cuando somos criptógrafos y lingüistas? Discernir en este texto indescifrado algo que bien podría ser un nombre propio, porque hay esa dimensión, a la que nos sorprende que no recurra M. GARDINER... él, cuyo líder es, de todas formas, el líder inaugural de su ciencia: CHAMPOLLION... Y que no se acuerde de que todo el desciframiento del jeroglífico egipcio empezó porque en todas las lenguas Cleopatra es Cleopatra, Ptolomeo es Ptolomeo. Lo que distingue a un nombre propio... a pesar de pequeñas apariencias de apropiaciones: a Colonia, se la llama Köln... es que de una lengua a otra, eso se conserva en su estructura. Su estructura sonora, sin duda, pero esta estructura sonora se distingue, precisamente, por el hecho de que esta, de entre todas las demás, tenemos que respetarla, y esto debido a la afinidad, precisamente el nombre propio con la marca, la unión directa del *significante* y un *determinado objeto*” (la traducción es mía). En el original: “[q]u'est-ce que nous attendons, quand nous sommes cryptographistes et linguistes ? C'est de discerner dans ce texte indéchiffré quelque chose qui pourrait bien être un nom propre, parce qu'il y a cette dimension à laquelle on s'étonne que M. GARDINER ne fasse pas recours... lui qui a tout de même comme chef de file le leader inaugural de sa science: CHAMPOLLION... et qu'il ne se souvienne pas que c'est propos de CLÉOPATRA et de PTOLÉMÉE que tout le déchiffrement de l'hieroglyphe égyptien a commencé, parce que dans toutes les langues CLÉOPATRA c'est CLÉOPATRA, PTOLÉMÉE c'est PTOLÉMÉE. Ce qui distingue un nom propre... malgré de petites apparences d'amodiations: on appelle Köln, Cologne... c'est que d'une langue à l'autre ça se conserve dans sa structure. Sa *structure sonore* sans doute, mais cette *structure sonore* se distingue par le fait que justement celle-là, parmi toutes les autres, nous devons la respecter, et ce en raison de l'affinité, justement, du nom propre à la marque, à l'accolement direct du *signifiant* à un *certain objet*.” Lección del 20 de diciembre de 1961.

por lo tanto, se distingue del significante como puro semblante es el que se puede decir que señala algo de lo real. La letra, entonces, no es significativa.

En “La Tercera” (2001) Lacan hace alusión a la letra –noción que ya había abordado en *El Seminario 18, De un discurso que no fuera de semblante* (2007) y en “Lituratierra” (2001) en relación a lo real y el semblante. Señala, en este último texto, que el efecto de la letra no puede ser sin el cuerpo e intenta dar cuenta del efecto de la letra tomando su experiencia de un vuelo por la planicie siberiana y los litorales que desde el avión podía ver. Se refiere al chorreado (*ravinement*, en francés) como marca que queda en la tierra, diciendo que esa marca, metafóricamente en el cuerpo del *parlêtre*, separa el saber y el goce, dos terrenos heterogéneos delimitados como en la tierra hace el litoral: “[e]ntre centro y ausencia, entre saber y goce, hay litoral que solo vira a lo literal si pudiesen, a ese viraje, considerarlo el mismo en todo instante” (Lacan 2012b: 25). Y prosigue haciendo uso de la figura de la nube, que ya había mencionado en “La instancia de la letra o la razón desde Freud” (1966):¹⁴⁰

Lo que se revela de mi visión del chorreado, en el que domina la tachadura, es que al producirse entre las nubes, se conjuga con su fuente, y es en efecto en las nubes adonde Aristófanes me interpela para que encuentre lo que es el significante: o sea, el semblante por excelencia, si este llueve por su ruptura, efecto que hace que se precipite de ella lo que era ahí materia en suspensión [...] Lo que se evoca de goce al romperse un semblante es lo que en lo real se presenta como abarrancamiento. Por el mismo efecto, la escritura es en lo real abarrancamiento del significado, lo que ha llovido del semblante en tanto que él hace el significante. Ella no calca a este, sino a sus efectos de lengua, lo que de ellos se forja por quien la habla (2012b: 25).

140. Aludo a lo que mencioné anteriormente, a saber, que Éric Laurent hace referencia al uso del esquema de las nubes en *El reverso de la biopolítica* (2016) cuando él mismo habla de la letra y de la marca en el cuerpo: “[s]on las mismas nubes que estaban ya en el esquema de Saussure y que ahora aparecen –en esta muy bella frase de ‘Lituratierra’, poética, intensa y que siempre sobrecoge al lector– en un lugar muy distinto, desde donde erosionarán la superficie de las llanuras de Siberia, metáfora del cuerpo traumatizado” (Laurent 2016: 46-47).

Es así que la letra queda vinculada con un trazo –trazo de goce– produciendo efecto de litoral, de delimitación entre lo que se puede saber y lo que no y, por ello, entre lo que puede decirse y lo que no. En *La Tercera* (2001) Lacan también elabora y alude a la letra en relación con lo real cuando dice que “a partir de esto, a saber, a partir del momento en que se pesca aquello que en el lenguaje hay ¿cómo decirlo? de más vivo o de más muerto, a saber, la letra, únicamente a partir de allí tenemos acceso a lo real” (Lacan 1988: 106).

La letra, entonces, trazo que el significante deja como litoral, sin que esto signifique que el trazo sea un significante sino más bien es el trazo de un no saber, de una especie de agujero en el saber y en tanto da acceso a lo real –como indica Lacan– es una de las brújulas que le guiará en la época de su enseñanza que queda inaugurada, como dije anteriormente, en 1971 con *El Seminario 18, De un discurso que no fuera del semblante* (2007) y va hasta *El Seminario 23, El sinthome* (2005), punto en que Lacan pasa abierta y decididamente a lo que Jacques-Alain Miller denomina el período topológico (véase Anexo 2). *La Tercera* (2001) es, pues, una de las antesalas a este nuevo período.

Que la letra dé acceso a lo real no quiere decir que a lo real se lo pueda conocer, aprehender, capturar o representar de cualquiera de las maneras de las que disponemos. A esto se refiere Lacan cuando dice, en esa segunda frase en relación a lo real que he citado unas páginas más arriba, que “no hay la menor esperanza de alcanzar lo real por la representación”. Lo real, terreno en donde está la letra, no puede ser representado, sin embargo hay acceso a él a través del trazo que deja la letra y que la letra misma soporta. Con esto último quiero decir que la letra, metafóricamente, se hace soporte de un efecto corporal que es el goce y que proviene de lo que Lacan llama *lalengua*, cuestión que tiene que ver con el sin sentido y la sonoridad de algunas palabras¹⁴¹ (me detendré en este tema en el apartado 5.2.6).

141. En *La Tercera* encuentro que Lacan hace una muy fina precisión de lo que es *lalengua* y que ayuda a entrar en esta problemática cuestión: “[e]n francés, lalengua es la que permite considerar que no es mera casualidad que *voeu*, anhelo, suene como *veut*, quiere, de *vouloir*, querer, tercera persona del presente indicativo: que *non*, el no que niega, y *nom*, el nombre que nombra, tampoco suenan igual por casualidad; que *d’eux*, “de ellos”, esté hecho de la misma manera que *deux*, dos, no es pura casualidad ni tampoco arbitrario como dice Saussure. Lo que se ha de concebir en ello es el depósito, el aluvión, la petrificación que deja marcado en ella el manejo por parte de un grupo de su experiencia inconsciente [...] No porque el inconsciente esté estructurado como un lenguaje, deja lalengua de tener que jugar contra su gozo, puesto que está hecha de ese mismo gozo” (Lacan 1988: 89).

Se puede afirmar así que el trazo de goce es la letra del síntoma, es decir, la letra es sostén de ese trazo que se anudará luego con el síntoma. Es el camino que va siguiendo Lacan para mostrar la relación ineludible que hay entre síntoma y real, entre síntoma y letra en tanto va dejando caer la noción de repetición en lo simbólico para plantear otra cosa.

De lo real, Lacan da –en *La Tercera* (2001)– nociones diversas que ya había dado en la época de su enseñanza en donde daba primacía a lo simbólico. Lo plantea como dimensión que no deja *nunca* de repetirse, inalcanzable, irrepresentable, como algo que estorba e impide que las cosas vayan “bien” para un discurso establecido. Lo real es lo que insiste, lo que persiste y lo que las diversas maneras de representación nunca alcanzarán a pescar. Lo real, entonces, se une al síntoma, “es el sentido del síntoma” (Lacan 1988: 84) dice Lacan dejando, entonces, al síntoma, o más bien, al núcleo del síntoma, fuera del sentido porque al decir que lo real no tiene sentido, que este es el sentido del síntoma se está aludiendo a que el síntoma mismo no tiene sentido. El sentido haría proliferar el síntoma, no lo pacificaría como en la época en que se pensaba el síntoma como portador de un mensaje a descifrar y que, una vez descifrado, el síntoma desaparecería.¹⁴²

No se trata, entonces, de la misma orientación respecto al síntoma que ya no se interpreta como un llamado al desciframiento. Lacan es muy claro cuando se refiere a esta unión entre síntoma y real: “[I]llamo síntoma a lo que viene de lo real [...] El sentido del síntoma no es aquel con que se lo nutre para su proliferación o su extinción. El sentido del síntoma es lo real” (1988: 84). No se centra más en la palabra ni el lenguaje, considerados ahora no como comunicación sino como goce. Es este su nuevo punto de partida: del goce en donde también sitúa a *lalengua*.

Pero *lalengua*, lo real, la letra y el síntoma, tal como son concebidos en estos años, no pueden ser pensados sin la noción de cuerpo, que Lacan enlaza con ellos. Habla, entonces, del goce como un goce que no es claro y distingue dos tipos de goce: el goce fálico y el fuera-cuerpo, del que ya había empezado a decir algo en la época precedente y que he tratado en el apartado anterior dedicado al texto *Radiofonía* (2001). Lacan hace corresponder la palabra al primer tipo de goce y el cuerpo al segundo. Dice que el goce

142. Véase, por ejemplo: Freud, Sigmund. 1991. “17a conferencia. El sentido de los síntomas (1917).” En *Obras Completas*, Vol. XVI, 235–249. Buenos Aires: Amorrortu. Así como también: Lacan, Jacques. 2009. *El Seminario, libro 5, Las Formaciones del Inconsciente*, cap. XX y ss. Buenos Aires: Paidós.

fuera-cuerpo es el que escapa al goce fálico, es decir al goce de la palabra y del objeto. Queda, por un lado, el goce opaco o goce del cuerpo y, por el otro, el goce fálico:

El cuerpo ha de comprenderse al natural como desanudado de ese real que, por más que exista en él en virtud de que hace su goce, le sigue siendo opaco. Es el abismo en el que se repara menos por ser la lengua la que civiliza este goce, si me permiten la expresión, con la cual quiero dar a entender que lo eleva a su efecto desarrollado, aquel por el cual el cuerpo goza de objetos [...] constituye este objeto el núcleo elaborable del goce, pero sólo depende de la existencia del nudo, de las tres consistencias de los toros, de los redondeles de cuerda que con constituyen [...] Si este es el caso en lo tocante al goce del cuerpo en tanto es goce de la vida, lo más asombroso es que ese objeto, el *a*, separa este goce del cuerpo del goce fálico. Para eso tienen que ver cómo está hecho el nudo borromeo (1988: 89-90).

Lacan indica, aquí, el paso al período topológico de su enseñanza, la época del nudo borromeo, de las figuras topológicas de las que se servirá para abordar de una manera completamente novedosa (cuestión que ya se lee en el período que trato en este apartado) el psicoanálisis y su práctica. No me adentraré en desarrollar el período topológico de Lacan, pues comporta una complejidad que hace al tema merecedor de toda una investigación dedicada al tema.

Prosigo, entonces, con el goce fuera-de-cuerpo, donde se sitúa lo que no se puede conocer del goce, que más bien existe al sujeto y que implica su cuerpo. En esta elaboración, aun en *La Tercera* (1975), es interesante que Lacan hable de la angustia cuando toca el tema del fuera-cuerpo, de la existencia. Alude al objeto *a*, a que la angustia apunta a ese fuera-de-cuerpo¹⁴³ y al miedo que produce el propio cuerpo: “¿De qué tenemos miedo?” se pregunta “[d]e nuestro cuerpo [...] La angustia es, precisamente, algo que se sitúa en

143. Es importante recordar que en los años 1962-1963 Lacan desarrolla un seminario dedicado al tema de la angustia. Lo titula así, *La angustia*. Sus elaboraciones son luminosas en relación a ella. Dice, entre otras cosas, que “[s]olo la noción de real, en la función opaca que es aquella de la que les hablo para oponerle la del significante, nos permite orientarnos. Podemos decir ya que este *etwas* ante el cual la angustia opera como señal es del orden de lo irreductible de lo real. Fue en este sentido que osé formular ante ustedes que la angustia, de todas las señales, es la que no engaña. De lo real, pues, del modo irreductible bajo el cual dicho real se presenta en la experiencia, de eso es la angustia señal” (Lacan 2006: 174).

nuestro cuerpo en otra parte, es el sentimiento que surge de esa sospecha que nos embarga de que nos reducimos a nuestro cuerpo” (Lacan 1988: 102) y, entonces, añade, respecto al objeto *a* y su lugar en el nudo borromeo que respecto al goce fálico (el que goza del objeto) siempre hay algo que queda por fuera de él: “[c]omo lo dije antes, todo goce está conectado con ese lugar plus de gozar y, por ende, lo externo en cada una de las intersecciones, lo que en uno de estos campos es externo, en otras palabras el goce fálico aquí, escrito J (phi), define lo que antes designé como su carácter fuera-de cuerpo” (1988: 102-03).

Lo que, me parece, puede pensarse en tanto el efecto de la angustia es que señala el lugar del goce, de lo real, que no depende de la palabra (aunque es el significante el que de alguna manera precipita la angustia). La angustia señala la vía de lo real para cada uno y también del objeto que lo tapona. Esto podría leerse como el goce del orden de un goce solo, sin significación, que reside en el cuerpo –y por lo tanto hace sentir al *parlêtre* como si se redujera a él– pero que se vive como extraño, extranjero, como otra cosa. Sí, como en el cuerpo pero fuera de él.¹⁴⁴

Este punto, entrecruzamiento entre angustia, repetición y goce, abre una vía para preguntarse el estatuto ontológico del cuerpo para Lacan ¿se puede hablar aquí de una ontología relacional, de una ontología del cuerpo y salir del paradigma de la ontología que

144. Una elaboración de Lacan sobre el caso “Juanito”, hecha el mismo año que *La Tercera* (1974) en su seminario 22, *RSI* (Lacan 1974) respecto a su teoría del nudo borromeo, la equivalencia entre los tres registros: real, simbólico e imaginario, tal como lo menciona aquí, ayuda a clarificar el tema de la angustia, el objeto y el fuera-de-cuerpo: “[e]s, a saber, que estos tres términos, inhibición, síntoma y angustia, son entre ellos tan heterogéneos como mis términos Real, Simbólico e Imaginario, y que en particular la angustia, eso es lo que es evidente, es lo que el interior del cuerpo ex-siste, ex-siste cuando algo que lo despierta, lo atormenta. Vean a ‘Juanito’, cuando resulta que se torna sensible a la asociación con un cuerpo –en particular, masculino, en este caso, definido como masculino– la asociación con un cuerpo de un goce fálico. Si Juanito se precipita en la fobia, es evidentemente para dar cuerpo –lo demostré durante todo un año– al embarazo que le causa ese falo, para el cual se inventa toda una serie de equivalentes diversamente piafantes en forma de la fobia llamada de los caballos”. Lección del 17 de diciembre de 1974, Inédito.

La traducción es mía: “[c]’est à savoir que ces trois termes, inhibition, symptôme, angoisse, sont entre eux aussi hétérogènes que mes termes de Réel, de Symbolique et d’Imaginaire, et que nommément l’angoisse c’est ça, c’est ce qui est évident, c’est ce qui de l’intérieur du corps ex-siste, ex-siste quand il y a quelque chose qui l’éveille, qui le tourmente. Voyez ‘le Petit Hans’, quand il se trouve que se rend sensible l’association à un corps –nommément mâle dans l’occasion, défini comme mâle– l’association à un corps, d’une jouissance phallique. Si le Petit Hans se rue dans la phobie, c’est évidemment pour donner corps –je l’ai démontré pendant tout une année– pour donner corps à l’embarras qu’il a de ce phallus, et pour lequel il s’invente toute une série d’équivalents diversement piaffants sous la forme de la phobie dite des chevaux”. 17 décembre, 1974, Inédit.

antes he llamado clásica, la que termina con Hegel? Me parece que no del todo, pues, entre otras cuestiones, Lacan solo interroga la ontología clásica, la que tiene sus fundamentos en el ser y el ente. En ningún momento de su enseñanza se pregunta por la ontología contemporánea, a la luz de la cual los filósofos contemporáneos desarrollaban su pensamiento. Es más, cuando habla de lo otro, de la alteridad no lo hace tomando en consideración esta corriente. Lacan no procuró centrarse en lo múltiple ni en lo otro y sus formas sino, más bien, procuró ir de lo múltiple o lo universal a lo particular y lo singular, a lo no generalizable e incomparable.

Lo real, o el sin sentido, si se quiere, es mi orientación para cuestionarme esto, dado que lo real, para Lacan, hace agujero en lo simbólico. Este es el efecto del lenguaje en el cuerpo, el *troumatisme*, el agujero que se hace en el cuerpo por el trauma. De ahí que advenga, surja, se produzca, el *parlêtre*, el cuerpo marcado por lo real que hace agujero en el sentido. Es en relación a la dimensión real del cuerpo –en tanto me planteo lo real, también como alteridad– que vale plantearse la pregunta:

Plantear una ontología del cuerpo en clave psicoanalítica no resulta nada obvio, pero, siguiendo con la intuición, no quería dejar de preguntar en qué medida dicha ontología, o, un ensayo de la misma, no debería surgir, pasar, acabar en ese “resto” que es lo real y que de algún modo lleva al extremo las contemporáneas ontologías de la diferencia, por expresarlo en términos englobantes (Sáez Tajafuerce 2013b: 104).

Es desde aquí, que la ontología del cuerpo de Nancy, en tanto plantea el cuerpo como extraño, como diferencia, como otro, que la noción de cuerpo según Lacan también es aproximada –aunque no exacta– a lo que se puede pensar como la ontología que Nancy procura del cuerpo. La principal diferencia estriba en que, para Lacan, el cuerpo no es exclusivamente otro, ni extraño. El cuerpo, para Lacan, es un anudamiento de esa otredad, de esa diferencia, con los registros de la imagen y del lenguaje. Sólo el cuerpo esquizofrénico podría ser *todo* extraño. Es más, el último Lacan plantea que lo imaginario es el cuerpo. Desarrollaré esto con precisión en los apartados 5.2.8.2 y 5.2.9.

5.2.4.1 *Lo fuera de sentido, lo extraño*

Otro de los puntos fundamentales que cambia en este período de la enseñanza de Lacan y que sigue el camino de no dar un lugar privilegiado al sentido y tomar como punto de partida el goce del cuerpo es el de la interpretación analítica. Cuestión acorde al cambio de paradigma respecto al síntoma y lo real en tanto el sentido del síntoma es lo real. En este campo, en el que el psicoanálisis fundamentalmente opera, es donde se observa otro de los grandes giros en la enseñanza de Lacan. Giro que me interesa pues es desde donde lo real del cuerpo, en Lacan, puede ser abordado y, de la misma manera, como paralelismo, el cuerpo como extraño para Jean-Luc Nancy, como fuera de sentido.

La cuestión de lo real y de la presencia extraña es de suma importancia en el tratamiento que hace, a través de la escritura, Pier Paolo Pasolini. Es eso extraño, casi intolerable, “desesperado” para usar sus palabras, lo que procura contornear, o se podría decir, sublimar con la escritura. En él, se trata de lo extraño de la sensación corporal nombrada como *teta veleta*, del sin sentido que ella comporta y que procura, insistentemente, resignificar, pues Pasolini no se conforma con las explicaciones que él mismo –o algún amigo– se daba. Volveré a esto pero no sin antes pasar, por un lado, por el tema de la interpretación en el psicoanálisis lacaniano pues es en este tema en el que encuentro que la noción de fuera de sentido y cuerpo puede captarse mejor y, por el otro, por el tema del cuerpo como extraño en Jean-Luc Nancy.

La interpretación, en esta época de la enseñanza de Lacan, ya no señala la intervención interpretando el sentido de los síntomas, ni el edípico, ni el que responda a los avatares de la vida del sujeto, a los que se les pueda dar cualquier suerte de explicación. Esto es, ya no se interpreta, en una sesión de análisis, por la vía de dar sentido sino más bien por la vía de vaciar de sentido, de vaciar las evidencias que el *parlêtre* cree tener respecto a su concepción del mundo y a lo que le sucede. Resulta de muchísimo interés la entrevista *Emparentarse a un pouate* (2018) realizada por la revista *Freudiana* a Esthela Solano-Suárez, quien habla de la interpretación psicoanalítica en la última enseñanza de Lacan, en donde, entre otras cuestiones dice que:

Si la interpretación hace agujero eso indica que vacía. Hay una expresión de

Lacan, un juego de palabras: ‘évider la evidencia.’ *Évider* es vaciar, vaciar la evidencia. Vaciar la evidencia implica vaciar el sentido gozado que se sostiene en el fantasma a nivel imaginario y simbólico. Esta forma de hacer agujero con la interpretación es lo que hace resonar el *Uno* y la *ex-sitencia* de lo real fuera de sentido. Es decir, es una manera de hacer vibrar con las resonancias de la palabra aquello que –como Lacan lo define en *El Seminario 23*– en términos de pulsión implica “el eco en el cuerpo de que hay un decir” (Solano-Suárez 2018: 100).

La interpretación del analista se dirige, entonces, a hacer tambalear el sentido, a que el analizante reconozca que las palabras que usa no tienen un sentido unívoco, congelado, pegado al significante, sino que los significados son múltiples, infinitos y, aún yendo más lejos, que los significantes, por sí mismos, no significan nada. Es por esto que Lacan ahonda en la puntuación de lo que se dice y en el carácter de lo escrito en la palabra. Es decir, en lo que se lee en lo que se escucha, como precisaré en el apartado 6.2.

Las homofonías, la sonoridad, los equívocos y el calambur se vuelven figuras de relevancia en lo que a la interpretación del analista se refiere. El Lacan de esta época es, pues, un Lacan que no resalta más el sentido o los sentidos que puede tener el lenguaje o el síntoma, sino todo lo contrario: “el fonema nunca tiene sentido. El problema está en que la palabra tampoco tiene sentido, a pesar del diccionario. Yo me precio de hacerle decir en una frase a cualquier palabra cualquier sentido. Entonces, si se le hace decir a cualquier palabra cualquier sentido: ¿dónde detenerse en la frase?, ¿dónde encontrar la unidad elemento?” (Lacan 1988: 93). Es una indicación para la interpretación: apuntar a lo que hay en el juego de palabras para no nutrir de sentido al síntoma, señalar los equívocos, hacer resonar el goce de *lalengua* en el cuerpo.

Es posible escuchar y resaltar esto que yace en el lenguaje (los equívocos, el calambur, la musicalidad, las homofonías) cuando hay el suficiente alejamiento del sentido establecido de una lengua. Se puede escuchar otra cosa, el significante despojado de significado. Pero se trata más de un leer que de un escuchar lo que hay escrito en la palabra, de leer la escritura de goce. Por ejemplo, si se escucha con la distancia a la que me refiero, es decir sin significación, la lengua inglesa cuando alguien dice “peace” (paz), se puede escuchar “peas” (judías) o “piece” (pedazo, pieza), cuatro posibilidades dentro de la misma palabra.

No es lo mismo detener una sesión de análisis cuando el paciente dice “peace” que si prosigue la frase y le engancha sentido. Quedará de su lado escuchar la homofonía, de ahí los efectos que cause. Se trata, entonces, en relación al síntoma que el sujeto suele presentar con su tendencia a darle sentido, de hacer que ese sentido retroceda, se apague o, como dice Lacan: “de amansarlo [al síntoma] hasta el punto en que el lenguaje pueda hacer con el equívoco” (1988: 96), porque en el fuera de sentido es donde se encuentra ese goce fuera-de-cuerpo que es lenguaje, que no responde al sentido sino que está ligado a la *lalengua* es decir, al goce del cuerpo.

Los giros que hace Lacan, en este período de su enseñanza, como se puede apreciar en este apartado, son básicos para fundar lo que vendrá después. Diría que son giros de 180 grados en los que deja de lado elaboraciones que había sostenido durante años, incluso décadas, para dar paso a un nuevo centro gravitatorio, o brújula, a un nuevo núcleo: lo real, la escritura, el cuerpo y el goce; como también a una nueva primacía en su pensamiento: los tres registros con la misma importancia. Jacques-Alain Miller señala que el seminario 20 – esto es el año 1972– denota que “en verdad, Lacan corta la rama sobre la que se asienta su enseñanza, y en la última parte de esta se esforzará en reconstituir otro aparato conceptual con los restos del precedente” (Miller 2000: 42).

Es importante señalar y recordar esto porque es a partir de aquí que las nociones que interesan a esta investigación (cuerpo y escritura) cobran verdadera relevancia en la obra de Jacques Lacan. Ponerlas a dialogar con los conceptos que las implican en la obra de Jacques Derrida y Jean-Luc Nancy, para luego sacar conclusiones en relación al cuerpo y la escritura en la obra del último Pasolini, es a lo que dedico este trabajo. ¿Qué se puede deducir del cuerpo de Pasolini tal como él lo usa y como habla de/con él? ¿Y de su escritura, su uso y las elaboraciones que hace de lo que es la escritura para él?

Agregaré un último punto en relación a este período de la enseñanza de Lacan, en que la conferencia *La Tercera* (2001) está implicada, pues no se puede prescindir de las connotaciones que tiene para los desarrollos ulteriores que haré en esta investigación. En este momento, se puede situar el desarrollo de la frase aforística de Lacan “no hay relación sexual”, uno de los ejes fundamentales de sus elucubraciones esos años. Lo que hay es el goce solo, el goce sin sentido, el goce del cuerpo. Rithée Cevasco apunta a este axioma, relacionándolo con lo real del cuerpo, de la sexualidad, tema de suma importancia para Pasolini:

En “El malestar en la cultura”, Freud desarrolla una tesis central no sólo del malestar en la civilización sino lo que podemos llamar una tesis de la *falla central* de la sexualidad. Lo hace cuando afirma que algo habrá en la naturaleza misma de la pulsión sexual por lo cual no se satisface nunca plenamente, algo que no se explica únicamente por las coacciones impuestas por la civilización. Hemos destacado el *axioma de J. Lacan* formulado como “no hay relación – proporción– sexual que pueda escribirse” [...] Es una de las lecciones principales del psicoanálisis, digámoslo así, aquello que lo mantiene alejado de las utopías de la “liberación sexual”. Cuando digo “axioma” quiero decir *aquello que no se puede poner a cuenta de una contingencia histórica*, de un relativismo cultural, de un *malestar* histórico y contingente (Cevasco 2010: 156).

Por su Lado, Jacques-Alain Miller, respecto a este axioma, llevando las cosas más allá del “no hay relación sexual”, dice que “el punto de partida de esta perspectiva no es ‘*No hay relación sexual*’, sino al contrario ‘Hay.’: ‘Hay goce’ [...] Hay goce en tanto propiedad de un cuerpo vivo, es decir [...] Sólo hay psicoanálisis de un cuerpo vivo, y que, sin duda, habla” (Miller 2000: 45). Más adelante, subraya que el goce al que se refiere Lacan en esta época es un goce Uno, el del significante solo, sin significado, sin ningún otro significante, para el que el Otro no hace falta:

Lacan declina el goce Uno. De la misma manera que su punto de partida se vinculó a demostrar que el goce era completamente imaginario, demuestra que el goce es fundamentalmente Uno, es decir que prescinde del Otro. Se trata, en primer lugar, de la exigencia de ubicar el lugar del goce sin ningún idealismo; en ese momento el lugar del goce, como los cínicos habían percibido, es el cuerpo propio. La demostración de Lacan es que todo goce efectivo, todo goce material es goce Uno, es decir goce del cuerpo propio [...] Hay un cuerpo que habla. Hay un cuerpo que habla por diferentes medios. El lugar del goce es siempre el mismo, el cuerpo. Puede gozar moviéndose o simplemente hablando. Por el sólo hecho de hablar, el cuerpo no está ligado al Otro. Sólo está vinculado a su goce propio, a su goce Uno (2000: 47-48).

Desarrollaré el tema del Uno, que me parece central para tratar nociones como cuerpo y escritura, en el apartado 5.2.5 y lo relacionaré con la noción del cuerpo según Nancy y con la escritura según Derrida. Agregaré que son estos giros, estas elaboraciones del final de la obra de Lacan, los que me parece que Derrida no toma en cuenta, no lee o pasa por alto.

El tema del fuera de sentido está estrechamente relacionado con la cuestión de lo extraño en/del cuerpo, para recurrir a Nancy. Para él, como señalé antes, el cuerpo es en sí mismo, extraño, sin sentido, no tiene que ver con el significante.

El cuerpo, en tanto que extraño, nombra lo que no es familiar, lo que, de alguna manera está o viene de afuera. Lo extraño es, también, lo que no se sabe qué es. Como Extraño, nombra también una forma de la alteridad que, al suspender el sentido, pone en juego la existencia: “[e]l *cuerpo del sentido* no es para nada la encarnación de la idealidad del ‘sentido’: al contrario, es el fin de esta idealidad, el fin del sentido, por consiguiente, en cuanto que cesa de remitir-se y de referir-se a sí (a la idealidad que le da ‘sentido’), y se suspende, *sobre ese límite que le da su ‘sentido’ más propio*, y que lo expone como tal” (Nancy 2010a: 22) dice Nancy en *Corpus*, cuestión que remite a pensar la ontología del cuerpo, planteada por él aquí, desde la caída de la idealidad del sentido que se podría tomar como la caída del principio de identidad de la ontología clásica para dar lugar a otra cosa, a saber la ex-istencia que queda expuesta gracias al fin de la idealidad.

Sentido y existencia, idealidad/identidad y alteridad serían nociones que hacen del cuerpo ese límite entre uno y otro. Nancy, entonces, prosigue “el cuerpo del sentido expone esta suspensión ‘fundamental’ del sentido (expone la *existencia*) –que asimismo se puede llamar la fractura que *es* el sentido en el orden mismo del ‘sentido’ de las ‘significaciones’ y de las ‘interpretaciones’. El cuerpo expone la fractura del sentido que la existencia constituye, sencilla y absolutamente” (2010a: 22). Hay, aquí, una clara diferencia entre lo que Nancy y el último Lacan entienden por interpretación. Para Nancy, la interpretación es lo mismo que el sentido y las significaciones. Para Lacan –aunque fue así en una época– esto cambió para dar lugar a concebir una interpretación que rompe el sentido, que usa la homofonía y vacía de sentido las palabras del sujeto.

También se puede afirmar que tras la suspensión del sentido es que aparece el cuerpo para Nancy, el cuerpo tal como él lo trata, a saber como cuerpo extraño. Para él no es posible precisar la relación o correspondencia entre el cuerpo y el significante/significado, ahí reside la extrañeza del cuerpo. Un cuerpo que también, se puede afirmar, aparece –como la

escritura para él– en el límite. El cuerpo, para Nancy, no precede ni antecede a nada ni nadie. Es decir, que, el cuerpo no tiene nada que ver con el tiempo en su sentido cronológico en el que se puede marcar un antes y un después, de la misma manera que es para Lacan, como expliqué en el apartado sobre la letra. Para Nancy, al cuerpo, como extraño:

No se le dirá ni anterior, ni posterior, ni exterior, ni interior al orden significativo –sino al límite. Y para terminar, no se dirá “el cuerpo del sentido” como si “el sentido” pudiera todavía, sobre este límite, ser soporte o sujeto de lo que sea: pero sí se dirá *el cuerpo*, absolutamente, *como lo absoluto del sentido mismo propiamente expuesto*. El cuerpo no es ni ‘significante’ ni “significado”. Es expositor/expuesto: *ausgedehnt*, extensión de la fractura que es la existencia (2010a: 22).

El límite, en el que el cuerpo se constituye como tal, no es sentido sino su interrupción: “[e]n la propuesta de Nancy, el cuerpo es la interrupción del sentido porque la condición ontológica del cuerpo, aquello que el cuerpo es, y, así, su lógica” dice Begonya Sáez Tajafuerce “aquello que sirve a su articulación, responde a la diferencia, o, dicho de otro modo, al quiasmo, como mencionábamos anteriormente, y sólo por ella es reconocida” (Sáez Tajafuerce 2013b: 110).

La interrupción del sentido, pues, es el límite mismo donde aparece el cuerpo como alteridad, como diferencia, como existencia misma. El cuerpo, para Nancy, es sin sentido o significación, el sentido es su propia trampa. El cuerpo, queda fuera del sentido por ser cuerpo sexuado. El sexo (que no la sexuación como en Lacan) es lo que hace al cuerpo extraño, extranjero, alojamiento de lo incorporal sin sentido en tanto el cuerpo significativo tiene una significación y es así “*a él en verdad* a quien el sentido interpreta, pero entonces su lugar propio de ‘cuerpo’ llega a ser el lugar, más íntimo, si cabe, de una propiedad incorporal”¹⁴⁵ (Nancy 2010a: 50).

El cuerpo queda, entonces, como lugar en donde se aloja lo incorporal que solo tiene

145. He aludido ya, en las páginas anteriores, a lo incorporal para Nancy, en tanto es “*con lo incorporal del sentido*” con lo que se toca el cuerpo y en consecuencia se hace “*que lo incorporal conmueva tocando de cerca*, o hacer del *sentido* un toque” (Nancy 2010a: 14).

relación con el sentido en tanto conmueve al cuerpo tocándolo. El sentido, pues, sirve, funciona para hacer existir al cuerpo como extraño. No hay que perder de vista que Nancy considera que el cuerpo puede quedar atrapado en el sentido, que el signo y el sentido son una trampa que se tiende el cuerpo mismo. Es por ello que es importante pensar el cuerpo para Nancy en clave relacional, es decir de la diferencia:

Es atendiendo precisamente a la diferencia para pensar el cuerpo y participando del giro relacional y performativo, que escribe Jean-Luc Nancy en *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*: ‘Un cuerpo es una diferencia. Como es diferencia de todos los otros cuerpos –mientras que los espíritus son idénticos– nunca termina de diferir. También difiere de sí’. Hay una diferencia que inaugura la ‘interrupción o suspensión del sentido’ y que obliga a pensar el cuerpo en clave relacional. No es extraño, todo lo contrario, que J.-L. Nancy se refiera en ese mismo texto a ella por mediación de un indicio en cursiva, ya en sí indicio, que él mismo denomina ‘excedente’. A saber, el indicio ‘sexual: los cuerpos son sexuados... el cuerpo es sexuado por esencia. Esta esencia se determina como la esencia de una relación con la otra esencia. El cuerpo se determina así com esencialmente relación, o en relación. En esta relación, se trata de su corporeidad en la medida en que ésta toca por el sexo su límite: goza, es decir, que el cuerpo es sacudido al afuera de sí mismo’ (Sáez Tajafuerce 2013b: 110-11).

El cuerpo, entonces, comporta una anulación del sentido. Sin embargo, esto no quiere decir que la alteridad, en él mismo, desaparezca. Lacan, por su parte, resalta que el cuerpo y su goce es autoerótico, para usar palabras de Freud, es decir, el goce sólo se relaciona consigo mismo. Algo itera en el cuerpo que *se-goza* (lo importante aquí es el uso del reflexivo). Es decir, el goce (que no es sin el cuerpo) insiste sin cesar y está sólo y solo en el mismo cuerpo, aunque haya otro cuerpo en juego. En lo que a este tema se refiere, Lacan apeló, no a la esencia sino a la sustancia para hablar del cuerpo que se goza. Lo dice así en *El Seminario 20, Aun* (1975):

De todos modos este año vamos a necesitar el ser, el significante Uno, para el cual les desbrocé el camino el año pasado con decir: *¡Hay Uno!* De allí parte lo

serio, por más necio que parezca también eso. Tendremos pues algunas referencias tomadas de la tradición filosófica. De la famosa sustancia extensa, complemento de la otra no podemos deshacernos así nomás, ya que es el espacio moderno [...] les propongo sopesar lo que, la última vez, se inscribe al comienzo de mi primera frase, el *gozar de un cuerpo*, de un cuerpo que simboliza al Otro, y que acaso consta de algo que permite establecer otra forma de sustancia, la sustancia gozante. ¿No es esto lo que supone propiamente la experiencia analítica?: la sustancia del cuerpo, a condición de que se defina sólo por lo que se goza. Propiedad del cuerpo viviente sin duda, pero no sabemos qué es estar vivo a no ser por esto, que un cuerpo es algo que se goza [...] Gozar tiene la propiedad fundamental de que sea, en suma, el cuerpo de uno el que goza de una parte del cuerpo del Otro (Lacan 2004: 32-33).

Este es uno de los elementos que distingue la noción lacaniana de cuerpo y la nanciana, pero también la noción de escritura entre Lacan y Derrida. Por el lado del cuerpo, Lacan subraya –y en esto es muy claro– que la experiencia psicoanalítica es la sustancia gozante, es decir la cuestión de que se goza solo del propio cuerpo y que el goce está vinculado con el significante Uno, con el Hay Uno, que ya he mencionado y que desarrollaré en el apartado siguiente. Esto, sin embargo, está también relacionado con la escritura en tanto que lo que se escribe en un cuerpo, es ese trazo de goce que está fuera de sentido, que no obedece a ninguna significación ni significante si no es despojado de su significación. Finalmente, se tratará del goce del cuerpo que dibuja *lalengua* y no del significante como tal.

Para Nancy, en cambio, se trata la interrupción del sentido que comporta la extrañeza del cuerpo, su fuera de sentido, lo separa, así, de la significación con su noción de *excritura* en *Corpus* (2011) vinculándolo también a un no-saber fundamental, un “no -saber por Psique de su propia extensión”, momento en el que alude a Freud (véase apartado 5.1.4) en tanto el no-saber es el cuerpo mismo. Y, añade: “[e]se no-saber no es un saber negativo, ni el negativo de un saber, es simplemente la ausencia del saber, la ausencia de esa relación llamada ‘saber’” (Nancy 2010a: 67). El cuerpo, además de ser un no-saber es, para Nancy, relación.¹⁴⁶ Para Lacan, no hay relación entre dos. Es el Uno el que está en juego tanto para

146. Para ampliar este tema, es de sumo interés el libro de Jean-Luc Nancy *El “hay” de la relación*

el cuerpo como para la escritura.¹⁴⁷ Es decir, está en juego el goce que se escribe en el cuerpo.

Lacan deja atrás la huella en tanto vinculada al significante mientras que Derrida sigue con esa noción, por ejemplo relacionándola con la producción de la diferencia, con otra de sus nociones centrales: la *différance*. Así, en *De la Gramatología* (1967) dice:

Esta es la importancia del llamado a la diferencia como reducción de la sustancia fónica. Ahora bien, aquí el aparecer y el funcionamiento de la diferencia suponen una síntesis originaria a la que ninguna simplicidad absoluta precede. Tal sería entonces la huella originaria. Sin una retención en la unidad mínima de la experiencia temporal, sin una huella que retuviera al otro como otro en lo mismo, ninguna diferencia haría su obra y ningún sentido aparecería. Por lo tanto aquí no se trata de una diferencia constituida sino, previa a toda determinación de contenido, de movimiento *puro* que produce la diferencia. *La huella (pura) es diferencia*. No depende de ninguna plenitud sensible, audible o visible, fónica o gráfica. Es, por el contrario, su condición. Inclusive aunque *no exista*, aunque no sea nunca un *ente-presente* fuera de toda plenitud, su posibilidad es anterior, de derecho, a todo lo que se denomina signo (significado/significante, contenido/expresión, etc.) concepto u operación, motriz o sensible. Esta diferencia, que no es más sensible que inteligible,

sexual (2001) en donde el autor debate con Jacques Lacan y su axioma “no hay relación sexual”, que ya he comentado. En este libro, Nancy se centra en la cuestión del sexo como inconmensurabilidad y conexión de la relación en general. De la relación, dice: “no es un puente tendido entre dos individuos, ni la producción de un tercero. Lo que tiene lugar es la inconmensurabilidad de ambos. Es en la medida en que son inconmensurables por lo que entran en la relación, o por lo que la relación los atraviesa. La diferencia de los sexos, en primer lugar, señala la inconmensurabilidad [...] El goce del otro y el goce en el otro son a la vez el mismo y dos goces heterogéneos: el goce es siempre el uno en el otro sin que uno cubra al otro. Dicho goce establece la relación yendo más allá de cualquier relación, de cualquier fin y de cualquier espera de fin” (Nancy 2011: 9-10).

147. Considero que no hay que olvidar –para señalar una de las vías por las que se podría seguir y ampliar esta investigación–, leer en el postulado nanciano: “el hay de la relación sexual”, algo fundamental que él mismo anuncia y que sirve de orientación en este entrecruzamiento entre Lacan y Nancy: “[e]l psicoanálisis se funda, nos dijo Lacan, en un principio que se enuncia de este modo: ‘No hay relación sexual’, y cuyo corolario, o cuya otra formulación, simplemente, se expresa en estos términos: ‘El goce es imposible’. Lo que me interesa no puede consistir en profundizar en los pormenores ni tampoco en las transformaciones de estos enunciados fundamentales o matriciales en la estructura de la teoría psicoanalítica: no poseo para eso ninguna competencia, ni teórica ni clínica. De ahí que no tenga la menor intención de desarrollar nada relativo al interior de esta estructura, de la misma manera que no haré ningún comentario propiamente dicho de los textos en los que ésta se articula. La abordo desde fuera –les ruego lo tengan muy en cuenta– y me intereso, ante todo, por la forma en que se enuncian estos enunciados” (Nancy 2011: 13).

permite la articulación de los signos entre sí en el interior de un mismo orden abstracto –de un texto fónico o gráfico, por ejemplo– o entre dos órdenes de expresión. Permite la articulación del habla y de la escritura (Derrida 2003: 81-82).

Con esto, Derrida dice que no hay gramatología posible, ciencia de la escritura y la diferencia, como tampoco la hay del origen de la presencia o, como dice más adelante, en la misma página citada “de un cierto no-origen”. La noción de huella es fundamental, tanto para Derrida como para Lacan, en tanto es lo que permite la emergencia del significante y de su sentido. No obstante, en algunos momentos la noción de huella puede aproximar ambas maneras –la de Lacan y la de Derrida– de pensar la escritura, como también lo puede hacer la *différance* y la diseminación derridiana como explicaré, sobre todo, en los apartados 5.2.10.1 y 6.1.3. En relación a esto, se puede afirmar que:

La relación entre la marca y el significante sólo se experimenta negativamente, retrospectivamente: sólo la intervención de lo real hace “saltar” el significante y abole al mismo tiempo al sujeto de la huella; huella y subjetividad no pueden ser pensadas de ningún modo bajo la modalidad de la co-presencia. La aparición del significante es contemporánea de la del sujeto en la hiancia abierta entre el objeto *a* y el Otro con mayúscula. Por extensión, es todo el proceder psicoanalítico el que se ve afectado de aporía, al consistir para el sujeto en “una reconquista respecto de este no-sabido original”, siendo el inconsciente, por definición, no cognoscible (Alfandary 2016: 61).¹⁴⁸

Hay que tomar en cuenta que esta concepción de huella y significante remite a los primeros seminarios de Lacan y que cuando indico que la noción de huella cae, me refiero a que la introducción del objeto *a*, del rasgo unario y de la iteración plantearán otra manera de

148. La traducción es mía: “[l]e rapport entre la trace et le signifiant ne s'éprouve que négativement, rétrospectivement: seule l'intervention du réel fait 'sauter' le signifiant et abolit du même coup le sujet de la trace; trace et subjectivité ne peuvent se penser en aucune manière sur le mode de la co-présence. L'apparition du signifiant est contemporaine de celle du sujet dans la béance ouverte entre l'objet *a* et le grand Autre. C'est toute la démarche psychanalytique qui s'en trouve par extension frappée d'aporie en ce qu'elle consiste pour le sujet 'à une reconquête sur ce non-su originel', l'inconscient n'étant par définition pas connaissable”.

pensar no solo al sujeto como *parlêtre*, como ya he comentado, sino también otra manera de pensar la noción de causa, pues Lacan empezó situando la causa en el significante. Aunque luego desplaza la causa al “objeto causa”. Este objeto nunca está del lado del Otro, es el modo en que Lacan va planteando las cosas, cada vez más, del lado de un goce del sujeto. Es así como cuestiona la función causal del significante y como consigue, finalmente, separar el lenguaje y *lalengua* como expliqué en el apartado dedicado a este tema. En la última enseñanza de Lacan, la noción de huella más bien distancia su noción de escritura de la de Jacques Derrida.

Para terminar este apartado, quiero volver a la pregunta por la ontología del cuerpo en Lacan y Nancy. En el apartado anterior indiqué que no se puede hablar solo de una ontología del cuerpo desde Lacan, pues, entre otras cosas, cuando se habla de la noción de cuerpo en Lacan no se habla de sexo ni de relación (como en Nancy) sino de sexuación y de la ausencia de relación, cuestión en la que no me extenderé porque no atañe al tema que interesa a mi investigación. El cuerpo para Lacan no es sólo sexuación ni sólo goce, es un nudo que incluye la presencia extraña de ese goce. Es decir, que no es solo relación sino también ausencia de esta. Es interesante, en este sentido, el planteamiento de Begonya Sáez Tajafuerce respecto del axioma al que me he referido en estos últimos párrafos y que ella utiliza, citando a Nancy, para mostrar desde dónde la ontología del cuerpo que este elabora no es –desde la perspectiva de pensar desde/con el cuerpo y de tomar el sexo como central– la misma concepción del cuerpo, en clave ontológica, de la que se trata en Lacan:

Pensar el cuerpo *con y/o desde* el cuerpo lleva el pensar a su extremo, constituye un límite para el quehacer teórico. En su relación con el cuerpo, el pensar pone su propio límite y sale a la fuerza de sí [...] Asumir el sexo como antinomia de la razón es lo que lleva a cabo J.-L. Nancy en diversos lugares de su obra aunque desde un mismo presupuesto que manifiesta ya en *Corpus*, que “el discurso del cuerpo no puede producir un *sentido* del cuerpo, no puede dar sentido al cuerpo. Más bien debe tocar aquello que, del cuerpo, interrumpe el sentido del discurso. Este es el gran asunto” (Sáez Tajafuerce 2013a: 108-09).

Se trata, entonces, de la suspensión del sentido cuando, en general, el ser humano lo que pretende es dar sentido a su mundo. ¿Cómo dar un sentido al cuerpo si él surge en el

límite, donde no hay sentido, en donde se presenta lo Extraño, si se lo piensa con Nancy? Y si se lo piensa con Lacan ¿cómo dar sentido al cuerpo cuando una parte de él, a cada rato, “levanta campamento”¹⁴⁹ (Lacan 2008: 64) como dice en el *Seminario 23*? La cuestión es, pues, el contrapunto sentido / sin sentido. O, también, cómo simbolizar o más bien representar aquello del cuerpo que no tiene imagen o palabra que lo represente, a saber el cuerpo en/desde el límite nanciano, el goce lacaniano.

La dificultad, la desesperación de Pier Paolo Pasolini radicaba en esto, en la constancia de fallar cada vez que procuraba representar lo irrepresentable y no conciliarse con esa especie de fracaso, si se me permite llamarle así, sino más bien desesperarse cada vez más llegando a optar, así, por abjurar de una buena parte de su trabajo y a cambiar de forma para decir o representar esa realidad no verbal, a la que tanto he aludido.

149. En el seminario 23 de Lacan, *Le sinthome*, se lee: “[l]e parlêtre [...] croit qu’il l’a [son corps]. En réalité, il ne l’a pas, mais son corps est sa seule consistance – consistance mentale, bien entendu, car son corps fout le camp à tout instant” (Lacan 2005c: 66). En la traducción castellana: “[e]l *parlêtre* [...] cree que lo tiene [su cuerpo]. En realidad, no lo tiene, pero su cuerpo es su única consistencia –consistencia mental, por supuesto, porque su cuerpo a cada rato levanta campamento” (Lacan 2008: 64). Es muy importante resaltar la traducción de esta expresión, pues Lacan destaca el contraste entre la sensación que quiere tener el ser hablante de poseer (y dominar) su cuerpo, y la realidad precaria de su relación con su cuerpo. Esta depende de un anudamiento, a rehacer constantemente, en el que lo imaginario de su consistencia se sostiene respecto del agujero que constituye lo simbólico y la ex-sistencia de lo real. Sólo a través de ese anudamiento la relación del *parlêtre* con su cuerpo se sostiene, pero de su fragilidad testimonian todos los esfuerzos que son precisos para asegurarla, aparte de los fenómenos de la angustia y de separación radical del cuerpo en la psicosis –entre muchos otros fenómenos–, en los que esa relación se ve claramente cuestionada o comprometida, puesta en peligro o rota. En castellano, la traducción más lógica sería “el cuerpo se larga a cada instante”, a falta de la expresión catalana, que iría como anillo al dedo pues es idéntica a la francesa: “el cos fot el camp a cada instant”. “Levantar campamento” es un intento de traducir la expresión francesa literalmente, teniendo en cuenta su origen, que por otra parte es discutido y en parte incierto. Si bien “camp” se puede traducir como “campamento”, en lo que a las expresiones se refiere, más que traducirlas es mejor encontrarles un equivalente. En este sentido, “foutre le camp – como el “fotre el camp” catalán – es sencillamente largarse, marcharse deprisa y corriendo. De aquí en adelante, conservaré la traducción “levanta campamento” para las citas textuales teniendo en cuenta que la traducción más lógica, que aquí propongo sería: “el cuerpo se larga a cada instante”.

5.2.5. Del rasgo unario al “Hay Uno” o de la ex-istencia del cuerpo

Es mi intención hacer resonar aquí las nociones de rasgo unario, Uno y existencia tal como las plantea Jacques Lacan y Jean-Luc Nancy, como elemento clave para poder pensar el cuerpo y la escritura en la obra del último Pasolini. Se trata de un elemento clave, porque sostengo que la escritura al principio de la obra de Pasolini es una escritura que, como herramienta, se da alrededor de, bordeando el fuera de sentido que comporta *lalengua* y porque el rasgo unario (entendido como *Hay Uno* o *Haiuno*) permite considerar lo que esto último quiere decir de la mano de los autores que son el eje de esta investigación. A su vez, sostengo que la escritura, como herramienta, en la obra del último Pasolini ya no cumple con la misma función sino que intenta decir, crudamente, aquello del cuerpo que es indecible.

5.2.5.1 *El Seminario 9 (1961-1962), La identificación*

En 1961, Lacan dedica su seminario al tema de la identificación. Hace, a lo largo de las primeras once lecciones, una lectura de ella que me interesa particularmente porque implica la escritura. A lo largo de estas lecciones, y en menor medida en las siguientes, Lacan aborda el tema de la escritura en la historia del ser humano y su relación con la palabra oral. Toma referentes de otros discursos para introducir a su auditorio en lo que se podría llamar una historia de la escritura. Junto con esto, irá desarrollando el tema de la identificación, pues, tanto para Freud como para él, la identificación tiene que ver con un rasgo, con un trazo, que viene del Otro. Lacan retoma el *einzigster Zug* (un solo rasgo) freudiano y lo traduce por *rasgo unario* o *I*, en este seminario. Digo que retoma, porque en el capítulo XXIV del *Seminario 8, La transferencia* (1960) titulado “La identificación por “ein einziger Zug” se puede situar el comienzo y tratamiento de este cuestionamiento.

Lacan va a tratar el tema de la identificación a través de este rasgo al que comienza llamando *rasgo único* antes de llamarle *rasgo unario*. La cuestión de lo único es muy importante en este rasgo pero Lacan intenta acentuar sobre todo el carácter de unicidad en él. Me detendré en ello ya que concierne a la diferenciación entre signo y significante que,

como se puede seguir en estos años, seguía preocupando a Lacan. También me interesa este seminario porque es alrededor del tema del significante vinculado a la escritura que Derrida apelará en distintas ocasiones a Lacan. Es ahí que se dan varios “encuentros” interesantes y productivos entre ambos pensadores.

A la pregunta por de dónde viene este rasgo, Lacan va a situarlo, en un principio, en el capítulo antes mencionado del seminario 8, en el Otro. Recorre de nuevo una parte de su *Estadio del espejo* (1966) para decir que la mirada que vuelve al niño del Otro es lo que va a marcar como signo, no como significante, al pequeño. Ahí mismo, señala, se situará el lugar del Ideal del Yo (Lacan 2004: 383-99). Esto lo hace también volviendo a Freud y a las teorías sobre la identificación que propone, sobre todo, en *Psicología de masas y análisis del yo* (1919) especialmente en el capítulo 7, dedicado a la identificación. De estas vías propuestas por Freud para identificarse, Lacan enlazará al rasgo unario la identificación no vinculada al Padre, es decir aquella que consiste en la identificación a un solo rasgo, a *einzigster Zug*.

En *El Seminario 9, La identificación* (Lacan 1961) Lacan retoma la cuestión del Otro en relación a este rasgo pero desde otra vertiente, la de la garantía. Para ello toma a Descartes y se pregunta por el lugar de garante de la verdad que tiene Dios para él y la manera en que esto es relevante en su pensamiento:

Lo que encontramos en el límite de la experiencia cartesiana en cuanto tal del sujeto evanescente, es la necesidad de este garante, del rasgo de estructura mas simple, del rasgo único, si puedo decirlo así, absolutamente despersonalizado, no sólo de todo contenido subjetivo, sino incluso de toda variación que vaya más allá de este único rasgo, ese rasgo que es *Uno* por el ser *rasgo único*. La fundación del UNO que constituye este rasgo no se capta en ningún otro lugar más que en su unicidad. En cuanto tal, no se puede decir de él ninguna otra cosa, sino que es lo que tiene en común todo significante: estar constituido ante todo como rasgo, tener este rasgo como soporte¹⁵⁰ (Lacan 1961).

150. La traducción es mía: “[c]e que nous trouvons à la limite de l'expérience cartésienne comme telle du sujet évanouissant, c'est la nécessité de ce garant, du trait de structure le plus simple, du trait unique si j'ose dire, absolument dépersonnalisé, non pas seulement de tout contenu subjectif, mais même de toute variation qui dépasse cet unique trait, de ce trait qui est Un d'être le trait unique. La fondation de l'UN que constitue ce trait n'est nulle part prise ailleurs que dans son unicité. Comme tel on ne peut dire de lui autre chose sinon qu'il est ce qu'a de commun tout signifiant: d'être avant tout constitué comme trait, d'avoir ce trait pour

Si existiera el Otro como garante de la verdad, ese que sería “la verdad de la verdad” para Descartes –al ser formulado como trazo único ante la desaparición del sujeto–, garantizaría el ser del sujeto mismo. Es decir, la verdad del ser del sujeto se encontraría en el Otro. Este trazo único es Dios, el Otro del Otro, la verdad de la verdad y es necesario, como garante, para que exista el sujeto cartesiano. En la Meditación Tercera, Descartes procura demostrar la existencia/idea de Dios como garante de la suya: “no dejo de conocer que es necesario que sea Dios el autor de mi existencia” (Descartes 2008: 178). Dios aseguraría la función del Uno como unidad convirtiéndose en lo que tienen en común todos los significantes de la cadena que el Uno soporta. Es uno de los elementos que, se podría decir, funciona como principio de identidad en la ontología clásica, con el conocimiento como esa unidad que ordena e instala el principio de universalidad.

La pregunta por la verdad de la verdad o, si se quiere, del Otro del Otro, del metalenguaje sirve a Lacan para desgranar, en varios momentos de este seminario, la diferencia entre el signo y el significante, cuestión que le será útil después para dar las primeras pinceladas en relación a su noción de escritura y letra como soporte. El trazo de goce del cual me he ocupado ya en las páginas precedentes llegará a ser formulado a partir de la concepción de que el significante es antes que todo constituido como trazo (o también rasgo) y soportado por él. Es decir, el *einzigster Zug* freudiano, rasgo unario lacaniano, en tanto hace marca en el sujeto, dará pie al surgimiento de otra cosa, a lo que circula en el significante que marca el cuerpo y donde reside este rasgo unario como lo que lo constituye y da su soporte. Eso que circula es lo escrito, aquello que puede derivarse del postulado lacaniano y derridiano de que no hay foné, que no hay escritura fonética. Me detendré en esto en el apartado 6.2. Diferenciar entre signo y significante, como afirmé antes, tiene toda su relevancia para Lacan en este seminario, pues será su punto de partida –que llama no mítico pero perfectamente concreto– para plantear “[l]a identificación inaugural del sujeto con el significante radical, no el del UNO plotiniano, sino el del rasgo único en cuanto tal, que toda la perspectiva del sujeto como ‘no sabiendo’ puede desplegarse de un modo riguroso”¹⁵¹ (Lacan 1961) y para plantear así mismo la no identidad entre dos rasgos que

support”. Lección del 22 de noviembre de 1961.

151. La traducción es mía: “identification inaugurale du sujet au signifiant radical, non pas de l'UN

aparentemente son idénticos.¹⁵² De ahí que dé al *einzigster Zug* (rasgo unario) su carácter de “único”, como le llama al principio.¹⁵³ En esta discusión y diferenciación, se encuentran los puntos de convergencia y divergencia con Jacques Derrida a los que me he referido, sobre todo, en los apartados 4.2.2 y 4.2.5.

Lacan repite en varias ocasiones, le da más de una vuelta, a la diferenciación fundamental entre signo y significante. Respecto al significante recordará los conceptos de Saussure de los que él mismo se sirvió para construir su teoría del sujeto (véase apartado 5.2.1.1). Por ejemplo, vuelve a recalcar que el significante se define por no ser todos los otros significantes. De esta manera “la guerra es la guerra” no hace análogos los dos significantes guerra-guerra pues el segundo significante ya es otro, como he explicado en la nota 152 respecto al tratamiento del principio de identidad que hace Lacan en este

plotinien, mais du trait unique comme tel, que toute la perspective du sujet comme ‘ne sachant pas’ peut se déployer d’une façon rigoureuse”. Lección del 22 de noviembre de 1961.

152. Lección del 6 de diciembre de 1961 en donde Lacan cuestiona el principio de identidad que llama “A es A” diciendo que se tiende a creer que hay un elemento que es idéntico a otro como en el caso de los postulados que da como ejemplos: “A es A”, “la guerra es la guerra” o “mi abuelo es mi abuelo.” No hay tautología en esto, dice Lacan, porque al volver a decir A, guerra, abuelo, ese significante ya es otro. Puntúa, además, que en el “es” que separa los significantes hay una hiancia, una desaparición, de la cual nace el sujeto por sostener él mismo esa equivalencia entre los dos objetos en tanto aparecen y desaparecen. El juego del *Fort Da* es usado aquí como ejemplo de la inscripción de esa ausencia-presencia, aparición-desaparición en el que el sujeto es su sostén. Para subrayar esto, que aquí he resumido bastante, este párrafo de Lacan en la lección a la que me refiero, me parece que aporta luz a lo que considero importante señalar respecto a este principio en el que se cree que está fundada cierta verdad: “[e]l hecho objetivo de que A no puede ser A, esto es lo que quisiera poner para ustedes en evidencia, precisamente para hacerles entender que de lo que se trata es de algo que tiene relación con este hecho objetivo, incluso en este falso efecto de significado que no es, aquí, sino sombra y consecuencia, que nos deja pegados a esa especie de primer impulso que hay en el ‘A es A’. Que el significante sea fecundo por no poder ser en ningún caso idéntico a sí mismo” (la traducción es mía). En el original: “[l]e fait objectif que A ne peut pas être A, c’est cela que je voudrais d’abord mettre pour vous en évidence, justement pour vous faire comprendre que c’est de quelque chose qui a rapport avec ce fait objectif qu’il s’agit et jusque dans ce faux effet de signifié qui n’est là qu’ombre et conséquence qui nous laisse attaché à cette sorte de primesaut qu’il y a dans le ‘A est A.’ Que le signifiant soit fécond de ne pouvoir être en aucun cas identique à lui-même”.

153. Lacan empieza llamando al *einzigster Zug* “rasgo único” para resaltar su cualidad de irreplicable (de aquí su crítica al principio de identidad: véase nota anterior). Sin embargo, cree que llamarlo “rasgo único” crea un equívoco que quiere evitar y lo traduce entonces por la palabra “unario” que se usa en la teoría de conjuntos: “[e]sto requiere, para disipar la confusión que pueda quedar aquí, que introduzca, para traducirlo de la mejor manera y más cercana este término, que no es en absoluto un neologismo, empleado en la teoría llamada de los conjuntos, la palabra ‘unario’ en lugar de la palabra ‘único’. Al menos resulta útil que me sirva de él hoy, para hacerles apreciar mejor este nervio del que se trata en la distinción del estatuto del signifiante” (la traducción es mía). En el original: “C’est ceci qui nécessite, pour dissiper ce qui pourrait ici rester de confusion, que j’introduise pour le traduire au mieux et au plus près ce terme, qui n’est point un néologisme, qui est employé dans la théorie dite des ensembles, le mot ‘unaire’ au lieu du mot ‘unique’. Tout au moins il est utile que je m’en serve aujourd’hui, pour bien vous faire sentir ce nerf dont il s’agit dans la distinction du statut du signifiant.” Lección del 6 de diciembre de 1961.

seminario.

Esto quiere decir que no hay dos significantes iguales porque el significante nunca puede ser idéntico a sí mismo. De la misma manera toma otra conceptualización saussuriana de la que ya se había servido y que es, en sí misma, la definición que él usa cuando habla de su sujeto y la contrapone a la del signo: “[e]l significante... al revés que el signo, no es lo que representa algo para alguien... es lo que representa precisamente al sujeto para otro signifiante”¹⁵⁴ (Lacan 1961).

Aquí, el acento está puesto en el “representar *algo* para alguien” y no en “lo que representa un *sujeto para otro significante*” (las cursivas son mías). Este “algo” es a lo que Lacan aludirá cuando hable de las huellas falsamente falsas por haber sido borradas en tanto que el sujeto busca hacer desaparecer sus propias y verdaderas huellas. Eso hace signo, pero no es significante, para alguien. He desarrollado este tema en el apartado 5.2.1.1, por lo que no volveré a los detalles de la huella y su borramiento como comportamiento significante sino que resaltaré, para lo que concierne al presente apartado, que el significante y el signo no son lo mismo pero que aun así están relacionados de una manera que concierne al psicoanálisis lacaniano y a la noción de cuerpo y escritura de las que trata esta investigación, pues es en ese borramiento, en ese intervalo o hiancia que Lacan indica, que se encuentra “toda la cuestión precisamente del nacimiento del signifiante a partir de aquello de lo que es signo. ¿Que significa? Aquí se inserta como tal una función que es la del sujeto, no la del sujeto en el sentido psicológico, sino del sujeto en el sentido estructural”¹⁵⁵ (Lacan 1961). Lacan dice esto en una lección en donde está tratando el tema del nombre propio. Cuestión importante ya que del nombre propio extraerá la cualidad de único del rasgo unario pero también la de llevar la marca de un objeto determinado y precisamente único para el sujeto. El signo, dice Lacan, nace de su relación y destrucción de este objeto:

154. La traducción es mía: “[l]e signifiant... à l'envers du signe, n'est pas ce qui représente quelque chose pour quelqu'un ...c'est ce qui représente précisément le sujet pour un autre signifiant”. Lección del 6 de diciembre de 1961.

155. La traducción es mía: “toute la question justement de la naissance du signifiant à partir de ce dont il est le signe. Qu'est-ce qu'elle veut dire? C'est ici que s'insère comme telle une fonction qui est celle du sujet, non pas du sujet au sens psychologique, mais du sujet au sens structural”. Lección del 20 de diciembre de 1961.

La hemos llamado simplificadora cuando se trataba de definir la génesis del rasgo/trazo. ¿Qué hay que esté más destruido, más borrado que un objeto? Si de donde surge el rasgo/trazo es del objeto, hay algo del objeto que el rasgo/trazo retiene: precisamente, su unicidad. El borramiento, la destrucción absoluta: de todas sus otras emergencias, de todas sus otras prolongaciones, de todos sus otros apéndices, de todo lo que puede tener de ramificado, de palpitante. Esta relación del objeto con lo que aquí se llama el signo [...] un momento en el que algo está ahí para ser leído, leído con el lenguaje, cuando todavía no hay escritura. Y es mediante la inversión de esta relación, y de esta relación de lectura del signo, de donde puede nacer luego la escritura en tanto que puede servir para connotar la fonematización [...] Pero si a este nivel se pone de manifiesto que precisamente el nombre propio, en tanto que especifica como tal el enraizamiento del sujeto, está más especialmente ligado que otro, no a la fonematización como tal, a la estructura del lenguaje, sino a lo que ya en el lenguaje está preparado, por así decir, para recibir esta información del rasgo/trazo¹⁵⁶ (Lacan 1961).

El objeto, entonces, es de suma importancia en lo que al nacimiento del signo y del significante se refiere. Es el que constituirá al sujeto “en el sentido estructural” para decirlo con las palabras de Lacan. Es decir, lo que se hace con este objeto determina la estructura del sujeto: neurosis / psicosis. En la clínica estructural –clínica que corresponde al momento del seminario que me ocupa– el objeto siempre tiene un lugar (más adelante también lo tendrá, pero de otra manera. Es el punto que empieza a virar, justamente en este seminario y en el siguiente, del objeto de la angustia de castración al objeto de la pulsión

156. La traducción es mía: “[n]ous l'avons appelée simplificatrice quand il s'est agi de définir la genèse du trait. Qu'est-ce qu'il y a de plus détruit, de plus effacé qu'un objet ? Si c'est de l'objet que le trait surgit, c'est quelque chose de l'objet que le trait retient: justement son unicité. L'effacement, la destruction absolue: de toutes ses autres émergences, de tous ses autres prolongements, de tous ses autres appendices, de tout ce qu'il peut y avoir de ramifié, de palpitant. Ce rapport de l'objet à la naissance de quelque chose qui s'appelle ici le signe [...] un moment où quelque chose est là pour être lu, lu avec du langage, quand il n'y a pas d'écriture encore. Et c'est par le renversement de ce rapport, et de ce rapport de lecture du signe, que peut naître ensuite l'écriture pour autant qu'elle peut servir à connoter la phonématisation [...] Mais s'il apparaît à ce niveau que justement le nom propre, en tant qu'il spécifie comme tel l'enracinement du sujet, est plus spécialement lié qu'un autre, non pas à la phonétisation comme telle, à la structure du langage, mais à ce qui déjà dans le langage est prêt, si l'on peut dire, à recevoir cette information du trait”. Lección del 10 de enero de 1962.

vinculado al cuerpo. Trataré esto más adelante, en este mismo apartado) tiene un lugar en tanto su pérdida y recuperación juegan un papel muy importante, casi determinante, en como cada uno conforma su propio mundo.

El juego del *Fort Da*, que he mencionado en otros momentos, muestra la manera en que algo del objeto (su ausencia) se inscribe para el sujeto y deja una marca. Éric Laurent lo explica claramente en una entrevista realizada recientemente por la revista *Freudiana*, en la que además subraya que, como pasa con muchas otras lecturas que hace Lacan sobre otras cuestiones que conciernen al psicoanálisis, la lectura del *Fort Da* del principio de su enseñanza no es la misma que la del final. Así, el primer momento fundamental, que Laurent destaca está relacionado con lo que trato en este apartado:

Es el que Lacan describe frente a una pérdida imaginaria: la madre se va, el niño lanza su bobina y entonces se hace dueño de una desaparición. Él immortaliza la desaparición, la hace eterna al mismo tiempo que se separa de esta pérdida [...] Tiene una relación con la pérdida universal. De cierta manera el *Fort Da* introduce a un Uno, un Uno que es la huella inmortal de esta pérdida, y donde el sujeto se hace dueño imaginario de lo que es esta inscripción mortal. Para ello el sujeto usa la fantasmagoría, el fantasma imaginario. No es que sea dueño en tanto que dueño de sí mismo y del universo sino que es dueño como dueño fantasmático de lo que es la inscripción inmortal [...] La etapa intermedia es cuando Lacan dice: la lengua no es mortificación de un goce imaginario, la lengua es un instrumento de goce. Porque con la inscripción de esta huella se trata de un goce de un orden nuevo que viene a inscribirse. Antes del *Fort Da* el sujeto no tiene esta marca, después del *Fort Da* la tiene. ¡Ya! su cuerpo está marcado por esto (Laurent 2018: 81-82).

Lacan, en el seminario 9, ya menciona esa introducción –a través del objeto y su ausencia– al Uno del que habla Éric Laurent. Es una de cuestiones que irá elaborando a partir de este año y hasta el final de su enseñanza en donde se puede seguir como el objeto cambia de estatuto, de lugar, de papel. En este seminario Lacan señala que el objeto genera el rasgo/trazo. El rasgo/trazo retiene la unicidad del objeto después que a este se le han destruido todas sus cualidades y se ha quedado solo como rasgo/trazo, como 1 (en tanto línea vertical). De la destrucción del objeto y sus cualidades nace el signo y del signo y la

borradura de la huella en él nace el significante. El signo, hay que decirlo, está ahí para ser leído tal como se hace con los criptogramas y es de la lectura del signo que nace la escritura. El signo en el significante, que espera ser leído para escribirse.

Un criptograma, un 1, una línea vertical sin más. Trazos irrepitibles cuando son hechos con la mano, mínima expresión o reducción extrema de algo.

Esa es la función ejemplar del rasgo unario, esa reducción extrema, dice Lacan, y extrae el valor que tiene para el psicoanálisis este rasgo, que explica a través de los criptogramas y trazos de la caligrafía china: “[d]ebo decir que a partir del momento en que debo hacer simplemente un trazo, no hay, me parece, muchas variedades ni variaciones posibles, esto es lo que le dará su valor privilegiado para nosotros”¹⁵⁷ (Lacan 1961).

Sin embargo, es necesario un soporte de escritura, tal como lo indica Lacan, para que la inscripción del rasgo/trazo sea posible. Se sirve de la lógica y del uso que en ella se hace de la letra, a saber para sostener lo que ella [la letra] designa. Lacan usa la palabra “letra” de la misma manera, es decir, como soporte de una escritura: “[s]i todo el mundo, y no sólo los lógicos, habla de A cuando se trata de ‘A es A’, no es por casualidad, sin duda, es porque, para soportar lo que se designa hace falta una ‘letra’ [...] la ‘letra’, precisamente, es la esencia del significante, por la que se distingue del signo”¹⁵⁸ (Lacan 1961). Y, en relación a la reducción y eliminación de las diferencias cualitativas del rasgo, en comparación con la diferencia significativa, añade: “cualitativas porque es de este término del que se sirven los lógicos cuando se trata de definir la identidad... de la eliminación de las diferencias cualitativas, de su reducción, como se diría, a un esquema simplificado: ahí estaría la fuente de este reconocimiento característico de nuestra aprehensión de lo que es el soporte del significante, la ‘letra’”¹⁵⁹ (Lacan, 1961: Inédito). Entonces, el rasgo unario, más que ser

157. La traducción es mía: “[j]e veux dire qu'à partir du moment où je dois faire simplement un trait, il n'y a, semble-t-il, pas beaucoup de variétés ni de variations possibles, que c'est cela qui va faire sa valeur privilégiée pour nous”. Lección del 6 de diciembre de 1961.

158. La traducción es mía: “[s]i tout le monde, et pas seulement les logiciens, parle de A quand il s'agit de ‘A est A’, c'est quand même pas un hasard, c'est parce que, pour supporter ce qu'on désigne, il faut une ‘lettre’ [...] la ‘lettre’ justement, cette essence du signifiant par où il se distingue du signe”. Lección del 6 de diciembre de 1961.

159. La traducción es mía: “qualitatives parce que c'est de ce terme que les logiciens se servent quand il s'agit de définir l'identité... de l'élimination des différences qualitatives, de leur réduction, comme on dirait, à un schème simplifié: ce serait là que serait le ressort de cette reconnaissance caractéristique de notre appréhension de ce qui est le support du signifiant, la ‘lettre’”. Lección del 6 de diciembre de 1961.

un signo, tiene la función de ser el soporte de la diferencia, de lo irrepetible para cada uno. Laura Frucella capta muy bien esta paradoja en su tesis doctoral titulada *La cuestión de la letra y la controversia Lacan-Derrida. Cortocircuitos entre filosofía y psicoanálisis* (2015) cuando, al desarrollar el tema de la diferencia y la distinción en Saussure, Derrida y Lacan, dice que:

Lacan quiere hacernos palpar la paradoja: en la fundación del significante, elemento que hace serie y cuenta por su diferencia absoluta y su valor relacional y oposicional, está ese otro elemento que se comporta más bien como un signo, una “cosa positiva en su orden” (Saussure 1945: 144) cuyo valor es cualitativo, vale por lo que es y no por lo que no es, y si bien puede diferenciarse de otros, su diferencia es cualitativa, esto es, a partir de su propia identidad. Ese elemento –al que en este seminario llama simplemente 1 o rasgo unario, como ya hemos dicho– constituye una paradoja porque cuanto más se borren sus rasgos distintivos, más asumirá la posición de modelo: “este uno, su paradoja es justamente ésta, que cuanto más se parece, quiero decir, cuanto más se borra de él todo lo que es de la diversidad de las semejanzas, más soporta él, más uncarna, diré, si ustedes me permiten esta palabra, la diferencia como tal” (Lacan S9 C10). Al mismo tiempo, funda la cadena significante y se sustrae a ella (Frucella 2015: 170-71).

Se lee, pues, en el recorrido que he hecho en este apartado, la importancia que tiene para mi investigación *El Seminario 9, La identificación*. No solo porque en él se encuentran las primeras elucubraciones de Lacan sobre algo que devendrá central en su última enseñanza, a saber, el Uno –noción en la que se entretajan otras como el rasgo/trazo, el signo, la letra, el cuerpo, la escritura y que son las que más interesan a este trabajo– sino también porque en él se preparan puntos de viraje que serán fundamentales posteriormente en el pensamiento lacaniano. Por ejemplo, la elaboración sobre el objeto en este seminario es la que sienta las bases para que en *El Seminario 10, La angustia* (1962-1963) el objeto ya no esté vinculado a la amenaza de castración, es decir a lo simbólico, sino a lo pulsional. Lacan dará un paso más allá y formulará el objeto *a*, *plus-de-gozar*, como objeto vinculado al cuerpo, del que el sujeto se separa y con el que, a la vez, se aliena. También se puede señalar que el rasgo unario, con las implicaciones que he desarrollado en este apartado y

tal como es trabajado en este seminario, se reformulará como el “Hay Uno [*Il y a de l'Un*]” en la última enseñanza de Lacan. Para decirlo con una expresión de Éric Laurent: “el rasgo unario [...] se radicaliza con el *Il y a de l'Un*, en el que la cuestión fundamental es que este *Uno* es al mismo tiempo la barra, pero no la barra introducida por lo real de lo simbólico, sino más bien lo real del goce. La barra es el éxtasis del cuerpo, el cuerpo marcado por ese goce” (Laurent 2018: 75-76). Sucede lo mismo con la inscripción del *Fort Da* en tanto inscripción de la huella mortal de la pérdida del objeto: “Lacan la radicaliza con el *Il y a de l'Un*. Es el segundo momento. El *Il y a de l'Un* retoma lo que fue esta inscripción en el cuerpo, esta onda mortal, que es una onda de goce que viene a inscribir en el cuerpo el goce que fue la inscripción de esta pérdida, que marca [...] Y la etapa final es que hay que partir del *intium* que es una inscripción de goce en el cuerpo” (2018: 82).

Pasaré ahora a desarrollar ese camino que lleva del rasgo unario al “Hay Uno” para poder elaborar, posterior y específicamente la cuestión de la escritura en el último Pasolini.

5.2.5.2 *El goce y la escritura en El seminario 18, De un discurso que no fuera del semblante (1971) y en El Seminario 19, ... o peor (1971-1972)*

En este apartado tomaré juntos los seminarios 18 y 19 –pues considero que están enlazados, además de cronológica, temáticamente– para puntualizar, mostrar, desarrollar el camino que traza Lacan para llegar al seminario 20, en el que el psicoanálisis lacaniano considera que comienza lo que se denomina “su última enseñanza”. Es a partir de ese momento que Lacan reconstruye y reformula su aparato conceptual para plantear una novedad aunque sin dejar de tomar en cuenta conceptos y nociones anteriores.

El Seminario 18, De un discurso que no fuera del semblante, dictado en 1971, es un seminario en donde Lacan intenta encontrar, vía la lógica y de la mano sobre todo de Frege pero también de Pierce y de Aristóteles, una lógica a las relaciones entre el hombre y la mujer. Es un seminario que trata de la sexualidad pero no como lo hace la ciencia sino sirviéndose de sus nociones de semblante, goce y escritura. Es el seminario en donde

Lacan empieza a pensar su tabla de la sexuación que terminará por formalizar en *El Seminario 20, Aun*.

En esta época, Lacan ya había cambiado mucho su manera de pensar. Es importante situar, después de las conceptualizaciones del seminario 9 (1961) sobre el rasgo unario a las que acabo de referirme –pero sin olvidarlas– el texto *Radiofonía* (1970) pues es el que da la clave y resume de una manera precisa y sutil el giro que hace Lacan en su pensamiento a lo largo de esa década. Ahora mismo me sitúo en 1971-1972, un año después de “Radiofonía” (2001) y dos antes de “La Tercera” (2001), años en los que, como he dicho, Lacan se sirve de la lógica para intentar construir un edificio que dé cuenta de lo inaprehensible que hay en la sexualidad humana, es decir, en eso que para él hace síntoma y que no tiene que ver con el lenguaje y el sentido como anteriormente había dicho. Sin embargo, pone de manifiesto que no es posible hacerlo con la lógica y las matemáticas sino solo usarlas como punto de partida. Así es que se servirá, por un lado, de la lógica y, por el otro, de sus propias elaboraciones –que va modificando– en donde cada vez más se hace evidente que el registro de lo real va cobrando un papel más importante.

Lacan llama la atención sobre el hecho de que quienes siguen su seminario ese año están todavía con el tema del rasgo unario, cuestión que a él sigue interesándole pero desde otra perspectiva y para avanzar en sus propias elaboraciones. Ya no lo considera como una cuestión central. En todo el seminario 18, el rasgo unario es evocado solamente tres veces; en el seminario 19 se refiere a él en dos ocasiones. En ambos Lacan deja ver que lo que está elaborando en ellos tiene algo que ver con él pero que lo que plantea ahora va más allá de lo que decía en los años del seminario 9, 1961-1962.

En el seminario 18, dice estar en el punto sobre la relación entre el escrito y la palabra y se pregunta por qué no situar el rasgo unario en el registro de lo real (Lacan 2009: 92-93), así como también se pregunta por lo que hace de soporte al significante. Es lo que le hace avanzar en dirección a dilucidar el estatuto de lo escrito para el psicoanálisis. De la misma manera, y para ir un poco más lejos, en el seminario 19 dejará completamente de lado el rasgo unario tal y como lo había concebido hasta entonces y opondrá el Uno de la unidad del cuerpo –el del estadio del espejo– al Uno del que dice que no tiene acceso al dos y que, a su vez, es el que deja de estar relacionado con el rasgo unario. Lacan habla entonces de “Haiuno”¹⁶⁰ y con ello traza una de las principales líneas de su última enseñanza. Esto dará

pie a que en estos dos seminarios se extienda y se den sus coordenadas exactas a su aforismo “no hay relación sexual”.

Tomaré, en este apartado, el eje del goce para seguir hilvanando las elaboraciones de Lacan, con lo que va cambiando y lo que va quedando de ellas, en relación a la escritura y el cuerpo. En primer lugar, resaltaré que en el seminario 18, la distancia que Lacan toma del rasgo unario es evidente. Aún así, le sirve de apoyo, de empuje, para señalar la borradura del rasgo y la tachadura, que en ese momento le parecen más importantes para lo que desarrolla en ese momento: la letra, tema que he desarrollado ampliamente en el apartado 4.3.

A Lacan le interesa aquello que deja una marca en el sujeto, que no tiene nada que ver con el lenguaje y que tampoco puede ser aprehendido por los matemáticos ni la lógica pero que está íntimamente relacionado con la escritura. Es de esta manera que puntúa que “*lo escrito no es justamente el lenguaje*. Por eso enuncié que no hay metalenguaje. Lo escrito mismo, en cuanto se distingue del lenguaje, nos muestra que el lenguaje se interroga desde lo escrito justamente en la medida en que lo escrito no lo es, pero que no se construye, no se fabrica más que por su referencia al lenguaje”¹⁶¹ (Lacan 2009: 60).

El lenguaje sigue teniendo importancia para Lacan pero en tanto este se interroga desde lo escrito, es decir, el lenguaje sería una suerte de respuesta a esa interrogación que se le hace desde ahí, desde lo escrito. La cuestión es que esta respuesta es lenguaje también y lo escrito no lo es. Queda entonces una interrogación con una respuesta disyuntiva.

Hay algo muy sutil que me gustaría resaltar y es esa última línea de la frase citada, en donde Lacan dice que lo escrito, sin ser lenguaje, se fabrica por referencia a él. No habría entonces escritura si no hubiera lenguaje. ¿Qué es la escritura? ¿Qué estatuto o lugar tiene? Es lo que Lacan intentará elucidar en los años de estos seminarios. Lo que de momento deja claro es que el lenguaje y la escritura están vinculados sin que esto quiera decir que son lo mismo. Esto le permite ir separando aguas, por decirlo de alguna manera. O, también, ir distinguiendo los terrenos en donde se sitúan estas nociones en el sujeto y para el psicoanálisis. De aquí que sea interesante poner atención en los términos que introduce

160. Lacan aborda este tema ya en *El seminario 18, De un discurso que no fuera del semblante* (2007), pero lo despliega también en *El seminario 19, O peor...* (2011), capítulo X, titulado “Haiuno” (pp. 135–145).

161. Las cursivas son mías.

en la lección en la que habla de su experiencia sobrevolando la planicie siberiana porque algunos de ellos ya los ha trabajado en años precedentes y arrojan luz en sus elaboraciones novedosas de estos años. Es el caso de su abordaje del tema de la letra en esta lección pero también su alusión al rasgo unario y la borradura de la huella cuando habla de los relieves que causa un aluvión en el terreno de una planicie, y dice: “¿Qué es este aluvión? Es un manojito. Forma un haz con lo que en otra parte consideré como rasgo primero y con lo que este borra. Lo dije en su momento [...] dije a propósito del rasgo unario que es por la borradura del rasgo como se designa el sujeto. La cosa se indica, pues, en dos tiempos. Habrá que distinguir allí, entonces, la tachadura” (Lacan 2009: 112) y luego hace una pequeña elaboración para terminar diciendo que es la letra la que produce la tachadura “[l]a letra que tacha se distingue, luego, por ser ruptura del semblante, disuelve lo que era forma, fenómeno, meteoro [...] Pues bien, lo que se evoca de goce cuando se rompe un semblante es lo que en lo real –este es el punto importante, en lo real– se presenta como erosión” (2009: 113).

La erosión me parece el punto central de todo esto. La erosión como figura de algo que no se puede representar pero que aporta una noción, una idea de lo que se trata y es que la letra es el agente de la rotura del semblante que llueve, a pedazos –después de roto– en el sujeto, que está ahí y recibe lo le viene del lenguaje y que evoca un goce en él. En lo real eso se presenta como erosión, dice Lacan. Lo que quiere decir que lo real –ese registro del orden de lo indecible o del terreno que nada tiene que ver con el saber, el lenguaje o el sentido– que lo real o al menos una parte de él está marcado porque algo ha pasado por ahí, lo ha tocado. Quedan entonces terrenos distintos: lo que se rompió, por un lado, es decir el semblante y, por el otro la ruptura del semblante, la letra. Lacan entonces prosigue su elaboración sobre la escritura, y respecto de lo real y la erosión explica: “de aquí que la escritura pueda considerarse en lo real la erosión del significado, es decir, lo que llovió del semblante en la medida en que esto es lo que constituye el significado. La escritura no calca el significante [...] La escritura, la letra, está en lo real, y el significante, en lo simbólico. Así esto podrá constituir para ustedes una cantinela” (2009: 114). Se empieza a precisar más una noción de la escritura que no es lenguaje y que no es primera en relación a este sino más bien segunda.

Sin embargo, es lo escrito lo que permite cuestionar el efecto, el resultado de lo simbólico, es decir del lenguaje. Que la escritura no sea primera sino segunda y que cause un efecto

de erosión en lo real, es decir, que el lenguaje esté ahí antes, indica que la escritura marca algo del lenguaje en el sujeto y que ella misma es un efecto del lenguaje, sin que por esto sea lenguaje. Para ahondar en esta marca, en el trazo o erosión de la escritura en el sujeto y en la cuestión de ser la escritura segunda respecto del lenguaje, Lacan se adentra en la caligrafía japonesa y en la filosofía china. Es de su propia experiencia como estudiante de la lengua japonesa de donde extraerá cuestiones que le serán esenciales para plantear la función de la escritura en psicoanálisis. Sirviéndose de la caligrafía y de la lengua japonesa dirá que la escritura no es simple representación y que “una escritura puede trastornar una lengua” (2009: 84).

¿Qué quiere decir con esto? Me parece que Lacan apunta a que la lengua es susceptible de cambiar, de ser afectada por una escritura particular, que puede modificar una lengua. En cierta manera es decir que la escritura, una escritura, determina la lengua que el sujeto habla y sus efectos en él: “la escritura es eso de lo que se trata, eso de lo que se habla. No hay ningún metalenguaje, en el sentido de que nunca se habla más que a partir de la escritura”¹⁶² (Lacan 2009: 85). En relación a esto ronda el interés de esta investigación, a saber que la escritura en la obra de Pasolini no hace sino intentar decir la escritura –de goce– en su cuerpo, en ese cuerpo que es *excritura*. Es en este punto en el que el sujeto puede perderse en lo infinito que comporta intentar decir esa escritura, encontrarle el significado/significante que lo representaría a cabalidad o que puede asumir que algo del cuerpo no entra en el dominio del lenguaje y buscar para ello otro soporte que no implique la creencia en que eso tiene un sentido, una palabra exacta.

El sujeto cuando habla no lo hace sino partiendo del mismo punto: desde lo que está escrito, marcado como una erosión en el real de cada uno y a lo cual no se puede acceder a través del lenguaje ni por algún otro medio. Quedan entonces juntos dos elementos heterogéneos: la palabra y lo escrito, la primera en el terreno de lo simbólico, lo segundo en el de lo real. El lenguaje divide al sujeto “pero uno de sus registros” dice Lacan, “puede satisfacerse por la referencia a la escritura y el otro por el ejercicio de la palabra” (2009: 117). Quedan separadas dos tipos de satisfacciones que se alojan en todo sujeto y que están siempre presentes en su síntoma. De diferentes maneras, siempre particulares a cada uno,

162. Esto es una anticipación a lo que Lacan formulará más adelante, en *El seminario 20, Aun* (1975), cuando dice “el lenguaje es una elucubración de saber sobre *lalengua*” (Lacan 2004: 167).

la escritura se va a reflejar en el lenguaje. Es por esto que se puede decir que el lenguaje solo puede ser interrogado desde lo escrito (2009: 60). Lacan avanza aún más en la vía de lo escrito cuando dice contundentemente que “lo escrito es el goce” (2009: 119) y lo interroga en relación al discurso del sujeto:

Si comienzo abruptamente por lo que tengo para decirles, la cosa podría expresarse así. Nosotros exploramos a partir de cierto discurso, en este caso el mío, el mío en la medida en que es el del analista. Digamos que esto determina funciones. En otras palabras, las funciones solo se determinan a partir de cierto discurso. En este nivel de funciones determinadas por cierto discurso puedo establecer la equivalencia – lo escrito es el goce [...] Se trata pues de volver sensible cómo la transmisión de una letra tiene una relación con algo que es esencial, fundamental, en la organización de cualquier discurso, a saber, el goce. (2009: 119-20).

El goce queda así analogado a lo escrito y esto vinculado al discurso en tanto el goce es el que ordena los elementos que lo componen.¹⁶³ Sin embargo, Lacan introduce la paradoja de la que también se encargará en este seminario: el goce sexual no puede escribirse. De aquí que se dedique a explorar las relaciones amorosas y sexuales del hombre y la mujer y del hombre con la mujer y que también ponga en consonancia esto con lo escrito. Formula entonces que es el goce de cada uno lo que hace obstáculo entre el hombre y la mujer, pero también obstáculo para cada uno (hay que recordar que en *La Tercera* define lo real como lo que hace obstáculo e impide que las cosas vayan bien para un discurso determinado): “[c]uando se trata de estructurar, de hacer funcionar por medio de símbolos la relación sexual, ¿cuál es el obstáculo? Es que se mezcla el goce. ¿El goce sexual es tratable directamente? No lo es, y es por eso, digamos, es todo lo que decimos, que existe la palabra” (2009: 100). Es decir, el sujeto intenta tratar su goce hablando o también que la palabra existe para tratar eso que no pertenece a su terreno pero que de alguna manera se

163. Los cuatro discursos del psicoanálisis (el universitario, de la histérica, del amo y del psicoanálisis) fueron desarrollados por Lacan en su seminario 7, impartido en 1969-1970, titulado *El reverso del psicoanálisis*.

refleja en ella. A ese tratamiento algo del goce mismo escapa una y otra vez. Entre goce y palabra, para decirlo de otra manera, no hay relación posible. No hay relación, fórmula establecida, entre la palabra y lo que en ella está escrito, es decir lo que la palabra solo alcanza a reflejar y no a tratar. Lo que recuerda cuando señala la letra como aquello que hace de litoral entre el saber y el goce. Es una de las dimensiones –la que nos interesa– que Lacan expone a lo largo de este seminario cuando gira en torno a su frase aforística “no hay relación sexual” de la que podría decir que recorre todo el seminario de maneras diversas.

En el seminario 18, en lo que a la escritura se refiere –porque aquí no se encarga del cuerpo–, Lacan escribirá una fórmula lógica para el goce fálico (que atribuye a la palabra y al sujeto en posición masculina en relación a cómo goza) y una para el goce que aquí llama “no-todo” o “femenino” (que atribuye al cuerpo y al sujeto en posición mujer respecto al goce). Pero dirá, también, que hay algo que no puede escribirse: el goce mismo. Ahí sitúa un imposible. Se extiende en esto en la lección VI del seminario, que lleva por título “De una función que no puede escribirse” (2009: 89-103) y se dedicará en los seminarios posteriores a desarrollar, poniéndolo en el corazón de su última enseñanza, el enigmático tema del goce.

De esta manera pasa al *Seminario 19, ...o peor* (2011) en donde se nota su intento de formular un discurso que parta de lo real. En este seminario Lacan vuelve a ocuparse del hombre y de la mujer y de la imposible relación entre sus goces. Es decir, vuelve a poner de manifiesto su aforismo “no hay relación sexual”, al que se dedicó el año precedente, en el seminario 18. El “no hay relación sexual” subraya lo imposible, lo que no puede escribirse, la incapacidad de la palabra para atrapar el goce. Pero esto es solo en una parte del seminario pues Lacan se sirve de lo que había formulado el año anterior para dar el salto hacia el punto en donde empieza su última enseñanza. Es más, toma el rasgo unario – que en este seminario es mencionado dos veces– para introducir lo novedoso en su discurso del seminario 19:

Lo *Unario*, yo no lo inventé. En 1962 creí poder extraer de Freud el *rasgo unario*, al traducir de ese modo lo que él denomina *einzigster Zug*, la segunda forma de identificación que distingue. En esa época, esto había parecido milagroso a algunos que, curiosamente, hasta ese momento nunca se habían

interesado en el asunto. Por el contrario, el término con el que abarcaré lo que hoy les diré es absolutamente nuevo. Este término surge de una suerte de precaución, porque hay muchas cosas diversas que interesan en el Uno. Intentaré a continuación desbrozar algo que sitúe el interés que mi discurso, en la medida en que a su vez desbroza el discurso analítico, tiene en pasar por el Uno (Lacan 2012a: 124).

Es importante distinguir que el Uno que interesa a Lacan no es el Uno del cuerpo, ese que hace creer al sujeto que es uno, que su cuerpo se mantiene unificado. No se trata del Uno de la imagen del cuerpo. Tampoco se trata del Uno del amor, es decir de aquel que hace creer al sujeto que puede ser uno con el otro, a través de la copulación o del discurso amoroso. Lo que sería el discurso de la religión, por ejemplo. El Uno que interesa a Lacan es el que no tiene significado, el Uno que también llama “el Uno solo” y que toma del *Parménides* de Platón. Cuando Lacan empieza a hablar de lo Uno lo señala abiertamente como principal referencia. De él toma, sobre todo, las dos primeras hipótesis. Dice: “su huella fue desbrozada en el *Parménides* de Platón. El primer paso para comprender algo allí, es que se percaten de que todo lo que él enuncia acerca del Uno como dialectizable, como si se dedujera de todo discurso posible a propósito del Uno, comienza por un nivel en el que no se dice nada excepto *es Uno...* eso no es lo mismo que decir *el Uno es*” (2012a: 123).

Es a partir de la tercera parte del seminario titulada “El Uno: que no accede al dos” (2012a: 123-208) que Lacan empieza un despliegue sobre su teoría de lo Uno distinguiendo al ser del Uno. Ciertamente, advierte que el Ser siempre es Uno pero que el Uno “no sabe ser como Ser” (2012a: 132). Es decir, que, no hace dos (S_2), que no se relaciona de ninguna manera con el significado, con el sentido ni con el ente. Es cuando Lacan se adentra en el camino de la existencia y ya no en el del ser.

Para designar ese Uno que no conecta con el dos sino que es solo, Lacan lo escribe “Haiuno [*Yad'lun*]” y dice que esta manera de escribirlo destaca el uso del “hay” en la lengua francesa, que es lo que él quiere reflejar en esta manera de escribir. Específicamente se refiere a que en francés se puede decir *y en a* [lo hay] que, como él mismo explica, es igual a la fórmula *il y a* [hay]. Así, decir “lo hay” es hacer surgir de un fondo indeterminado lo que este “hay” designa:

Lo hay, entonces, está sobre el fondo de algo que no tiene forma. Cuando decimos *lo hay*, habitualmente eso quiere decir *hay algo* [y en a de] o *hay algunos* [y en a des]. Se puede incluso añadir de tanto en tanto a ese *algunos* [des], *algunos que* [des qui], *algunos que* piensan, *algunos que* se expresan, *algunos que* cuentan este tipo de cosas. Esto sigue siendo un fondo de indeterminación. La cuestión empieza con lo que significa *Uno* [de l'Un]. Pues una vez que *Uno* [l'Un] es enunciado, el de ya no está aquí más que como un mínimo pedúnculo sobre lo tocante a ese fondo (2012a: 126-27).

Se trata, entonces, de usar la escritura como resorte, como medio para reflejar la diferencia entre lo escrito y la palabra, pues lo escrito comporta otra cosa. En este caso, se trata de un Uno que no tiene significado y que se registra del lado de la existencia. Lacan desarrollará, sobre todo a través del *Parménides* y de la lógica de Frege, lo que se podría llamar “la soledad del Uno” en tanto que este Uno solo no da lugar a la dialéctica, al diálogo. No está situado en el terreno del ser sino de la existencia. Se encuentran, a lo largo del seminario, una serie de explicaciones, ejemplos, elaboraciones de Lacan que intentan dar cuenta de este Uno sin dos, de la imposibilidad de diálogo que comporta.

Es el caso de llevar el asunto al nivel de preguntarse ¿en dónde comienza el Uno? La respuesta de Lacan reenvía a pensar el Uno sin otro cuando da el ejemplo del jefe de comedor que está contando cubiertos: cuchillos por un lado, tenedores por el otro. Empieza a confrontar cada elemento de un conjunto con un elemento del otro. Un tenedor con un cuchillo, un tenedor con un cuchillo y así sucesivamente. Cuando de un lado quede un elemento y del otro ya no queden más, entonces se revelará –dice Lacan– “que el Uno comienza en el nivel en que hay uno que falta” (2012a: 143). Y, prosigue, para referirse al conjunto vacío: “[e]l conjunto vacío es entonces estrictamente legitimado por ser, si me permiten, la puerta cuyo franqueamiento constituye el nacimiento del Uno, el primer Uno que se designa en una experiencia admisible, quiero decir admisible matemáticamente, de un modo que pueda enseñarse –ya que esto es lo que significa *matema*–” (2012a: 143) y prosigue para resaltar no solo el comienzo a partir de la falta de otro sino también de la carencia de calificativos del Uno: “[I]o que constituye el Uno y lo que lo justifica es que se designa solamente como distinto, sin otra referencia calificativa. Porque solo comienza a

partir de su falta” (2012a: 143). Es decir, que, no hay dos con que se pueda establecer la pareja $S_1 - S_2$ que es el fundamento de la dialéctica y, además, la condición para que haya efecto sujeto. Es el mínimo que se necesita para el diálogo y el significado. El “Haiuno”, entonces, no tiene dos. Este es el núcleo de este seminario: “Hay Uno”, que sigue al “No hay” del seminario anterior.

Lacan deja de hablar de escritura para hablar del Uno que procede de la falta (del dos), del conjunto vacío o, por qué no, de la nada. Sin embargo, este Uno tiene su soporte en una escritura. Es lo que se precisa de la escritura matemática y del resorte que es el escrito para lo que él quiere mostrar: la distancia, la diferencia entre la palabra y lo escrito en ella. Se trata entonces de ese trazo de goce escrito fuera de la semántica y remitido solo y exclusivamente a sí mismo, goce autoerótico, Uno solo que no es sin el cuerpo, que tiene su soporte en él.

La noción del cuerpo estará presente en este seminario cuando Lacan hable del goce. No son pocas veces las que lo hace. Está preparando el terreno para su siguiente seminario que se titulará *Encore (Aun)* por el equívoco que contiene entre *en-corps (en cuerpo)* y *encore (aun)*¹⁶⁴, donde otorgará al cuerpo un lugar fundamental.

En el seminario 19 insistirá de diversas maneras en que el goce no es sin el cuerpo, que se goza de él: “[g]ozar es gozar de un cuerpo. Gozar es abrazarlo, es abarcarlo, es hacerlo pedazos. En derecho, tener el goce de algo es justamente eso: poder tratar algo como se trata un cuerpo, es decir, demolerlo” (2012a: 31). Pero enfatizará que, en realidad, no se trata de gozar del cuerpo del otro, de otro cuerpo, porque siempre se goza del propio y planteará entonces lo que llama “una relación perturbada con el cuerpo” (2012a: 37) en la que resalta que no se trata de un cuerpo que lucha entre la vida y la muerte o de la reproducción sexual, ni del sexo que se asocia a la vida por estar en el cuerpo sino que, en esta díada vida-muerte no se trata de ningún diálogo con todo lo que se pueda poner de un lado o del otro sino que:

El diálogo vida-muerte se produce en el nivel de lo que se reproduce. Solo adquiere carácter de drama a partir del momento en que, en el equilibrio vida-

164. Una anticipación clara se puede leer en la página 226 del seminario 19: “según lo enuncio, si existe algo denominado discurso analítico, se debe a que el analista *en cuerpo*, con toda la ambigüedad motivada por ese término, instala el objeto *a* en el sitio del semblante” (Lacan 2012a: 226).

muerte, el goce interviene. El punto sensible, el punto de surgimiento de algo de lo cual aquí todos nosotros creemos más o menos formar parte, el ser hablante, por así decirlo, es esa relación perturbada con su propio cuerpo que se denomina goce (2012a: 41).

Me parece una manera de señalar la relación entre el cuerpo, la palabra y el goce. El cuerpo del ser hablante es perturbado por el goce y precisamente porque está en el lenguaje, porque habla. Este goce puede ser adquirir diversas formas, rostros, objetos, el punto crucial es que el cuerpo goza de cualquier manera¹⁶⁵ pero siempre de una manera molesta, que hace obstáculo, que perturba. Los animales no tienen acceso al goce, dice Lacan, porque no hablan. El instinto les hace hacer lo que tienen que hacer para la satisfacción de sus necesidades. No hay en ellos cortocircuitos entre los objetos externos, lo que necesitan y lo que hacen. Los animales no tienen síntomas, no usan los objetos como medios de goce, no se golpean, no tienen con su cuerpo una relación perturbada, para usar las palabras de Lacan. Perturbada también en tanto “[e]s manifiesto por doquier que solo hay posibilidad de que ese cuerpo acceda a gozar de sí cuando se golpea, cuando se hace daño. Eso es el goce. Allí el hombre tiene puertitas de entrada que los demás no tienen, puede convertirlo en una meta. En todo caso, cuando duerme, eso se terminó” (2012a: 213). Y lo precisa aun más, cuando subraya que es por que se habla que se goza:

En el estado actual de nuestros conocimientos, solo en el hecho de hablar es posible percatarse de que lo que habla, sea lo que fuere, es lo que goza de sí como cuerpo, lo que goza de un cuerpo al que vive como lo que ya enuncié con el *tu-able*, es decir, como tuteable, de un cuerpo al que tutea y un cuerpo al que dice “máta-te” en la misma línea. El psicoanálisis, ¿qué es? Es la localización de lo oscurecido que se comprende, de lo que se oscurece en la comprensión, debido a un significante que marcó un punto del cuerpo¹⁶⁶ (2012a: 149).

165. Me referí a ello en el apartado 5.2.3 dedicado al escrito *La Tercera*, contemporáneo a los seminarios de los que aquí me ocupo.

166. En la nota de traducción se aclara que hay un juego de palabras entre *tuable* (“matable”) y *tutoyable* (“tuteable”).

El cuerpo con la marca de goce producida por un significante será también un índice de que los cuerpos quedan atrapados por un discurso y que son, así, su soporte (2012a: 220-24). Portadores de esa marca pero también soportes de un discurso, se podría decir que lo que se produce a ese nivel está relacionado con lo que se articula en el discurso. Es por eso que el sujeto no dice cualquier cosa, que la asociación estrictamente libre no existe pues cada cuerpo está atrapado por un discurso, que lo habla –de aquí el goce de la palabra– y está marcado por un goce del que nada puede decir y que repercute iterativamente en su cuerpo.

El cuerpo como soporte del goce. Goce y cuerpo, inseparables, ineludibles. El cuerpo como *ground* –es una de las palabras que usa Lacan– es decir como terreno, suelo, superficie, territorio del goce. “El *ground* está entonces allí. Se trata en efecto del cuerpo, con sus sentidos radicales sobre los cuales no hay captación alguna” (2012a: 223). Se trata, entonces, de la palabra y el goce cada vez más alejados; del cuerpo con su marca de goce fuera de todo sentido y significado, del cuerpo que goza solo, de la promoción del goce, en el corazón del seminario 19. “Entiendan”, dice Jacques-Alain Miller en la contraportada de este seminario, “el Uno-solo. Solo en su goce (radicalmente autoerótico) tanto como en su significancia (fuera de la semántica). Aquí comienza la última enseñanza de Lacan. Allí reside lo esencial de lo que les enseñó, y sin embargo todo es nuevo, renovado, patas arriba” (2012a: 223).

Hay, pues, en esta renovación, el goce sentido (o fálico) y el goce fuera de sentido, o para decirlo con otras palabras: el goce de la palabra y el goce del cuerpo (goce autoerótico). El primero está vinculado al goce de hablar y que podría ser situado en el terreno de la ontología clásica porque está en el terreno del lenguaje. El segundo está vinculado directamente al goce del cuerpo, al que goza solo y solo goza. Es el goce que llamé “no-todo” unas páginas más arriba, pues esto hace alusión a que “no-todo” es goce fálico. El sujeto, sin embargo, intenta atrapar este goce dándole una significación, la cual siempre escapa. Se puede decir entonces, con Lacan, que este goce ex-siste al sujeto, en tanto está fuera de sí para retomar lo que señalé entorno a las elaboraciones lacanianas del *Parménides* de Platón.

¿Se trata de una experiencia corporal de la que nada se puede decir, de la que nada se sabe? Sí, pero también se trata de como cada sujeto intenta decir, capturar, bordear, hacer con ese goce que el lenguaje no alcanza a decir a cabalidad pero que quedó marcado en su cuerpo

de una manera particular. Es lo que Lacan intenta explicar cuando habla de la noción de letra.

Intentaré mostrar, en la parte final de esta investigación, como encuentro que en la obra del poeta Pasolini hay algo de este goce en juego y cómo él da muestras de sus intentos diversos de hacer algo con él por medio de la escritura.

Para concluir este apartado diré que en lo relacionado al tema de lo Uno en psicoanálisis, el intento es más bien el de aproximarse y bordear el Uno solo, que no necesita de otro para existir y que la condensación que hace Lacan del “Uno” y el “Hay” en el “Haiuno” [*Yad'lun*] es, en cierta manera, para enunciar lo que hay. Las dos primeras hipótesis del *Parménides* de Platón, a saber: “[e]l uno es uno” y “El Uno es”, podrían quedar de lado en el psicoanálisis lacaniano para decir “El Uno, Uno” o “Uno, hay” (2012a: 135). ¿Cómo aproximarse, cómo dar cuenta de esto sin el lenguaje, fuera de él, en el silencio, en la escritura? ¿O quizás dentro de él pero entre líneas?

Por eso, Lacan sostiene que el Uno –ese del que está “hecho” el goce opaco, mudo, infinito, ese que no hace dos con nada– “lleva al colmo lo tocante a la existencia, hasta confinar con la existencia como tal por cuanto surge de lo más difícil de alcanzar, de lo más huidizo dentro de lo enunciable... [el Uno] *lo que solo existe no siendo*: justamente esto es lo que está en juego” (2012a: 133).

5.2.5.3 *El Seminario 20, Aun (1972-1973)*

El Seminario 20, como he dicho, inaugura la llamada “última enseñanza de Lacan”, esa en donde se dice que todo es novedoso pero no si tomar apoyo en lo que se había formulado antes. Una de las cuestiones novedosas será, pues, que el goce estará en primer plano en este seminario. Tomaré así, como eje de este apartado, la cuestión del goce vinculado al cuerpo y secundariamente la pregunta por la escritura.

El primer capítulo del seminario 20 se titula “Del goce”, Lacan ahí se pregunta directamente “¿qué es el goce?” a lo que responde de inmediato que “el goce es lo que no sirve para nada” (Lacan 2004: 11) y articula a esto que el sujeto, de eso –de su goce– no quiere saber nada. Quedará entonces vinculado el saber y el goce pero de una manera

nueva, por la vía negativa de un “no querer saber” y, además, un saber que no tiene que ver con lo simbólico sino con el goce, es decir con lo real. Esta manera, es diferente a la forma en que en *El Seminario 17, El Reverso del psicoanálisis* (1991) Lacan decía que el saber era medio de goce, que producía goce y también difiere del saber como proveniente del lenguaje. Esta nueva manera de plantear el saber se articula a un saber que se plantea enigmático en tanto su relación con algo que escapa siempre al *parlêtre*, a saber, los efectos de *lalengua*. De aquí la diferencia entre el saber y el aprendizaje que Lacan desarrollará en el último capítulo del seminario.

La noción de *lalengua*, neologismo de Lacan que hace referencia a las resonancias del lenguaje en el cuerpo del *parlêtre* y que nada tienen que ver con el sentido, es tomado del *laleo* del bebé –esa etapa anterior a la utilización del lenguaje en la que los bebés emiten sonidos repetitivos conformados por cadenas silábicas consonante-vocal y que causan en ellos reacciones corporales– y usado para destacar que en el goce del cuerpo no se trata del sentido sino de lo que se siente en el cuerpo vía *lalengua*, no el lenguaje. Esta es una noción capital en el seminario 20 y más allá de él, razón por la cual que le dedicaré exclusivamente todo el próximo apartado en donde me extenderé para desarrollar su importancia, no solo en el seminario 20 sino en la última enseñanza de Lacan en general.

Volviendo al tema del saber y el goce, estos quedarán vinculados en tanto es de *lalengua* que el *parlêtre* puede extraer un saber que no recae en el sentido, diré que se trata de un saber sobre el propio goce y sus coordenadas, sobre el real de cada uno que siempre es imposible de simbolizar y de atrapar (véase apartado 6.2 sobre el lenguaje a nivel de la escritura).

El goce no está vinculado a si se es anatómicamente hombre o mujer, Lacan lo deja claro al decir que eso se trata solo de huellas “que el ser del cuerpo, ciertamente, es sexuado, pero esto es secundario, como dicen. Y, como lo demuestra la experiencia, de estas huellas no depende el goce” (2004: 13). Al goce lo hará depender del cuerpo y a la manera de gozar la hará depender de la posición frente al goce. Es decir, como cada *parlêtre* (independientemente de su sexo anatómico) experimenta y hace con el goce, si se me permite decirlo así. Hablará de “mujer” y de “hombre” no en el sentido biológico, sino en tanto para Lacan estas serán dos posiciones, muy distintas, respecto a la manera de gozar. Es lo que formulará en su tabla de la sexuación (2004: 95) sirviéndose de la lógica aristotélica y en la cual dice que se inscribe, sea de un lado, sea del otro, “todo ser que

habla” (2004: 96). Las fórmulas de la sexuación, entonces, como dice Ana Cecilia González:

Remiten al goce sexual, es decir, a la relación sexual del sujeto con el goce en el encuentro cuerpo a cuerpo, o, como él dice, lo que sucede en la cama, en el acto sexual –y que hay que distinguir del goce con el objeto pulsional o “a- sexual”, por la implicación del objeto a, que no está marcado por la diferencia sexual. Por lo tanto, y como resulta evidente, que no haya relación sexual no significa que no tengan lugar las relaciones sexuales empíricas, sino que no hay proporción programada por el instinto o la naturaleza, ni relación que pueda escribirse en lo simbólico como universal. Como dice Lacan “al fin y al cabo la ausencia de la relación sexual no impide manifiestamente el enlace [*la liaison*], muy lejos de ellos, sino que le da sus condiciones” (González 2013).

No entraré a desarrollar aquí las fórmulas y la tabla de la sexuación que plantea Lacan porque eso me desviaría de los ejes de mi investigación y de sus objetivos. Resaltaré, en cambio, lo que interesa a ella y es que, cuando se habla del goce, como ya mencioné anteriormente, hay dos modalidades: el goce fálico y el goce del cuerpo o no-todo. El goce fálico es el goce de la palabra, del lenguaje, el que se anuda al sentido y que puede limitar al goce mismo vía lo simbólico. En cambio, el goce no-todo, es el goce del cuerpo, el que dice: no-todo es el falo, se goza también más allá de él, por decirlo de alguna manera. Este goce es el que Lacan atribuye a la posición mujer porque es un goce que no tiene significante. Es un agujero en lo simbólico. En cambio, el significante del goce de la palabra es el falo. En base a esto es que Lacan argumenta que “[l]a mujer tiene relación con el significante de ese Otro [...] Doy por sentado que aquí evocarán mi enunciado de que no hay Otro del Otro [...] Por eso, este significante, con los paréntesis, señala el Otro como tachado” (Lacan 2004: 98) atribuyéndole así que, ella, de alguna manera, se relaciona con el agujero en el tejido simbólico del Otro, con la ausencia del significante que haría a ese Otro completo. Y agrega: “[l]a mujer tiene relación con S (/A) [significante del Otro tachado], y ya en esto se desdobra, no-toda es, ya que, por otra parte, puede tener relación con PHI. Con PHI designamos ese falo que preciso diciendo que es el significante que no tiene significado, aquel cuyo soporte es, en el hombre, el goce fálico” (2004: 98-99). Para dar su fundamento a esto en relación al cuerpo, Lacan dice de la posición del

lado mujer que “[s]i la mujer no fuese no-toda, si en su cuerpo no fuese no-toda como ser sexuado, nada de esto se sostendría” (2004: 18). Es decir, que es el cuerpo –en tanto no goza solo del falo– en donde el goce no-todo encuentra sus bases.

Así, dos modalidades de goce: el goce de la palabra (que implica al sentido y al significante) y el del cuerpo (que implica la escritura en tanto trazo de goce en el cuerpo que nada tiene que ver con el significante sino con lo que Lacan mismo llama su esencia).¹⁶⁷ Es en el goce del cuerpo, y en su diferenciación, en lo que Lacan pondrá el acento en su última enseñanza. Se ve pues que hay, por su parte, una insistencia en que palabra y escritura no pertenecen al mismo terreno.

La cuestión del goce del cuerpo en el seminario 20 se plantea, en ciertos momentos, como un gozar de Otro cuerpo, pero no en tanto alteridad o en relación a la cópula sexual sino entendiendo como Lacan ya había planteado respecto al cuerpo y el Otro, en 1967, en el seminario 14, que el Otro es el cuerpo cuando dijo: “durante cierto tiempo me permití decir que bajo este lugar del Otro yo camuflaba lo que llaman agradablemente –y después de todo, por qué no– el Espíritu. Lo fastidioso es que es falso. *El Otro, finalmente y si todavía no lo han adivinado ustedes, el Otro, este de aquí, tal como está escrito aquí, ¡es el cuerpo!*”¹⁶⁸ (Lacan 1966). Más adelante, en el seminario 19, sigue reivindicando que el lugar del Otro es el cuerpo, como lo recuerda Colette Soler: “es causa de goce [el significante], no es sólo una causa de significación de mensaje, y el lugar de lo que Lacan llamó *el lugar del Otro*, es decir el lugar del significante, el lugar del lenguaje se verifica que es *el cuerpo*. ‘El cuerpo cama del Otro’ dice Lacan en su seminario *Ou pire*” (Soler 2006b: 98).

Poco a poco, esto irá virando más para decir que en el cuerpo se escribe el Uno, que el cuerpo es el lugar del Uno. El Otro –es decir, el cuerpo– como lugar de inscripción de lo que viene de un fuera-dentro y deja un trazo indeleble fuera de todo sentido posible. Marca

167. “No se habla más que de eso desde hace tiempo, del Uno. *Hay Uno*, con este enunciado sustenté mi discurso el año pasado, y ciertamente no para abundar en esta confusión original, pues el deseo no nos conduce más que a la mira de la falla donde se demuestra que el Uno solo depende de la esencia del significante. Si interrogué a Frege al comienzo fue para tratar de demostrar la hiancia que hay entre este Uno y algo que depende del ser, y tras el ser, del goce” (Lacan 2004: 13).

168. La traducción es mía: “je me suis laissé dire pendant un temps, que je camouflais sous ce lieu de l'Autre ce qu'on appelle agréablement - et après tout pourquoi pas - l'Esprit. L'ennuyeux c'est que c'est faux. *L'Autre, à la fin des fins et si vous ne l'avez pas encore deviné, l'Autre, là, tel qu'il est là écrit, c'est le corps!*” Seminario 14, *La lógica del fantasma*. Lección del 10 de mayo de 1967. Inédito.

de la ex-istencia que desarrollé en el apartado 5.2.5. Parte de lo novedoso del seminario 20 radica en el desarrollo del cuerpo como Otro y de la sustancia gozante. Lo que también se puede decir con el uso del reflexivo, pues ya no se habla del cuerpo que goza del objeto o del significante sino de un cuerpo que *se goza*:

Para situar, antes de dejarlos, mi significante, les propongo lo que, la última vez, se inscribe al comienzo de mi primera frase, el gozar de un cuerpo, de un cuerpo que simboliza al Otro, y que acaso consta de algo que permite establecer otra forma de sustancia, la sustancia gozante. ¿No es esto lo que supone propiamente la experiencia psicoanalítica?: la sustancia del cuerpo, a condición de que se defina sólo por lo que se goza. Propiedad del cuerpo viviente sin duda, pero no sabemos qué es estar vivo a no ser por esto, que un cuerpo es algo que se goza. No se goza sino corporeizándolo de manera significativa [...] Gozar tiene la propiedad fundamental de que sea, en suma, *el cuerpo de uno el que goza* de una parte del cuerpo del Otro [...] Diré que el significante se sitúa a nivel de la sustancia gozante (Lacan 2004: 32-33).¹⁶⁹

Resalto con cursivas la parte de la propiedad fundamental del goce según Lacan, que sea “el cuerpo de uno el que goza” (esto es: no el cuerpo del otro, porque de eso no se puede saber nada). Esto quiere decir que es en el propio donde el goce repercute y donde se siente. No se siente por el cuerpo del otro, ni por un objeto particular, tampoco en la palabra. Aunque el *parlêtre* se sirva de otro (cuerpo, objeto) para gozar, se tratará siempre del goce de su propio cuerpo. Corporeizar de manera significativa al cuerpo es, en cierta medida, a lo que se refiere Lacan cuando en *Radiofonía* (véase apartado 5.2.3) dice que lo simbólico toma cuerpo. Ese “toma cuerpo” es aquí la corporización significativa, lo que permite decir que la esencia del significante es la causa del goce, lo que en él se encarna. A esto se refiere Lacan cuando habla de la sustancia gozante, tema que trata a partir de la *res extensa* y la *res cogitans*. La relaciona con el goce del cuerpo a causa de la sustancia del significante, a saber, la letra, de eso que provoca un trazo de goce en él. Dice que “[e]l significante es la causa del goce. Sin el significante ¿cómo siquiera abordar esa parte del

169. Las cursivas son mías.

cuerpo? ¿Cómo, sin el significante, centrar ese algo que es la causa material del goce? Por desdibujado, por confuso que sea, una parte del cuerpo es significada en este aporte” (Lacan 2004: 33). Vuelve entonces la suerte de relación que hay entre el Uno, la esencia del significante, el goce y el cuerpo como soporte, es decir, como única consistencia del *parlêtre*. Es, en cierta manera, a lo que me refería anteriormente al aludir a que el Otro es el cuerpo. Jacques-Alain Miller lo aclara con sutileza en su curso *El ultimísimo Lacan* al decir que “[e]n el lugar del Otro, hay un principio de identidad totalmente distinto, el cuerpo. No el cuerpo del Otro sino, como suele decirse, el cuerpo propio [...] diría sobre este cuerpo propio, que es el Un-cuerpo. Todo lo que estaba investido en la relación con el Otro está acá replegado sobre la función originaria de la relación con el propio cuerpo, del cual hay una idea como de sí mismo, y que Lacan sitúa con la vieja palabra freudiana de *ego* [...] El *ego* se establece a partir de la relación con Un-cuerpo. No hay ahí identificación, hay pertenencia, propiedad” (Miller 2013b: 107-08). Desarrollaré el tema del Uno y el cuerpo en el apartado 5.2.6 y 5.2.9.

5.2.6. *lalengua* y el cuerpo

Lalengua es una de las nociones fundamentales para mi investigación pues a ella se relaciona especialmente la noción de cuerpo en Lacan y la experiencia de la que Pier Paolo Pasolini testimonia (como ya mencioné y desarrollé en los apartados 2.3.1 y 3.3) y que yo tomo como su experiencia más temprana de *lalengua*, aquella que marcó el trazo de goce fundamental en su cuerpo. Apoyado en esto es que escribió y que quiso descifrar aquello para lo que argumentaba que se debía llegar a lo no verbal. Me interesa también esta noción para poder pensar, con ella, la propuesta nanciana del cuerpo como extranjero, como Extraño y desde ahí la noción de existencia vinculada a la de la escritura. A eso dedicaré, en relación a *lalengua*, el apartado 5.2.10.

La noción de *lalengua* es un neologismo de Lacan en el que une el artículo definido “la” y el sustantivo “lengua” para formar una sola palabra: *lalengua*. Con él quiere hacer alusión a una noción que nada tiene que ver con el lenguaje ni con la comunicación. Lo escribe así, todo junto, para “evocar lo que ella tiene de *laleo* [*lallation*]”¹⁷⁰ (Lacan 1976).

Esto quiere decir que *lalengua* no es comunicación, diálogo ni lenguaje, como ya he

argumentado en los apartados recién mencionados (2.3.1 y 3.3). Se trata entonces de un goce que no es compartido, que no hace comunidad, por decirlo de otra manera, sino más bien de un goce del *parlêtre* consigo mismo, en el que resuena lo más singular que hay en él. Específicamente, *lalengua* apunta a un goce que tiene que ver con su cuerpo y en el que se puede situar lo que Lacan llama la *moterialité*¹⁷¹ de la palabra, es decir a aquello de la palabra que impacta en el cuerpo, a la palabra tomada materialmente. Ese *moterialismo*, es donde –para Lacan– “reside el asidero del inconsciente –quiero decir que es lo que hace que cada cual no haya encontrado otras maneras de sustentar lo que recién llamé su síntoma” (Lacan 2007a: 126). Es por esa vía que el inconsciente se produce, y se estructura como lenguaje. Aunque, *lalengua*, lo repito, no es del orden del lenguaje sino remite a otra cosa, a saber el goce en el cuerpo vía la resonancia, del eco en el cuerpo. En palabras de Ana Cecilia González:

Lo que esta noción pone en primer plano es la dimensión de sonoridad, los sonidos disyuntos de la lengua, de allí que el neologismo remita a “lalación” y añade que lo importante es que “el lenguaje reconceptualizado como *lalengua* se convierte en productor o inductor del goce, en relación con la sustancia gozante, puesto que se trata de elementos separados de la cadena significante y por ende fuera del régimen del sentido”. Estos elementos hacen emerger la resonancia en el cuerpo de la materialidad del significante (González 2013: 110).

Sin embargo, hay un vínculo entre *lalengua*, sus efectos y el inconsciente ya que el este, hecho de lenguaje, intenta a través del lenguaje mismo saber algo de *lalengua*. Con esto me refiero a que se intenta saber el sentido del goce en el cuerpo, sentido que el *parlêtre* intenta encontrar a través de las palabras y del que nada sabe. Lacan formula este vínculo

170. La traducción es mía: “la façon dont je l’écris, en un seul mot, ceci pour évoquer ce qu’elle a de lallation”.

171. Lacan inventa el neologismo *moterialité*, imposible de traducir al castellano, en donde juega con la palabra *mot* [palabra] y *materialité* [materialidad] formando *moterialité*, aludiendo así al materialismo de la palabra que, en el psicoanálisis lacaniano, quiere decir que ciertas palabras, para cada ser hablante y en el caso por caso, son las que impactan en su cuerpo y tienen efectos en él. En cierta manera, la *moterialidad* o *moterialismo* del que habla Lacan se refiere a los incorporales de los estóicos.

entre lenguaje y *lalengua* en el *Seminario 20* diciendo que el lenguaje está hecho de *lalengua*, que es una elucubración de saber algo de él (Lacan 2004: 167). Aquí se encuentra esa dimensión, a la que me he referido en múltiples momentos de mi investigación, para la que las palabras no alcanzan, ante la cual el lenguaje es insuficiente y con la que el *parlêtre* hace síntoma. Más adelante, respecto a la insuficiencia del lenguaje para dar cuenta de los efectos de *lalengua*, Lacan agrega que el hecho de que el inconsciente esté estructurado como un lenguaje es debido a que “los efectos mismos de *lalengua*, ya allí como saber, van mucho más allá de todo lo que el ser que habla es capaz de enunciar. Por eso el inconsciente, en tanto le doy aquí el soporte de su desciframiento, no puede estructurarse sino como un lenguaje, un lenguaje siempre hipotético respecto a lo que lo sostiene, a saber, *lalengua*” (2004: 168). Si *lalengua* es lo que sostiene al inconsciente, si es su base, su fundamento, por decirlo de otra manera y si el inconsciente intenta descifrarla, se entiende por qué las formaciones del inconsciente (los lapsus, los actos fallidos, los sueños, los síntomas, los chistes) tienen también un pie en *lalengua*. Diré que ella –*lalengua*– es el núcleo que el inconsciente rodea de múltiples y singulares maneras para lograr saber algo de ella. Pero, este intento de desciframiento es siempre fallido pues ¿cómo se puede abordar, decir, saber, nombrar algo que no tiene que ver con el lenguaje a través del lenguaje mismo? Es, me parece, imposible. Esto ya plantea otro terreno que no tiene que ver con la palabra sino con la escritura y con lo imposible de decir.

Lalengua si no es lenguaje ¿de qué se trata? De sus efectos, de los efectos de la palabra en el cuerpo y es este efecto lo imposible de decir a cabalidad. No se trata, entonces, del significante causa de goce, como planteaba Lacan años antes del *Seminario 20*, sino de algo más sutil, a saber la resonancia de la palabra, su eco, en el cuerpo. La resonancia, el eco, no es lo mismo que la palabra, es más bien un efecto corporal que se siente y que si bien, no tiene que ver con la palabra como tal, como significante o significado, sí tiene que ver con el propio cuerpo y lo que en él se siente como una excitación singular –no cualquiera sino una– que queda marcada en el cuerpo. Excitación, rotura de la homeostasis, un más allá del principio del placer, la pulsión –para decirlo con Freud– o lo real (para decirlo con Lacan). La noción de *lalengua* tiene que ver, entre otras cosas, con eso de la palabra que tuvo un eco en el cuerpo y se sintió y para lo cual no existe la palabra adecuada, la que lo diga todo respecto de esa sensación corporal, a saber, el goce. Jacques-Alain Miller dice, en su esclarecedora conferencia *Habeas Corpus* (2016) que:

La palabra pasa por el cuerpo y, de retorno, afecta al cuerpo que es su emisor. ¿De qué manera, bajo qué forma, la palabra afecta a este cuerpo que es su emisor? Lo afecta bajo la forma de fenómenos de resonancias y de ecos. La resonancia, el eco de la palabra en el cuerpo son lo real –el mismo real de lo que Freud llamó “inconsciente” y “pulsión”. En este sentido, el inconsciente y el cuerpo hablante son un único y mismo real. Volveré a decirlo para que esta puntuación esencial no se nos escape. Hay una equivalencia entre inconsciente y pulsión, por todo lo cual estos dos términos tienen un origen común que es el efecto de la palabra en el cuerpo, los afectos *somáticos* de la lengua, de *lalengua*. El inconsciente del que se trata desde entonces no es un inconsciente de pura lógica sino, si se puede decir así, un inconsciente de puro goce. (Las cursivas en: *somáticos* son mías) (Miller 2017b: 12-13).

Resalto *somáticos* para llamar la atención sobre una cuestión fundamental y es que los efectos de *lalengua*, esa resonancia y eco de la palabra, son afectos en el cuerpo, es decir, afectan al cuerpo. *Lalengua* pone en primer plano el cuerpo y el goce. La significación y el significante ya no tienen la relevancia que tenían antes. A partir de la introducción de esta noción, de este neologismo de Lacan, dan la estafeta al eco de la palabra, a las resonancias que ella tiene para cada *parlêtre* y de ahí a lo real, que será el pivote de la última enseñanza de Lacan. Este real o la dimensión de lo real que aparece con *lalengua* y que queda fuera de sentido se produce justamente debido al goce que se moviliza por la lengua en el cuerpo. Es aquí donde Pasolini es un excelente referente para el psicoanálisis lacaniano para seguir su testimonio en relación a lo que llamo *su lalengua*, ese asunto que es sólo de él. Lo he tratado, recurriendo a las palabras y biografía de Pasolini en el apartado 2.3.1 y 3.3 de esta investigación. Ahí se lee sobre la importancia del momento central en la vida de Pasolini en que siente una excitación que le desbordaba el cuerpo y ante la cual inventa una expresión: *teta veleta*. *Teta veleta* nombra su “asunto de cada quien” (Lacan 2004: 166) al que Lacan se refiere, porque esta expresión conlleva –solo para Pasolini y para nadie más en el mundo– esa sensación corporal puntual, ese goce, que marcó su vida. Es un ejemplo de cómo una expresión determinada (en este caso *teta veleta*) condensa un sin sentido y un intento de añadir sentido para el *parlêtre*, o también cómo dice sin decir ese goce en el cuerpo para el que el lenguaje no alcanza. Esto debido a que en esa expresión a

la que me refiero como *lalengua* y sus efectos, está contenido algo de la palabra y algo del cuerpo que, se podría decir, aconteció sin la palabra y que ella adquiere, luego, la función del sentido. El *parlêtre* cree así que su *lalengua* quiere decir algo. Pero en realidad, eso no quiere decir nada, no tiene ningún S₂ (significante segundo) que dé cuenta de lo que hay en juego. Es a lo que Enric Berenguer bien alude en su conferencia *A cerca de “Conferencia en Ginebra sobre el síntoma” de Jacques Lacan (2010)* cuando habla del caso Juanito de Freud.¹⁷²

Para explorarlo, Lacan habla de Juanito para plantear ese momento crucial en que, para el niño, algo del goce de su cuerpo se hace evidente mediante la erección, algo que no controla. En ese tiempo precoz de la subjetividad, por un lado se puede situar la presencia y los efectos de *lalengua*, porque *Wiwimacher* es una invención del niño, que le produce satisfacción, pero anudada a otra dimensión del goce que también está en juego, un goce del cuerpo que parece gozar por sí solo. Así, está el lado de aquello de lo que el niño goza y el lado de aquello de lo que goza el cuerpo solo. Aquí tenemos que hacer un esfuerzo para situar bien una serie de cosas: por un lado, ese momento que es el encuentro con la realidad sexual, inseparable de un término de *lalengua* que tiene su funcionamiento; por otro lado, situar a qué correspondería aquí una primera cristalización del síntoma; luego, en qué dirección iría un desarrollo más amplio de esa primera cristalización, lo que sería un desarrollo del síntoma –esto se ve en Juanito claramente– con la tentativa de añadir sentido. Podemos diferenciar estos tres aspectos, para ver que lo que está en juego, cómo pensar esa temporalidad (Berenguer 2018: 40-41).

En el caso de Juanito también hay una expresión, fruto de la invención del sujeto, para designar el goce del cuerpo que se experimenta, a la vez, como propio y del Otro. Es decir, a este goce se lo intenta ubicar fuera, como queriendo no tener nada que ver con él pero también se lo intenta nombrar para poder designar esa perturbación del cuerpo propio, es decir el goce. *Lalengua* tiene, así, su dimensión de Uno (en tanto señala el cuerpo que goza

172. El caso Juanito es uno de los cinco casos que Freud analiza más a detalle. Se trata del análisis de una fobia en un niño de 5 años. *Wiwimacher* es, como indica Enric Berenguer, una palabra inventada por el niño para nombrar su excitación corporal.

solo, como dije de Juanito) y su dimensión de Otro (en tanto apela al lenguaje para intentar esclarecerse).

Los ejemplos de *teta veleta* y *Wiwimacher*, pero también el citado sobre Michel Leiris, muestran que la *lalengua* no tiene léxico ni sintaxis, que se burla de la gramática y sus reglas, como dice Jacques-Alain Miller en su curso de 2006-2007 *El ultimísimo Lacan* (2010). *Lalengua* está hecha de equívocos y abierta a todos ellos. Es por esto que, siendo el asunto de cada quien, comportará cualquier equívoco posible que esté asociado a su fonética, el eco y/o la resonancia que esta tenga en el cuerpo del *parlêtre* en cuestión. *Lalengua* no designa un significado establecido por el diccionario o una palabra de uso común, social, sino que señala la excitación o perturbación corporal que Lacan –con Freud– llama “realidad sexual”, es decir algo de índole puramente corporal, esto por un lado. Y por el otro, *lalengua* señala aquella expresión que, como equívoco del lenguaje, como eco de un decir, circunscribe entre sus letras eso que se siente en el cuerpo y que el *parlêtre* designa con esta expresión particular y que, sin embargo, se vincula a la manera en que *lalengua* fue escuchada y hablada por cada uno. Es esto lo que se enganchará al Otro (como S_2) para intentar buscar el supuesto significado de lo que le sucede a ese cuerpo, en palabras de Lacan esto sucede con ayuda del pensamiento “[e]l hombre piensa con ayuda de las palabras. Y es en el encuentro entre esas palabras y su cuerpo donde algo se esboza. Por otra parte, osaré decir al respecto el término de innato –¿si no hubiese palabras de qué podría testimoniar el hombre? Allí se ubica el sentido” (Lacan 2007a: 125).

Lalengua, entonces, está “hecha” si se me permite decirlo así, al menos de dos dimensiones: una que se puede decir y que por esto mismo puede eternizarse en la cadena del sentido y otra que que no puede decirse, representarse ni escribirse. Es lo real de *lalengua* que no se engancha con nada por ser puramente corporal y estar, así, fuera de toda significación posible. Con esto, según las indicaciones de Lacan, que también se puede llamar el *moterialismo* de la lengua (véase nota 171), con esta dimensión de lo real de ella, es con la que se sustenta el síntoma de cada quien, como señalé unas líneas más arriba.

Pero ¿qué quiere decir “la realidad sexual”? Para Lacan, que en esto también sigue a Freud, dice en su *Conferencia en Ginebra sobre el síntoma* (1985) que la realidad sexual hace referencia a las primeras experiencias del *parlêtre* y que la interpretación del sentido

de los síntomas tiene que ver con encontrar esas primeras experiencias. Enfatiza que Freud puso el acento en que esas primeras experiencias son autoeróticas, afirmación con la que disiente. Para argumentar su punto de vista contrario al de Freud, Lacan recurre al caso Juanito para demostrar que ese goce al que Freud se refiere como autoerótico él lo considera hétero. Es decir, que el *parlêtre* lo sitúa fuera de sí mismo, atribuyendo su propio goce al Otro, al semejante o a los objetos. Toma, para esta demostración, de nuevo el *Wiwimacher* de Juanito, y dice:

Si estudian en detalle el caso Juanito, verán que lo que se manifiesta en él, lo que él llama su *Wiwimacher* –porque no sabe cómo llamarlo de otro modo– es lo que se introduce en su circuito. En otros términos, para llamar a las cosas tranquilamente por su nombre, tuvo sus primeras erecciones. Ese gozar primero se manifiesta, podría decirse, en cualquiera. Pero justamente ahí está la avanzada de lo que Freud aportó –basta con que esto sea verificado en algunos para que tengamos derecho a construir al respecto algo que tiene la más estrecha relación con el inconsciente [...] el encuentro con su propia erección no es autoerótico en lo más mínimo. Es de lo más hetero que hay. Se dicen – ¿Pero qué es eso? Y se lo dicen tan bien que el pobre Juanito sólo piensa en eso– Lo encarna en objetos que son francamente externos [...] es totalmente lo más ejemplar para él de aquello que tiene que enfrentar y sobre lo cual no entiende nada [...] Su síntoma es la expresión, la significación de ese rechazo. Ese rechazo no merece en lo más mínimo ser etiquetado como autoerotismo, con el solo pretexto de que después de todo ese *Wiwimacher* lo tenga enganchado en algún lugar de su bajo vientre. El goce que resulta de ese *Wiwimacher* le es ajeno hasta el punto de estar en el principio de su fobia. Fobia quiere decir que está amedrentado por él (Lacan 2007a: 127-28).

Entre el *parlêtre* y el Otro se crea, entonces, una especie de confusión pues, en primera instancia, el goce propio se le atribuye al Otro, es vivido como hetero, según Lacan, por no poderlo soportar en el propio cuerpo ni sin atribuirle significado. Para Lacan, primero aparece, fruto de algo que viene del Otro, una excitación corporal, como en Juanito la erección, que no sabe de dónde viene ni qué significa eso que le sucede y que es, por llamarlo de alguna manera, ajeno a su propia voluntad. Es algo que le sucede, que él no

controla, sin más. Pero Juanito, busca, investiga, intenta por varios medios, atribuir eso a otro (el caballo de su fobia en este caso). Queda así, este lado –el que intenta descifrar el sentido del síntoma– y por el otro ese cuerpo que goza solo. A esta especie de “mezcla” de lo que puede decirse y lo que no, Lacan la llama atinadamente una “coalescencia”, e indica que el niño tendrá que arreglárselas con el goce de su cuerpo y con los residuos o restos que le quedan del lenguaje y con los que se puede observar que juega (lo ejemplifica con lo que él mismo observó y es que los niños dicen palabras, mucho antes de siquiera poder construir una frase, como “quizás”, “todavía no” que demuestran así que no las usan por su significado), “es eso lo que le deja toda esa actividad no reflexiva –los añicos a los cuales, más tarde, pues es un prematuro, se le agregarán los problemas de lo que lo espantará. Gracias a esto hará la coalescencia, por así decirlo, de esa realidad sexual y del lenguaje” (2007a: 129).

Con estos equívocos, el *parlêtre* irá dando “tropezones” en su vida, sintomatizando eso de lo que no sabe nada y a lo que intentará de múltiples maneras atrapar y dar un sentido. Es a esto, a lo que el ser humano –porque habla y piensa– es decir el ser hablante, está abocado: a buscar un sentido. Y esta casi necesidad empieza en ese encuentro con lo que Lacan y Freud llaman “la realidad sexual” y que remite al goce solo en el cuerpo. Ahí se sitúa –entre el sentido que otorga el lenguaje y el sinsentido de *lalengua*– una especie de agujero entre ese cuerpo que goza solo y los equívocos que conlleva *lalengua*. Hará falta un análisis para poder “destilar” y separar estas dos dimensiones que he mencionado que hay en *lalengua*. Para decir un poco más: *lalengua* está hecha de equívocos y, también, es una suerte de confusión entre lo Uno y lo Otro, entre el goce solo o el Uno solo y el lenguaje, es decir, el sentido, de esta coalescencia que indica también, tal como lo señala Enric Berenguer (2010) que “la realidad sexual no es algo que esté dado de entrada, es muy importante destacarlo: es efecto en el cuerpo de la activación del goce por *lalengua*. Pero, a pesar de que mediante esta coalescencia el sujeto funda el Uno de su síntoma, permanece allí una alteridad irreductible que suscita un rechazo y cuya elaboración se va a producir a través del Otro” (Berenguer 2018: 45).

Este Uno, inabordable por medio del lenguaje, y del que me ocuparé en el apartado 5.2.9, pertenece al registro que Lacan llama “lo real”, de aquí se desprende “el real” en juego en *lalengua* para cada *parlêtre*, pasando del sustantivo indeterminado “lo” al determinado “el”, se precisa lo singular, el uno por uno con el que trabaja el psicoanálisis. Es decir, de

aquí se podrá deducir, en la clínica, cuales fueron los equívocos que se jugaron en la historia de cada uno y que, de alguna manera, parecían obrar casi como destino al tener un significado (S_2) enganchado que producía sufrimiento al sujeto. El Uno al que me refiero es el que Lacan señala al comienzo de sus última enseñanza, del que puntúa claramente la confusión en la que está sumido: “[e]l Uno encarnado en *lalengua* es algo que queda indeciso entre el fonema, la palabra, la frase, y aun el pensamiento todo. Eso es lo que está en juego en lo que yo llamo *significante-amo*. Es el *significante Uno*” (Lacan 2004: 173). Con esto se puntualiza aún más la especificidad en la clínica psicoanalítica, la manera de proceder de tomar cada caso desde su singularidad. De ahí vale preguntarse sobre el cuerpo y *lalengua* en cada caso, no desde un ¿qué quiere decir? sino puntuarlo desde un “eso no quiere decir nada” para poder “limpiar” la vía del sentido, por decirlo con una metáfora, y apuntar así al eco del *significante* en el cuerpo que señalé en las páginas precedentes.

Apuntar a ello, en cada caso, significa plantearlo para cada caso como si no hubieran precedentes, sin hacer generalizaciones o usar lo que es “válido” en otro caso. Se trata más bien de hacer el planteamiento de la relación que cada uno tiene con *lalengua* y sus reverberaciones. Cómo toca a cada quien esa cámara de reverberaciones –para retomar las palabras de Jacques-Alain Miller en su curso *Piezas Sueltas* (2013)– que es *lalengua*. Respecto a lo cual retoma el seminario 23 de Lacan y su abordaje del *Finnegans Wake* de James Joyce para decir que este libro es esa cámara de reverberación y que “a partir de esa contingencia hay traumatismo para cada uno. ¿Qué significa que haya traumatismo? Significa que la desarmonía es originaria, que el sonido de *lalengua* jamás es armónico, que no sintoniza con nadie. Significa que la desarmonía no puede ser remediada [*pansée*], que no puede ser reparada, que no puede ser curada” (Miller 2013d: 47). Ello permite que introduzca la cuestión del lenguaje –en tanto es una elucubración de saber sobre *lalengua*, aquello que nadie soporta como saber enunciado– como una enfermedad y del ser que habita *lalengua* un discapacitado, en el sentido de quien nunca podrá *decir* exactamente eso de lo que se trata en su *lalengua* y que perturba su cuerpo. Subrayo la palabra “decir” pues *lalengua* no tiene nada que ver con el decir porque, precisamente, ahí no se trata del lenguaje sino de otra cuestión, la del cuerpo que goza solo, la de una efracción de goce. Se trata, como señala Éric Laurent, de la pregunta “¿cómo se regula –cuando hay estas efracciones de goce– esa intensidad que provoca el cuerpo cuando se manifiesta una dimensión insoportable?” (Laurent 2018: 80). La palabra sola no es suficiente, no alcanza.

Repito, no se trata del decir.

Intentar captar, capturar, aprehender ese real en juego en *lalengua* de cada uno a través del lenguaje es un intento destinado siempre al fracaso. Se trata más bien de un *hacer*, que vinculado y solo vinculado al bien decir y al principio del placer, sea un artificio, una suerte de ficción que se agarra al cuerpo. Es decir, “[s]e trata de algo articulado al cuerpo que posibilita esta regulación, articulado al discurso analítico. El cuerpo inmerso en el discurso analítico, en la ficción analítica *non-standard*. Para esto, la ficción tiene que estar agarrada al cuerpo en un punto. Estar agarrada al cuerpo –es decir al funcionamiento, a la articulación del cuerpo y del goce” (2018: 80). La cuestión es entonces regular no atrapar, capturar, recuperar ni decir. Esta regulación será posible a través de este artificio que implica no solo el registro de lo real –al que pertenece el goce en juego– sino también el de lo simbólico y lo imaginario. Pero esto no quiere decir que esa regulación se consigue para siempre, de una sola vez. Ese artificio con el que la regulación puede obtenerse se hace y se rehace constantemente, el trabajo consiste en mantenerlo funcionando. De alguna manera algo de esto me es evocado con en el poema de Octavio Paz *Decir: hacer*¹⁷³ un poeta que, me parece, logró hacer con la poesía ese artificio que regulaba algo de su goce. También lo hizo James Joyce¹⁷⁴ quien es un excelente ejemplo de una obra que no se quedó en el querer decir sino que no le dio importancia al significado de las palabras e hizo de la reverberación, de las resonancias, del traumatismo de *lalengua* y sus consecuencias, una obra. Pasolini, en cambio, procuró decirlo, narrarlo todo, hasta el infinito. Desarrollaré esto

173. Entre lo que veo y digo,/ Entre lo que digo y callo,/ Entre lo que callo y sueño,/ Entre lo que sueño y olvido/ La poesía./ Se desliza entre el sí y el no:/ dice/ lo que callo,/ calla/ lo que digo,/ sueña/ lo que olvido./ No es un decir:/ es un hacer./ Es un hacer/ que es un decir./ La poesía/ se dice y se oye:/ es real./ Y apenas digo/ es real,/ se disipa./ ¿Así es más real?/ Idea palpable,/ palabra/ impalpable:/ la poesía/ va y viene/ entre lo que es/ y lo que no es./ Teje reflejos/ y los desteje./ La poesía/ siembra ojos en las páginas/ siembra palabras en los ojos./ Los ojos hablan/ las palabras miran,/ las miradas piensan./ Oír/ los pensamientos,/ ver/ lo que decimos/ tocar/ el cuerpo/ de la idea./ Los ojos/ se cierran/ Las palabras se abren (Paz 2004: 98).

174. Sobre James Joyce Lacan escribió y dio algunas conferencias que muestran muy bien el recorrido que hace por su vida y su obra y la manera en que “se sirve” de él –siguiéndolo– para hacer avanzar el psicoanálisis en su última y ultimísima enseñanza. Joyce es, sin duda, el artista al que Lacan más sigue durante esa época, la de los años 70 y en el que se apoya para elaborar y reelaborar muchos de sus postulados sobre el cuerpo, el goce, la escritura, los nudos y el *sinthome*. Debido a la complejidad del abordaje de James Joyce en la obra de Lacan –por no mencionar también la complejidad en sí misma de la obra de Joyce y lo que conocerla implica– he optado por no profundizar ni desarrollar el tema de Joyce en la enseñanza de Lacan en mi investigación. Lo considero un tema que podría, y ha sido él solo, tema de tesis doctorales en muchas partes del mundo. A la vez, me parece que desviaría el foco de atención de esta investigación que está dirigido al artista Pier Paolo Pasolini.

en la última parte de mi investigación.

Se juega de otra manera para James Joyce, como señalé unas líneas más arriba. Para él se trata de la descomposición del lenguaje en la *lalangue*, porque en Joyce *lalengua* no estaba inscrita, él era, como dijo Lacan “un desabonado del inconsciente”, lo que quiere decir que estaba fuera de ese campo. Antoni Vicens, dice de Joyce que:

Joyce, puesto en serie con los llamados enfermos mentales, nos permite descubrir de qué modo la palabra es algo añadido: “un hombre normal, llamado normal, no se da cuenta de que la palabra es un parásito, de que la palabra es un revestimiento [*placage*], que la palabra es la forma de cáncer que aflige al hombre.” Y añade Lacan: “¿Cómo es que hay algunos que llegan hasta sentirlo? Es cierto que sobre eso Joyce nos da un indicio.” Aquella descomposición del inglés de que hablábamos le es necesaria para sentir, por la resonancia de *lalangue*, por los equívocos, su cuerpo, y así poder elevar a este al escabel al que no alcanza con su imagen especular [...] Siguiendo en su búsqueda de la esencia del *savoir-faire* joyciano, de esa perforación de la palabra, de esa habilidad para transformar la lengua, las lenguas, en *lalangue*, Lacan encuentra un detalle mínimo, que eleva a decisivo para la consideración clínica de Joyce, en una entrevista que le hizo alguien. Dice así Lacan: “Alguien fue a verle un día, y le pidió que hablara de una imagen que reproducía un aspecto de la ciudad de Cork. (...) Joyce le respondió que era Cork. Con lo cual el tipo le dijo — *Pero eso es evidente, ya sé que es, pongamos por caso, la plaza mayor de Cork, la reconozco. ¿Pero qué enmarca esa imagen?* — A lo que Joyce respondió — Cork, lo que quiere decir, traducido al castellano, *corcho*.” En efecto, a partir de los fonemas que dicen cork, Joyce pasaba de la significación dada por el nombre de una ciudad que conocía bien, al marco de corcho y sin otra significación que la de rodear la imagen: un marco, un borde que circunscribe un agujero. Este es entonces el valor de la escritura para Joyce: un marco, que rodea un agujero, y que se reitera, a más no poder. Gracias a ese saber puede descomponer la lengua y tratarla como *lalangue* (Vicens 2018a).

Hay, así, el vínculo, *lalengua*-agujero-escritura, que en cada *parlêtre* se juega de una manera distinta. No es lo mismo para Joyce que para Pasolini. Es imprescindible, para poder analizar los efectos del lenguaje y de *lalengua* en el cuerpo, separar o diferenciar a

qué se hace referencia con una y otra noción a partir del inconsciente, en tanto se podrían tomar como dos dimensiones relacionadas con el inconsciente mismo: “una como saber estructurado, esto es como lenguaje, donde los elementos de la lengua están ordenados según una estructura que les confiere orden y sentido, y otra dimensión diferente entendida como saber no estructurado, *lalangue*” (del Pozo 2015: 23) sin dejar de lado que los efectos son distintos pues en la primera el efecto es de significación, incluso de comunicación, y en la segunda de goce fuera de sentido, de todo orden simbólico, es decir fuera de la significación del lenguaje y más próximo a la resonancia del cuerpo.

Lalengua es inseparable del cuerpo, son dos nociones (*lalengua* y cuerpo) que van juntas, que se implican una a la otra. El goce implicado en *lalengua* implica el cuerpo, para gozar se necesita un cuerpo, dice Lacan en su conferencia “*Lalengua* en Saint-Anne” (1972): “[e]so, el goce, ¿dónde reside? ¿Qué es lo que hace falta? ¡Un cuerpo! Para gozar, hace falta un cuerpo. Hasta aquéllos que prometen beatitudes eternas, sólo puede hacerlo suponiendo que el cuerpo se traslada hasta allí: glorioso o no, allí debe estar. Hace falta un cuerpo”¹⁷⁵ (Lacan 1972).

Por esto, y por el lugar que tiene *lalengua* en la última enseñanza de Lacan, me parece importante destacarla en su relación con el cuerpo y con lo que de ella, en relación a su obra poética, testimonia Pasolini. Es a través de lo que él dice de su *lalengua* (*teta veleta*) que el psicoanálisis y la filosofía pueden dejarse enseñar en el terreno de estas dos nociones tan importantes para él y que son el centro de mi investigación: la escritura y el cuerpo. En este terreno es que me parece de sumo interés el planteamiento de Colette Soler, en donde llama a distinguir tres términos en Lacan que son fundamentales para esta investigación:

El interés de esta trituración de la ‘materia’ (palabridad/materialidad) mediante lo escrito sólo se comprende y tiene el alcance que le corresponde en referencia a los tres términos que Lacan aisló en el seminario Aún: la lengua, el lenguaje y lo escrito. Se sirve de la diferencia entre el hablar y el escribir para

175. La traducción es mía: “où est-ce que ça gîte, la jouissance ? Qu’est ce qu’il y faut ? Un corps ! Pour jouir, il faut un corps. Même ceux qui font promesse des béatitudes éternelles ne peuvent le faire qu’à supposer que le corps s’y véhicule : glorieux ou pas, il doit y être. Faut un corps” (Lacan 1972). (La conferencia se encuentra publicada en: <http://staferla.free.fr/S19/S19...OU%20PIRE.pdf>) Última fecha de acceso: 14 de julio de 2019.

hacer surgir algo de un uso específico del escrito distinto del hablar. La lengua solo existe como hablada y, por tanto, también oída. El significante se oye en la lengua, sin duda, pero la lengua es goma de mascar, una multiplicidad en la que los elementos unidad son problemáticos (del fonema al proverbio) y el sentido huidizo. Y los diccionarios se extenuan haciendo la lista de los usos de lo ya realizado. El significante que se oye en la lengua sólo pasa verdaderamente al lenguaje a través de la letra, “estructura localizada del significante”, “precipitación del significante”. De ahí la tesis formulada en el seminario Aún, del lenguaje como ‘elucubración de saber’, porque ‘el lenguaje, eso no existe, es lo que se intenta saber sobre la lengua’. Se aplica, por otra parte, a la propia lingüística, porque escribir simplemente S/s supone lo escrito, y *a fortiori* al inconsciente ‘estructurado como un lenguaje’, inconsciente en tanto que resulta del desciframiento, del esfuerzo para aislar y declinar los elementos unidad¹⁷⁶ (Soler 2008: 28-29).

La filosofía de Jean-Luc Nancy y de Jacques Derrida, en lo que concierne a estas nociones, a saber cuerpo, lenguaje y escritura son, como intento demostrar, interlocutoras clave para poder pensar y discutir el tema de una manera amplia y no unívoca, que permita hacer avanzar mi abordaje y comprensión de estos temas.

Diré, para terminar con este apartado, que el registro de *lalengua* y su tratamiento es una de las cuestiones que aleja al psicoanálisis de toda psicología. La orientación por ella, es decir, la orientación por el real en juego para cada *parlêtre* pone de manifiesto que lo que está en primer plano para el psicoanálisis es la singularidad de cada uno, el caso por caso, como he dicho ya. En la época actual “se abre una elección entre el conformismo como

176. La traducción es mía: “[l]’intérêt de cette trituration de la “motérialité” par l’écrit ne se comprend et ne prend sa portée qu’en référence aux trois termes que Lacan a isolés dans le séminaire Encore : la langue, le langage et l’écrit. Il se sert de la différence entre le parler et l’écrire pour faire apparaître quelque chose d’un usage spécifique de l’écrit distinct du parler. La langue n’existe que comme parlée, donc aussi entendue. Le signifiant s’entend dans la langue certes, mais la langue, c’est du chewing-gum, une multiplicité dans laquelle les éléments unités sont problématiques (du phonème au proverbe) et le sens fuyant. Et les dictionnaires de s’essouffler à recenser les usages du déjà accompli. Le signifiant qui s’entend dans la langue ne passe vraiment au langage que par la lettre, “structure localisée du signifiant”, “précipitation de signifiant”. D’où la thèse formulée dans le séminaire Encore, du langage comme “élucubration de savoir”, car “le langage ça n’existe pas, c’est ce que l’on essaye de savoir sur la langue”. Elle s’applique d’ailleurs à la linguistique elle-même, car écrire simplement S/s suppose l’écrit, et a fortiori à l’inconscient “structuré comme un langage”, inconscient en tant qu’il résulte du déchiffrement, de l’effort pour isoler et décliner les éléments unités”.

olvido de sí o la salvaguarda de la singularidad. Lo que el psicoanálisis añade” –dice Éric Laurent– “es una experiencia que culmina en un punto de anclaje de la singularidad de goce: el de una escritura lógica” (Laurent 2016: 25). Lo singular de esta escritura lógica implica el real en juego para cada uno y *lalengua*, sin duda, tiene toda su importancia en esta orientación pues está en relación con ese real. Lacan lo dice claramente en la conferencia recién citada: “[l]a cuestión, la única cuestión, la cuestión, finalmente, muy interesante, es saber de qué modo algo que podemos decir, de momento, que es correlativo a esta disyunción del goce sexual, algo que llamo ‘lalengua’, tiene evidentemente relación con algo de lo real”¹⁷⁷ (Lacan 1972).

5.2.7. *Tener un cuerpo*

¿Se tiene o se es un cuerpo? En este apartado me interesa analizar la diferencia que plantea Lacan cuando dice, ya en el *Seminario 2, El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica* (1982): “el hombre tiene un cuerpo” (Lacan 2004: 116) para confrontarlo con lo que Jean-Luc Nancy dice de la forma en que se tiene un cuerpo (véase apartado 5.1.3.1). Esto será de interés para discutir qué hace Pasolini con su cuerpo en tanto que lo tiene, o no, para subrayar el hacer del último Pasolini pues, como procuraré señalar, el hacer y el cuerpo, estuvo para él en primer plano en esta época. Será necesario detallar a qué hacer y a qué uso del cuerpo me refiero.

En el seminario 2, dictado durante el curso 1954-1955, Lacan daba primacía a lo simbólico. Eran los inicios de su enseñanza, como ya he puntualizado en otro momento. Ahí, Lacan dice:

Es muy curioso y supone una incoherencia realmente extraña que se diga: el hombre *tiene* un cuerpo. Para nosotros esto guarda sentido, incluso es probable que siempre lo haya hecho, pero también es lo que guarda más sentido para nosotros que para cualquiera, porque, con Hegel y sin saberlo, en la medida en

177. La traducción es mía: “la question, la seule question, la question enfin très intéressante, c’est de savoir comment quelque chose que nous pouvons, momentanément, dire corrélatif de cette disjonction de la jouissance sexuelle, quelque chose que j’appelle ‘lalengua’, évidemment que ça a un rapport avec quelque chose du réel” (Lacan 1972).

que todo el mundo es hegeliano sin saberlo, hemos llevado sumamente lejos la identificación del hombre con su saber, que es un saber acumulado. Es absolutamente extraño estar localizado en un cuerpo (2004: 116).

Es ya importante el concepto de identificación en este párrafo, pues esto supone que el sujeto se identifica a lo que sabe, la vertiente del sentido está ahí presente. Es decir, el hombre sería análogo, se consideraría lo que sabe de sí mismo. Estaría entonces, para decirlo de otro modo, identificado al par $S_1 - S_2$, par significante que daría consistencia a su ser (en tanto que cree que sabe lo que es) y por tanto a su cuerpo, ahí donde se cree “localizado”. Sin embargo, esto deja al cuerpo del lado de un saber que se podría analogar al pensamiento, a las palabras, al lenguaje. Esto deja al cuerpo del lado del sujeto del significante (véase apartado 5.2.1.1) y no del lado de la ex-sistencia, de lo que no se puede saber o articular al lenguaje.

Un ejemplo muy conocido al respecto se encuentra en los *Estudios sobre la Histeria* (1985) de Freud, en donde se concluye que no hay explicación, a través de la medicina, de ciertos fenómenos o síntomas corporales que se estaban estudiando en aquel entonces dentro del marco de la histeria. Este es el descubrimiento del joven Freud, a saber, que no hay causa etiológica para muchos de los síntomas que presentan los cuerpos. El saber y el cuerpo quedaban, entonces, deslindados. Es decir, que se marcaba el límite entre el saber y algo del cuerpo.

En esta discusión el pensamiento tiene toda su importancia, pues no se piensa sino con palabras y porque son las palabras las que atribuyen el ser. ¿Se podría afirmar que se atribuye un ser al sujeto y este, identificado a ese ser, intenta localizarlo en su cuerpo que cree *ser*? La época parece dar la razón a esto, por ejemplo en el entusiasmo generalizado por contabilizar, etiquetar, fotografiar el cuerpo en los populares selfies pero también en el análisis del genoma humano, tal como lo plantea Éric Laurent en su libro *El reverso de la biopolítica* (2016):

Querer reducir el sujeto a su cuerpo participa de la tentativa de identificar al ser hablante con su organismo. Los progresos alcanzados en el desciframiento del genoma parecen legitimar esta tentativa. Las sociedades comerciales que se dedican a la promoción entusiasta del análisis del genoma de cada cual,

plantean como axioma que “somos nuestro cuerpo”, salvo con el porcentaje de incertidumbre que subsiste entre el nivel genómico (genes) y las consecuencias fenotípicas (rasgos individuales) (Laurent 2016: 15).

Y prosigue, en la misma página, argumentando el poder de la imagen del cuerpo organismo en tanto las imágenes del cerebro, tan en boga hoy en día, siguen la *mainstream* de “somos nuestro cuerpo”:

¡Pero son aún más seductores e inquietantes los avances de la imaginería cerebral, que pretende volver al fin visible el “funcionamiento” del cerebro! A partir de una relación vaga que consistiría en plantear que “el cerebro debe estar implicado en el pensamiento, ¿acaso no se acaba diciendo que el cerebro es el pensamiento? Bastaría, entonces, con que se pudiera representar lo que la mente debe a su fundamento orgánico para constatar que no somos nada más que ese cuerpo-órgano (2016: 15).

Es en este punto, entre pensamiento, ser y cuerpo, que la discusión con la filosofía y la ciencia cobra toda su importancia en la última enseñanza de Lacan: “[q]ue el pensamiento sólo obre en el sentido de una ciencia cuando se le supone al pensar, es decir, cuando se supone pensar al ser, es lo que funda la tradición filosófica a partir de Parménides” (Lacan 2004: 138-39). El pensamiento, las ideas –circunscritos por el lenguaje– son atribuidas al ser y a partir de ahí la filosofía elucubra sobre las cuestiones que le conciernen. De alguna manera, esto podría también suscribirse con la máxima cartesiana *cogito ergo sum* o *pienso, luego soy* que asigna un lugar de primacía al pensamiento, del que podría deducirse el ser. Esta ontología deviene, entonces, uno de los discursos de peso con los que Lacan mantiene cierto diálogo, acercamiento y distanciamiento. Para esta ontología, el cuerpo está vinculado al ser y, por tanto, es ontológico y para el psicoanálisis, dice Lacan, no es así. Cuerpo y ser no se corresponden.

Sin embargo, lo que en psicoanálisis sí está vinculado con el terreno del ser, es el inconsciente. Este, está del lado del ser, del deseo o más específicamente, de la falta-en-ser, como puntalicé en el apartado 5.2.1.1. Lacan, en *El Seminario II, Los Cuatro Conceptos Fundamentales en Psicoanálisis* (1973), recalca que uno de sus oyentes (Jacques-Alain

Miller) lo interrogó sobre *su* ontología¹⁷⁸ y, más precisamente, sobre la función estructural de una falta que ponía en juego allí al hablar del deseo. Dice: “su pregunta daba precisamente en el clavo pues, en efecto, está en juego una función ontológica en esa hiancia, con la cual he creído necesario introducir la función del inconsciente, por pensar que le es esencial” (Lacan 2003: 37). Curiosamente, Lacan se refiere a lo que llama “la primera emergencia del inconsciente” y puntualiza que esta no es ontológica “la primera emergencia del inconsciente, carácter que consiste en no presentarse a la ontología [...] lo que se hace patente aun a cualquiera que en el análisis acomode su mirada un rato a lo que pertenece propiamente al orden del inconsciente es que no es ni ser ni no-ser, es no-realizado” (Lacan 2003: 38). Sin embargo, la hiancia, esa hendidura en la que se manifiesta la falta-en-ser, Lacan la tilda de óptica: “[l]o óptico, en la función del inconsciente, es la ranura por donde ese algo, cuya aventura en nuestro campo parece tan corta, sale a la luz un instante, sólo un instante, porque el segundo tiempo, que es de cierre, da a esta captación un aspecto evanescente” (2003: 39). El inconsciente sería, ópticamente, lo evasivo circunscrito a la estructura temporal de un abrirse y cerrarse, lo que corresponde al concepto de inconsciente del Lacan de esa época. Esto, si se entiende lo óptico –desde el psicoanálisis– tal como lo explicita Jacques-Alain Miller: “[e]n la ontología es cuestión del ser y lo óptico concierne a lo que se llama, en la jerga filosófica, ‘el ente y no estanque’¹⁷⁹, es decir lo que es” (Miller 2011c: 10). Debido a este uso particular, por parte de Lacan, del ser y del ente, es que Miller lo cuestiona y con razón. ¿Se podría decir que Lacan hace un uso más que parcial, particular de la ontología y de lo óptico para arrojar luz sobre su noción de inconsciente y con ello sobre el lugar del ser, es decir de la falta-en-ser? ¿Se podría afirmar que cuando Lacan aplica estos conceptos, ellos no corresponden del todo a lo que el discurso filosófico intenta tratar con ellos? Me parece que sí, precisamente porque

178. No hay que olvidar que Lacan hace un juego de palabras con *ontologie-hontologie* –donde en castellano se pierde la homofonía entre *ont* (ente) y *honte* (vergüenza).

179. Homofonía entre *étant* y *étang*, que Miller toma del texto de Lacan *Radiofonía y Televisión* (1977): “[d]esde donde retorno a lo real de la E.N.S es decir del ente (*étant*) o del estanque (*étang*) de la Escuela Normal Superior donde, el primer día que ocupé mi lugar, fui interpelado sobre el ser que acordaba a todo eso. Desde dónde declinaría tener que sostener mis aras de ninguna ontología [...] es que al ser ella, apuntada, de un auditorio a adiestrar en mi logia, de su onto hacía yo lo vergonzoso (*honteux*)”. Miller añade: “[e]ntonces, para él pasaba algo: tenía vergüenza de su ontología [...] responde en 1970 a lo que había dicho en 1964 –[m]i experiencia no toca al ser sino para hacerlo nacer de la falla que produce el ente de decirse” (Miller 2011c: 9).

el psicoanálisis es otro discurso, como he afirmado en otros apartados de esta investigación.

Al respecto, considero de sumo interés la discusión y esclarecimiento que hace del tema Jacques-Alain Miller durante la lección del 9 de marzo de 2011 de su curso *El Ser y el Uno*, publicado íntegramente en la revista *Freudiana*.¹⁸⁰ En esta lección dice que encuentra que el término ontología está, en Lacan y hasta cierta época, “desplazado en la materia”. Le reprocha (a Lacan) atribuirle a él el uso del término ontología, cuando en ese entonces, dice, “[e]ra él el ontólogo!” (2011c: 9). Miller recalca, tema que me parece muy importante y preciso, que la cuestión de la ontología no es secundaria en esta época de la enseñanza de Lacan. En su curso *El Ser y el Uno* (2011), dice:

Pues bien, es lo que quería poner en el programa de hoy, esta dificultad con la ontología, es decir –estoy forzado a precisarlo– con la doctrina del ser. Lacan tuvo un problema con la ontología y anuncio inmediatamente que ese no es un debate secundario sino una cuestión central y que se regula, en el curso de su enseñanza, por un recurso al término que, de algún modo, es el polo opuesto: el término óptico (2011c: 9-10).

Es aquí que Jacques-Alain Miller señala lo que sería una partición de las aguas, si se me permite decirlo así, en la enseñanza de Lacan. O también un cambio de paradigma, en el que lo simbólico y lo imaginario pierden protagonismo y lo real y el goce adquieren mayor relevancia. Cuestión que se puede encontrar con precisión en *El Seminario 20, Aun* (1975), cuando Lacan había transitado el mundo de la matemática y los matemas para intentar dar cuenta de lo real. Miller, entonces, prosigue en relación a lo óptico, lo real y las matemáticas:

Tenemos, entonces, ese camino por recorrer y lo que está en juego en ese camino no es la filosofía del asunto sino la categoría de la que hacemos uso nosotros y que parece hoy indispensable para un justo manejo de la experiencia analítica, la categoría de lo real. Y esta categoría no se desprende con toda su

180. Las lecciones correspondientes a este curso se encuentran publicadas, una por una, en diversos números de la revista *Freudiana*. La lección a la que me refiero aquí se localiza en *Freudiana* 62, pp. 7–27.

potencia conceptual más que a condición de ceñir y limitar la función del ser (2011c: 10).

La línea divisoria, la suerte de frontera se encuentra, pues, entre el ser y lo real, entre el ser y el goce (no hay que olvidar que he subrayado que para Lacan no hay goce sin cuerpo). Lo ontológico, en psicoanálisis, está inmerso en lo que se refiere a esta falla central, a este lugar del no-ser al que aludí en el apartado 5.2.1.1 y que puntúa el lugar del ser como un “ya nadie”. Lacan trata este lugar del ser de diversas maneras a lo largo de su enseñanza pero siempre cuando se refiere a la falta-en-ser, a aquello que al sujeto le falta, a su división: “[e]l lugar de ser tendrá ocasión de argumentarlo como un lugar de falta-en-ser, un vacío, un claro quemado en el centro del bosque [...] Dicho de otro modo, lo que en Freud precisamente es la jungla de las pasiones, el lugar de las pasiones como jungla, se vuelve en Lacan un claro en esa jungla, es decir un lugar de ser, un lugar ontológico, como dije” (2011c: 15). El ser se distancia, en este punto, del goce que no puede ser abordable por el lenguaje. Miller lo señala diciendo que “[e]l lugar del ser implica también, muy precisamente, que no es el lugar del goce [...] El goce nada tiene que ver con el lugar del ser, concierne a la imagen y en particular, a la imagen de sí” (2011c: 15). Entonces, en el psicoanálisis lacaniano no se trata de ontología y óptica sino del ser y lo real.

El lugar del ser, de la falta-en-ser, en tanto que es un lugar vacío, el sujeto tiende a llenarlo con palabras, con identificaciones, con objetos, adjetivos, atributos que responden a un “yo soy”. El ser y el pensamiento se corresponden porque no se piensa sino con palabras y no se atribuye un ser sino a través de ellas. Incluso, se llega a pensar “soy un cuerpo”. Este punto, el del ser, el cuerpo y el pensamiento, es crucial en la enseñanza de Lacan en tanto que se sirve de este intrincado para formular lo que concierne a esta parte de la investigación. Aristóteles se convierte, una vez más, en su referente para discutir la cuestión del ser y el tener en relación al cuerpo. Toma, para ello, algunas elaboraciones sobre el alma que hace en *Acerca del Alma* en donde, por ejemplo, Aristóteles define el alma como “necesariamente entidad en cuanto forma específica de un cuerpo natural que en potencia tiene vida. Ahora bien, la entidad es entelequia, luego el alma es entelequia de tal cuerpo”¹⁸¹ (Aristóteles 2008: 168) y más adelante afirma que no cabe “preguntarse si el

181. En la *Metafísica* Aristóteles define la entelequia como acto final o perfecto, la cumplida realización de la potencia (Libro IX, 8, 1050a 23), lo que está relacionado con lo que expone en *Acerca del alma* como la

alma y el cuerpo son una única realidad, como no cabe hacer tal pregunta acerca de la cera y la figura y, en general, acerca de la materia de cada cosa y aquello de que es materia [...] Es perfectamente claro que el alma no es separable del cuerpo” (2008: 169-70). De aquí que Lacan se pregunte, en *El Seminario 20, Aun* (1975) “¿Quién no ve que el alma no es otra cosa que la identidad supuesta del cuerpo ese, con todo cuando se piensa para explicarla? En suma, el alma es lo que se piensa a propósito del cuerpo” (Lacan 2004: 134).

Hay que agregar que la estructura del pensamiento, como decía Lacan, reposa sobre el lenguaje¹⁸² y que toma una deriva, que tiene una inercia,¹⁸³ en la que se puede situar algo del goce a través del lenguaje: “[s]egún lo que llamé la inercia en la función del lenguaje, toda palabra es una energía que aún no ha cuajado en una energética [...] la energética es sacar de la energía, no cantidades, sino cifras escogidas de modo completamente arbitrario, con las cuales uno se las ingenia para que quede siempre en alguna parte una constante” (2004: 135). Y, enseguida, Lacan toma el tema de la inercia propia al lenguaje.¹⁸⁴

forma y la materia (ver Libro II).

182. “Dicho lenguaje –toda la novedad del término estructura es esa, los demás harán con él lo que quieran, pero yo señalo eso– dicho lenguaje está dotado de una inercia considerable, cosa que se percibe comparando su funcionamiento con los signos llamados matemáticos, matemas, únicamente porque se transmiten íntegramente. No se sabe en lo más mínimo qué quieren decir, pero se transmiten. Aunque no deja de ser cierto que no se transmiten sino con ayuda del lenguaje, lo cual vuelve cojitranco todo el asunto” (Lacan 2004: 134). Esta inercia está presente en la cadena significativa del lenguaje, en la que metáfora y metonimia permiten la deriva del significado que siempre es más que uno, por tanto puede infinitizarse. A esto se refería Lacan cuando traduce el término freudiano *Trieb* (la deriva del goce) por *la deriva* (ver página 136 del *Seminario 20*).

183. Al respecto de la deriva, que también es una inercia que toma la pulsión [*Trieb*], Lacan dice en *El Seminario 23, El sinthome* (2005): “[s]e lo tradujo en francés por *pulsion* [pulsión] o *pulsion de mort* [pulsión de muerte]. Sé por qué no se encontró una mejor traducción cuando existía la palabra *dérive* [deriva]” (Lacan 2008: 123).

184. Es muy interesante seguir el debate sobre la deriva del goce a la que me refiero en la nota anterior (*drive, Trieb*) con los aportes que hace Jacques-Alain Miller sobre el tema cuando discute el uso que Lacan hace del término ontología. Especialmente me refiero al párrafo, en la lección del 9 de marzo de 2011 de su curso *El Ser y el Uno*, donde dice: “Lacan, inmediatamente y con una sutileza remarcable [...] se ocupa de demostrar que, poco o mucho, la pulsión es también una palabra. La pulsión es una demanda, una exigencia, una reivindicación, ciertamente silenciosa, pero ese silencio no le molesta en absoluto para atribuir esa pulsión al campo del lenguaje. Eso no le produce miedo porque es capaz de escribir esta frase que ya he citado pero sobre la que vuelvo –porque me hizo falta tiempo para desconectarme y ver el relieve–, esta frase que a propósito de la pulsión dice ‘el sujeto en la pulsión está de todos modos más lejos de hablar cuanto más habla’ [...] El sujeto se desvanece y es una forma de la demanda. La demanda también desaparece –es el cuchillo sin hoja al que se la ha retirado el mango– pero queda el corte, y con el corte recuperamos el campo del lenguaje. Toda la arquitectura del grafo de Lacan, su grafo de referencia que llamó grafo del deseo, está hecho para mostrar el paralelismo entre la pulsión y la palabra” (Miller 2011c: 14). Me parece que esta es una

En cuanto a la inercia, nos vemos obligados a tomarla a nivel del lenguaje. ¿Qué relación puede haber entre la articulación que constituye el lenguaje y un goce que se revela como sustancia del pensamiento, de ese pensamiento tan fácilmente reflejado en el mundo por la ciencia tradicional? Este goce es el que hace de Dios el ser supremo y que este ser supremo no pueda, Aristóteles *dixit*, ser otra cosa sino el lugar desde donde se sabe cuál es el bien de todos los otros. No tiene mucho que ver, ¿no es así?, con el pensamiento, si lo consideramos dominado ante todo por la inercia del lenguaje. No es muy sorprendente que no se haya sabido ceñir, arrinconar, hacer chillar el goce utilizando lo que parece el soporte más adecuado para la inercia del lenguaje, a saber, la idea de cadena, o la de cuerda, de cabos de cuerda que forman redondeles y que, no se sabe muy bien cómo, se engarzan unos con otros (2004: 135).

Esta cuestión es de importancia para señalar que el sujeto, vía el pensamiento/lenguaje, busca explicarse lo que le rodea, desde los astros hasta el funcionamiento del cuerpo, la deriva, la inercia a la que se refiere Lacan y que atribuye al lenguaje y al pensamiento, está dirigida a lo que podría llamar “la sed” de sentido. Es decir, a la tendencia a intentar dar sentido a lo que rodea al sujeto y a lo que le sucede. Es lo que hace también Pasolini: él procura dar sentido a su vida, a lo que le sucede, a lo que de su cuerpo no comprende, a través de su obra y de su cuerpo. Sin embargo, no le fue suficiente con lo que tenía, procuró representar lo irrepresentable, como explicaré en el último capítulo de este trabajo de investigación, procuró narrarlo todo, como se puede seguir en el apartado llamado *El proyecto pasoliniano*.

Pensamiento y ser están, entonces, vinculados, pero el pensamiento está también sostenido, soportado, por el lenguaje y la inercia inherente a él. Es decir, que, el ser y el pensamiento pertenecen al registro de lo simbólico. La inercia, a nivel del lenguaje, está vinculada a la pulsión. Este breve desarrollo sobre el pensamiento es importante para dar cuenta de que la experiencia del psicoanálisis no es sin el pensamiento, que no se trata solamente de la noción del goce y el cuerpo como si estuvieran, del todo, fuera del terreno del lenguaje. Si

anticipación a lo que Lacan formula en *El Seminario 23, El sinthome* (2005), a saber: “las pulsiones son el eco en el cuerpo del hecho de que hay un decir” (Lacan 2008: 18).

es posible llegar a articular el goce del cuerpo o, también, el Hay Uno, es porque el lenguaje permite llegar a ese tope, a su propio límite que delimita algo del propio cuerpo. De alguna manera resuena también, aquí, la noción de cuerpo como suspensión del sentido en Nancy. Esto, es lo que me lleva a pensar que la escritura de Pasolini, que pasa por el pensamiento, lleva a su propio punto de imposibilidad: la imposibilidad de representar, a cabalidad, el cuerpo como extraño, el goce del cuerpo, una vez que el sentido se agota. El capítulo 6 está dedicado a este tema, fundamental para considerar el punto de basta que Pasolini no encuentra en su escritura, que él mismo denomina infinta. Siguiendo la línea del tema que vengo planteando, Lacan da cuenta de que Aristóteles ya se había percatado de la primera parte de esto cuando dice que:

Aristóteles era lo bastante inteligente para aislar en el intelecto-agente aquello de lo que se trata en la función simbólica. Simplemente vio que lo simbólico era donde el intelecto tenía que actuar. Pero no era lo bastante inteligente –no había gozado de la revelación cristiana– para pensar que una palabra, así fuese la suya, por designar ese nudo que sólo tiene soporte en el lenguaje, tiene que ver con el goce, goce que en él se designa metafóricamente por doquier. Todo ese asunto de la materia y de la forma, ¡cuántos viejos cuentos de copulación sugiere! Ello le hubiera permitido ver que eso no es así para nada, que *no hay el menor conocimiento*, pero que los goces que son soporte de su semblante son algo como el espectro de la luz blanca. Con la sola condición de ver que el goce de que se trata está fuera del campo de este espectro. Se trata de metáfora. En lo tocante al goce, hay que hacer responder a la falsa finalidad por lo que no es más que la pura falacia de un goce pretendidamente adecuado a la relación sexual. Bajo este concepto, todos los goces no son más que rivales de la finalidad que eso sería si el goce tuviera la menor relación con la relación sexual (Lacan 2004: 136-37).^{185 186}

185. Las cursivas son mías.

186. Que Lacan plantee que no hay el menor conocimiento quiere decir que no se puede acceder a saber nada sobre lo real. Saber y goce, saber y real quedan escindidos como dos elementos heterogéneos. Uno no puede ser recuperado a través del otro o también, se puede decir que no se puede acceder a uno a través del otro. Se pone, una vez más, de relieve que el terreno del saber en tanto conocimiento, pensamiento, lenguaje excluye de sí a la inercia en el lenguaje, por tanto al goce y con ello a lo real. Sin embargo, no se debe olvidar que hay un goce para Lacan que, justamente, tiene que ver con el sentido y más específicamente con la satisfacción gozosa que causa en el *parlêtre* escuchar, encontrar el sentido. Es al que llama el *gocesentido*

Para volver a la relación de esto con el cuerpo no hay que olvidar que el eje de este apartado es la diferencia entre ser y tener un cuerpo. El ser apuntaría al registro del lenguaje, es ahí donde Nancy plantea que somos un cuerpo pero que este cuerpo suspende el sentido. Se podría decir, entonces, que se trata de un ser suspendido de sentido, en donde yace su extrañeza. Por su lado, Lacan, cuando se refiere al goce, sale del terreno del ser y del lenguaje en tanto plantea que el goce del cuerpo no se puede decir. No hay más sentido cuando se llega ahí. Por eso, al cuerpo se lo tiene, en tanto se hace y se habla *con* él.

La inercia en el lenguaje y la *energeia* son nociones interesantes a investigar en lo que al tema del cuerpo –tal y como aquí lo investigo– se refiere,¹⁸⁷ pero esto significaría desviar mi foco de atención. Con lo que me quedaré en este apartado es con la noción de goce que ya plantea Lacan en estas líneas del *Seminario 20*, con las que empieza a distinguir más decididamente el ser de lo real, y con el planteamiento del alma como instrumento, como aquello *con* lo que el hombre piensa¹⁸⁸ y que Lacan retoma a título de uno de los principales sostenes de su postulado: “el hombre tiene un cuerpo”. Entonces ¿Qué quiere decir, para Lacan, que el hombre no *es* un cuerpo sino que *tiene* uno?

(*jouissance*, homofonía entre *j’ouïs-sense* y *jouissanse* en francés, es decir goce y *gocesentido*): “Lo característico de nuestra operación, volver posible este goce, es lo mismo que lo que escribiría *j’ouïs-sens*. Es lo mismo que oír un sentido” (Lacan 2008: 70). En la N. de T, dice: *J’ouïs-sens* (yo oigo-sentido) es homófono de *jouissance* (goce). Cuando hable de goce en esta investigación (a no ser que indique lo contrario) estaré hablando del goce fuera de sentido.

187. El concepto aristotélico de *energeia* en oposición al de *Idéa*, es tratado por Aristóteles en diversos momentos de la *Metafísica* y de la *Ética Nicomáquea* y que son una manera más de poderse adentrar en las diferencias que plantean los terrenos del ser y de la existencia y, por lo tanto, en la noción de cuerpo para el psicoanálisis lacaniano. (En la *Metafísica*, específicamente en los libros VIII-IX; en la *Ética Nicomáquea* en el libro I y en la *Ética a Eudemo* en el libro II).

188. Aristóteles se refiere al alma como instrumento en el libro II de *Acerca del Alma*, donde dice: “[q]ueda expuesto, por tanto, de manera general qué es el alma, a saber, la entidad definitoria, esto es, la esencia de tal tipo de cuerpo. Supongamos que un instrumento cualquiera –por ejemplo, un hacha– fuera un cuerpo natural: en tal caso el ‘ser hacha’ será su entidad y, por tanto, su alma, y quitada ésta no sería ya un hacha a no ser de palabra. Al margen de nuestra suposición es realmente, sin embargo, un hacha: es que el alma no es esencia y definición de un cuerpo de este tipo, sino de un cuerpo natural de tal cualidad que posee en sí mismo el principio del movimiento y del reposo [...] Ahora bien, lo que está en potencia de vivir no es el cuerpo que ha echado fuera el alma, sino aquel que la posee. El esperma y el fruto, por su parte, son tal tipo de cuerpo en potencia. La vigilia es entelequia a la manera en que lo son el acto de cortar y la visión: el alma, por el contrario, lo es a la manera de la vista y de la potencia del instrumento” (Aristóteles 2008: 169-70).

5.2.7.1 *Tener un cuerpo, hacer con él*

Empezaré diciendo que el hecho de *ser* un cuerpo, en psicoanálisis, implicaría quedarse en el registro simbólico-imaginario en tanto lo que he detallado en otros apartados en relación a que imaginariamente el sujeto queda identificado a una imagen y simbólicamente a un significante. Es cierto que el sujeto habla *de* su cuerpo, de los efectos y afectos en él, pero el lenguaje atribuye un ser, no un cuerpo.¹⁸⁹ No es por el hecho de hablar que se tiene un cuerpo pues el tener un cuerpo, en Lacan, es del orden de una creencia, que otorga consistencia al *parlêtre*: “[e]l *parlêtre* adora su cuerpo porque cree que lo tiene. En realidad, no lo tiene, pero su cuerpo es su única consistencia –consistencia mental, por supuesto, porque su cuerpo a cada rato levanta campamento” (Lacan 2008: 64).

Lo que posibilita que el hombre *tenga* un cuerpo es lo que Lacan destaca en diversas ocasiones y de diferentes maneras, a saber, que el cuerpo es una suerte de instrumento que el hombre usa. Es decir, el hombre habla *con* su cuerpo. En otras palabras, es porque usa su cuerpo para hablar, como instrumento que se lo permite, que tiene un cuerpo y no porque habla es que es un cuerpo. Hablar nunca ha conseguido que alguien tenga un cuerpo.

Sin embargo, si se considera el ser en términos de identificación, como hace Lacan en una época, en tanto que plantea que el sujeto se identifica con un significante, se estaría en un argumento infundado para la filosofía y sobre todo para la filosofía post-metafísica. Se puede afirmar ser un cuerpo o el ser del cuerpo en tanto que ser de la diferencia. Con lo que la crítica que hace Lacan al uso del ser y del lenguaje en estos términos resulta anacrónica para la filosofía contemporánea.

Una vez más, la cuestión del ser y lo real se pone en juego para el psicoanálisis. La diferencia, entre los discursos filosófico y psicoanalítico, se pone de manifiesto. Con esto quiero decir que hay efectos en el cuerpo que vienen de los significantes que constituyen el

189. Hablar del cuerpo le atribuye de palabras, lo califica, lo nombra pero no lo hace una posesión en el sentido que Lacan indica. Lo que hace que se tenga un cuerpo, en cambio, es que se hacen cosas con ese cuerpo. En la conferencia que dictó Lacan en la Universidad de Columbia, el 1 de diciembre de 1975, dice: “¿En nombre de qué se puede decir que tiene un cuerpo? En nombre del hecho de que lo trata zarandéandolo de acá para allá, lo trata como un mueble. Lo mete en vagones, por ejemplo y allí se deja acarrear [...] Quiero decir que un cuerpo tiene otra manera de consistir de la que designé ahí bajo una forma hablada, bajo la forma del inconsciente, en tanto que es de la palabra como tal que surge” (Lacan, 1975: Inédito).

inconsciente y que pueden provocar, también, efectos de real, es decir sin sentido. Ahí, en el cuerpo, se siente y, en palabras de Lacan: “en la medida en que el inconsciente conlleva una referencia al cuerpo, pienso que puede distinguirse la función de lo real” (2008: 133). Se trata, pues, para el psicoanálisis, de este cuerpo afectado por las palabras (afectos que no son sin el cuerpo), de un cuerpo que, en primera instancia, *se siente*. Se trata de un cuerpo no en uno sino en tres registros: real, simbólico e imaginario. Este es el cuerpo para el psicoanálisis, en el que el tener preside al ser.¹⁹⁰ De aquí que Lacan, en su escrito *Joyce el Síntoma* (1976), escriba:

El inconsciente es un saber en tanto hablado constituyente de LOM, la palabra por supuesto definiéndose por ser el único lugar donde el ser tiene un sentido. El sentido del ser es el de presidir el tener, lo que lo disculpa de la farfulla epistémica [...] lo importante [...] es darse cuenta de que LOM tiene un cuerpo [...] Tener, es poder hacer algo con (Lacan 2012: 592).¹⁹¹

Es a partir de este texto que Lacan trabaja del todo con la referencia a una escritura que ya no depende del significante. En adelante, y en relación al cuerpo, “son las tres consistencias en su relación trinitaria con el cuerpo las que dan lugar a la dimensión suplementaria del sentido¹⁹² [...] son las tres consistencias las que fundan al *parlêtre*” (Laurent 2016: 165). El psicoanálisis hace referencia, pues, al *parlêtre*, a LOM cuando

190. La lectura de Éric Laurent al respecto es, aquí, esclarecedora: “[e]ste párrafo de ‘Joyce el síntoma’ (1976) concluye con la reafirmación de la ontología lacaniana: el ser no es primero, lo que es primero es el tener. Sin embargo, la torsión ontológica común, según la cual el ser viene en primer lugar parece autorizada por esta frase: ‘El sentido del ser es presidir el tener, lo que excusa la ‘farfulla epistémica’; su primera parte, en especial, tiene una arquitectura especial y debemos prestarle atención. En pocas palabras, Lacan reformula la posición heideggeriana de ‘la época de las concepciones del mundo’. El advenimiento de la ciencia que califica en este caso de momento de ‘q...ombo llamado epistémico’, hace olvidar que el sentido del ser es también el gocesentido; ahora bien, este último es el que determina y preside todo lo que va a corresponder al registro del tener, del posesivo, de ‘mi cuerpo’ o de ‘mi imagen’. Es necesario distinguir, por tanto, el nivel fundamental donde el cuerpo, uno lo tiene, lo cual no supone ningún posesivo posible, y un segundo tiempo del tener, en el que puedo pensar, por ejemplo, el cuerpo como mío porque tengo una forma, una esfera, que considero como ‘yo’” (Laurent 2016: 108).

191. En este contexto y en esta época de su enseñanza Lacan escribe y dice LOM (pronunciado L.O.M “l’om”) en tanto su homofonía con *l’homme* (el hombre) pero también con *l’âme* (el alma) y evocando en LOM la resonancia de LAM como el mito de la laminilla que desarrolla en *El Seminario 11, los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1973), específicamente en el capítulo XV, *Del amor a la libido*.

192. Esta dimensión suplementaria del sentido es, también, lo que Lacan llama *sinthome*.

dice que este tiene un cuerpo. Es importante recordar esto pues, como he argumentado en esta investigación, no es lo mismo, en psicoanálisis, hablar del sujeto que del *parlêtre*. El *parlêtre* está vinculado primariamente con el goce –que no es sin el cuerpo– y de ahí que haya algo de él que no responda o no se deje asir por la palabra. Se puede afirmar, con Lacan, que el goce de cada uno es lo más singular y que por tanto el goce y el cuerpo no son homogenizables, mientras que la palabra permite otorgar la ilusión de la homogeneización (incluso de los cuerpos). Un claro ejemplo son los hashtags usados recientemente para agrupar a cierto número de individuos bajo determinada idea, movimiento, logo o, incluso, sentimiento.

Éric Laurent habla de esto colocando en contraposición el tener y el ser un cuerpo en relación al mercado y el discurso del psicoanálisis:

Y Lacan sigue poniendo en cuestión el vínculo social en el discurso del amor que, de forma muy articulada y sutil, trata de persuadir de que hay equivalencia de los cuerpos y, por lo tanto, todos ellos se pueden añadir al objeto del mercado, o la fraternidad por caridad, desde este punto de vista son equivalentes. Se trata de ignorar la singularidad del goce reduciendo el problema a la satisfacción de las necesidades y la justicia distributiva. “Tener un cuerpo” es, por el contrario, afirmar el callejón sin salida del individualismo hedonista, porque un cuerpo no se puede reducir a otro en los subconjuntos de su goce. En los términos de “Radiofonía”, está recortado en subconjuntos que son siempre superiores en número a los orificios por donde hacerlo entrar en el cuerpo (Laurent 2016: 182).

Entonces, tener un cuerpo para Lacan, no es lo mismo que tener un cuerpo para Jean-Luc Nancy. Para este último, al cuerpo se lo tiene como paradoja de la posesión, tal como apunté en el apartado dedicado a los 58 *indicios*, donde Nancy dice, en el indicio 33: “¿Quién es, pues, el propietario y cuán legítima es su propiedad? No hay respuesta para ‘quien’ puesto que este es tanto el cuerpo como el propietario del cuerpo, y tampoco hay respuesta para ‘propiedad’ puesto que ella es tanto de derecho natural como de derecho de trabajo o de conquista” (Nancy 2010b: 22) y en el 34: “‘mi cuerpo’ indica una posesión, no una propiedad. Es decir, una apropiación sin legitimación. Poseo mi cuerpo, lo trato como

quiero, tengo sobre él el *jus uti et abutendi*. Pero a su vez, él me posse [...] somos un par de poseídos” (2010b: 23).

Para Lacan, no se trata aquí de ser amo del propio cuerpo como de hacer algo *con* él en el sentido de que este hacer con él sea la vía para poder mantener unido lo que Lacan llamó los tres registros del nudo¹⁹³ borromeo y en el cual no me detendré en esta investigación al considerarlo un tema de mucha complejidad, precisión y extensión. El hacer algo *con* el cuerpo –lo que ya supone que se lo tiene– no implica el saber científico sino cierta creencia en un real sin que se comulgue con él, en el sentido que indica Jacques-Alain Miller: en su conferencia *El inconsciente y el cuerpo hablante* (2016):

La única vía que se abre más allá es, para el parlêtre, hacerse incauto de un real, es decir, montar un discurso en el que los semblantes atrapen un real, un real en el que creer sin comulgar con él, un real que no tiene sentido, indiferente al sentido y que no puede ser distinto de lo que es [...] Ser incauto de un real –lo que yo alabo– es la única lucidez que le está abierta al cuerpo hablante para orientarse (Miller 2014).

¿Cómo se hace, entonces, con ese cuerpo que se tiene si ese cuerpo está afectado de pulsiones y se presenta como imposible de normativizar, de controlar? “Las pulsiones en cuestión” dice Lacan en *El Seminario 23, El sinthome* (2005), “dependen de la relación con el cuerpo, y la relación con el cuerpo no es una relación simple en ningún hombre” (Lacan 2008: 146) y en referencia a una de las enseñanzas que extrae de Joyce, añade:

¿Qué nos indica esto si no es algo que concierne a Joyce a la relación con el cuerpo, relación ya tan imperfecta en todos los seres humanos? ¿Quién sabe lo que pasa en su cuerpo? Hay en esto algo extraordinariamente sugestivo. Algunos incluso le dan este sentido al inconsciente. Sin embargo, si hay algo que desde el origen he articulado con cuidado, es que el inconsciente no tiene nada que ver con el hecho de que uno ignore montones de cosas respecto de su

193. “Aristóteles [...] escribe que el hombre piensa con su alma. Así se probaría que LOM la tiene, a ella también, es lo que Aristóteles traduce con el *VOUS*. Me contento con decir: nudo, menos jaleo” (Lacan 2012: 592).

propio cuerpo. En relación con lo que se sabe es de una naturaleza completamente distinta. Se saben cosas que dependen del significante. La antigua noción del inconsciente, lo *Unerkannt*, se apoyaba precisamente en nuestra ignorancia de lo que pasa en nuestro cuerpo. El inconsciente de Freud es justamente la relación que hay entre un cuerpo que nos es ajeno y algo que forma círculo, hasta recta infinita, y que es el inconsciente, siendo estas dos cosas de todos modos equivalentes la una y la otra (2008: 146-47).

James Joyce y su obra es una de las fuentes más ricas de enseñanzas sobre el cuerpo para Lacan durante su última enseñanza. Por ejemplo, del relato que hace Joyce en *A portrait of the artist as a young man* (1916) en donde relata la paliza propinada a Stephen Dedalus en la que siente como su cuerpo se desprende de él como una cáscara, Lacan dice que “[r]elacionarse con el propio cuerpo como algo ajeno es ciertamente una posibilidad que expresa el uso del verbo *tener*. Uno tiene su cuerpo, no lo es en grado alguno [...] Pero la forma, en Joyce, del *abandonar*, del *dejar caer* la relación con el propio cuerpo resulta completamente sospechosa para un analista, porque la idea de sí mismo como cuerpo tiene un peso” (Lacan 2008: 147). De aquí extrae, entre otras cosas, lo que desarrolla en relación al cuerpo en su última enseñanza. Se ve, una vez más, que el cuerpo está siempre vinculado al goce.

Para acercarse un poco más a lo que implica para Lacan el tener un cuerpo, la lectura que hace Éric Laurent sobre este tema es muy precisa y rigurosa. Laurent indica dos caminos para guiar al lector en tan árido pasaje de la enseñanza de Lacan: el primero relacionado al hablar *con* el cuerpo, que ya he destacado como fundamental en tanto que el cuerpo es el instrumento del que el *parlêtre* se sirve para hablar y que se puede situar en *El Seminario 20, Aun* (1975), donde Lacan dice “[h]ablo con mi cuerpo, y sin saber. Luego, digo siempre más de lo que sé” (Lacan 2004: 144). Respecto a esta frase, Laurent indica que hay que leerla con esta otra, que Lacan, pronuncia tres años después, en *Joyce el síntoma* (1974): “lo verdadero es que LOM tiene, al principio. ¿Por qué? Eso se siente, y una vez sentido, eso se demuestra” (Lacan 2012: 591).

El otro camino es el de la lectura del tener un cuerpo y en la que marca dos tiempos: el primero, anterior al estadio del espejo y, el segundo el que se sitúa en la frase “tener es poder hacer algo con” (2012: 592).

5.2.7.2 *Hablar con el cuerpo o el tener antes que el ser*

En los años 1972-1973 Lacan dictaba su seminario 20, titulado *Aun*, con el que se marca un giro en su enseñanza sobre todo en relación al cuerpo y el goce, como ya dije en varios apartados de esta investigación. No sorprende que –de la mano de su lectura de Aristóteles–, haga del cuerpo el instrumento *con* el cual el *parlêtre* habla como ya expuse en las páginas precedentes. Sin embargo, no hay que olvidar que Aristóteles abordaba al individuo por lo imaginario: “el hombre piensa con su alma” se refiere a eso, al registro de lo imaginario, su orientación es en función del pensamiento y su relación con la forma del cuerpo. Para Lacan, en cambio, la orientación es por la vía del goce y su relación con el cuerpo como superficie donde eso se siente, sin que esto quiera decir que lo que se siente viene del cuerpo.¹⁹⁴ De aquí la importancia del nudo para Lacan y el vínculo que hace entre cuerpo y goce. “Me contento con decir: nudo” dice “menos jaleo”. Al comentar esta frase y lo que la precede (véase nota 190 y página 358) en relación a hablar con el cuerpo, Laurent señala:

“Menos jaleo”, escribe Lacan. Sin embargo, sale uno aturdido tratando de hacerse a la idea de *no pensar con nuestra alma*, sino simplemente *hablar con nuestro cuerpo*. De entrada, hace falta el cuerpo como superficie donde se inscriba el goce, antes de la esfera. Luego, cuando la palabra haya pasado al decir, vendrán los efectos de significante, el saber que de ello se despende: “lo verdadero es que LOM *tiene*, al principio. ¿Por qué? Eso se siente, y una vez sentido, eso se demuestra”. Esta misma lógica, Lacan la formula en su Seminario *Aun* de la siguiente forma: “Hablo con mi cuerpo, y sin saber. Luego digo siempre más de lo que sé” (Laurent 2016: 74-75).

¿A qué se refiere Lacan con esta lógica en la que hablar con el cuerpo queda vinculado a que algo se siente en él y sólo después se demuestra? El camino que lleva hasta aquí empieza en *Lituratierra* (1972) texto en el que Lacan habla de una escritura que prescinde

194. Se puede decir que el *parlêtre* es, para Lacan, la unión del significante y el cuerpo, del sujeto y la sustancia, del *hupokéimenon* y de la *ousía* de Aristóteles. A lo que se apunta con esto es al hecho de que hay ser pero sólo en tanto hablado, no hay otra cosa que atribuya el ser que el dicho (véase apartado 5.2.2).

del significante y que hace de litoral entre el terreno del saber y el del goce (véase apartado 4.3.3). Una escritura que es marca de goce en el cuerpo “[I]a letra no es acaso... litoral [...] figura que un dominio enteramente haga frontera para el otro, porque son extranjeros, hasta el punto de no ser recíprocos? El borde del agujero en el saber, ¿no es eso lo que ella dibuja? [...] cómo podría negar que ese fuese, ese agujero, por lo que al colmarlo apela a invocar ahí el goce?” o también “[I]o que inscribí [...] no autoriza a hacer de la letra un significante ni a afectarla, además, de una primariedad respecto del significante” (Lacan 2012b: 22). Entonces, hay algo que no es ser ni palabra, que sólo es marca en el cuerpo y que lo afecta.¹⁹⁵ Lacan da una noción de esto cuando usa la figura de las nubes, la lluvia y el terreno marcado por los surcos del agua. Se podría pensar que la tierra marcada es el cuerpo propio, por donde desfilan los significantes y en el que el rompimiento de alguno deja su marca, fuera de toda significación posible, prescindiendo incluso del significante para ser marca nada más, para hacerse letra. En estos matices se puede subrayar que para Lacan se trata de que lo que se experimenta antes que nada es el goce a partir de que hay un cuerpo, de que se tiene un cuerpo. No es lo mismo para Descartes ni para Aristóteles en donde lo primero que se experimenta y da así vía a otra cosa es el pensamiento. Resumiendo, en Lacan:

Primero hay una emergencia de goce, un “eso se siente” que es traumatismo, opacto de goce que se escribe como síntoma en la superficie del cuerpo abarrancada por las nubes significantes. Luego una palabra pasa al decir, que no puede atrapar el tiempo primero sin equívoco, por lo tanto, sin saberlo –la captación del trauma estará siempre marcada por el hiato irreductible entre escritura y palabra que sostiene la existencia de los equívocos. Después viene el tiempo del saber, que solo puede deducirse en el a posteriori de los equívocos de la palabra. Cuando uno habla con su cuerpo, es importante advertir que lo

195. En el *Seminario 20, Aun* (1975) Lacan afirma “[m]i hipótesis es que el individuo afectado de inconsciente es el mismo que hace lo que llamo sujeto de un significante” (Lacan 2004: 171). Al respecto, Jacques-Alain Miller recalca que hay que ser cuidadosos en como se entiende el término afecto. Me parece que esta es una clave con la que se debe leer a Lacan sobre todo cuando se habla del cuerpo y el goce: “[I]a hipótesis implica que el significante no tiene solamente efecto de significado, sino también afecto en un cuerpo. El término afecto debe ser entendido en sentido amplio: se trata de lo que perturba, deja huella en el cuerpo. A mi entender, el efecto de afecto incluye también el efecto de síntoma, el efecto de goce e incluso de sujeto, pero de sujeto situado en un cuerpo y no como puro efecto de lógica. Y cuando se trata de efectos durables, de efectos de permanencia, se puede, con razón, llamarlos huellas” (Miller 2004: 376-77).

hace *sin saberlo*. El saber viene después, en el tercer tiempo, en la medida de los equívocos de *lalengua*, porque siempre digo más de lo que sé (Laurent 2016: 75).

Entre lo que se escribe en el cuerpo como goce y lo que de la palabra pasa al decir hay los equívocos. El cuerpo está ahí como instrumento para hablar, para hacer pasar el goce por la palabra. El *parlêtre* y su síntoma¹⁹⁶ están ahí, como equívoco, equivocación, *unbewusst*.¹⁹⁷ Los acontecimientos de goce que marcan el cuerpo del *parlêtre* son los mismos con los que se trazan sus síntomas, así es que “hay que mantener que el hombre tiene un cuerpo, o sea que habla con su cuerpo, dicho de otro modo, que *parlêtre* por naturaleza” (Lacan 2012: 592). Hablar con su cuerpo es, pues, lo que caracteriza al *parlêtre*.

Por ello, hay que recalcar que hay elementos, acontecimientos discursivos que dejan marcas en el cuerpo, que lo perturban y que los equívocos que están entre la escritura y el decir dejan como síntoma, como algo disfuncional en tanto este acontecimiento y la palabra son elementos heterogéneos. Por esto hay algo del cuerpo que parece siempre ajeno, extranjero, éxtimo, para usar una palabra de Jacques-Alain Miller y por ello mismo el sujeto no consigue identificarse del todo con su cuerpo “en la medida en que, por muy corporal que sea, es también sujeto, es decir, falta en ser. Y esta falta en ser como efecto del significante divide su ser y su cuerpo, reduciendo este último al estatuto del tener” (Miller 2004: 372). Es decir, que, hay el ser y lo real, el ser y el goce del cuerpo.

El cuerpo y su goce, hasta cierto nivel y según el de quien, puede ser frenable, controlable, reprimible, es de lo que testimonian algunos religiosos o místicos pero también algunos síntomas contemporáneos. Pero sin duda, también el cuerpo y su goce pueden ser anudados en un *sinthome*, es decir encontrando un destino nuevo a la pulsión ineliminable que

196. Esto se refiere a un nuevo estatuto del síntoma como acontecimiento de cuerpo, que Lacan desarrolla a partir del *Seminario 23, El sinthome* (2005) y en el que no me adentraré debido al desvío de tema que supondría para la investigación. Pero sin duda es una vertiente interesante y muy importante en lo que a los planteamientos sobre el cuerpo y el goce en la última enseñanza de Lacan se refiere. El síntoma como acontecimiento de cuerpo está estrechamente ligado con el hecho de tener un cuerpo pues para tener un síntoma es preciso tener un cuerpo y no serlo.

197. *Unbewusst: El Seminario 24* (1976-1977, Inédito), de Jacques Lacan lleva por título *L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre*. Con él Lacan quiso jugar con el equívoco homofónico el *Unbewusst* o inconsciente de Freud por “une-bévue” o equivocación (pero también percepción, visión) con la que, a través de una creencia y no de una identificación, se articula el *parlêtre*.

siempre lo invade. Es lo que testimonian algunos artistas y lo que tomo para hablar del cuerpo y la escritura en la obra de Pasolini. En última instancia, tener un cuerpo, además de apuntar al cuerpo como herramienta con la que se intenta transmitir el goce al decir también apunta a que se trata de una creencia pues al intentar atrapar, representar este goce del cuerpo, el cuerpo escapa, huye, se hace extraño y siempre hay que volver a empezar.

Tener un cuerpo también se trata del soporte de lo que no se puede representar “tener un cuerpo, en el sentido del psicoanálisis, es experimentar el goce que se inscribe en una superficie, pero que no tiene correlato subjetivo. El sujeto se produce, por tanto, como ausencia, como agujero, está *troumatizado*” (Laurent 2016: 19-20). Lo que no tiene correlato subjetivo es aquello que es heterogéneo al lenguaje y que por tanto no se puede decir. Es a lo que Pasolini llama “no verbal”. Las palabras no pueden darle un sentido completo, las interpretaciones del inconsciente tampoco: “[e]n efecto, el inconsciente, hecho de equívocos, no puede ser asignado al sentido: reducido al sentido, se le resiste. Es un fuera de sentido particular. El fuera de sentido según Lacan es lógico: está vinculado al traumatismo de *lalengua* y la efracción de goce en el cuerpo; da lugar a la forma lógica fundamental del síntoma” (2016: 82).

Para terminar, tomaré un párrafo de *Joyce el síntoma* (Lacan 2012) en el que Lacan precisa la distinción y la anterioridad del tener sobre el ser y la relevancia del “eso se siente”, en relación a la demostración y al tener un cuerpo:

LOM, LOM de base, LOM que tiene un cuerpo y no tiene más Keuno. Hay que decirlo así: él tiene un... y no: él es un... (cuerpo/anidado) [*cor/niché*]. Es el tenerlo y no es serlo lo que lo caracteriza. Hay algún ladrido [*avoiment*] en el ¿qué tienes tú? con el que se interroga ficticiamente por tener siempre la respuesta. Yo tengo ello, es su único ser, es él el que hace el q...ombo llamado epistémico cuando empieza a zarandear al mundo, haciendo pasar el ser antes que el tener, mientras que lo verdadero es que LOM tiene, al principio. ¿Por qué? Eso se siente, y una vez sentido, eso se demuestra (2012: 591).

Se trata de un texto complicado porque Lacan no solo juega con los equívocos sino también con la escritura. En este pequeño párrafo (como en muchos otros a lo largo del texto) hay cuestiones importantes implícitas que es necesario desarrollar. En las primeras

dos frases pone el acento en que el hombre (LOM) *tiene* y no *es* un cuerpo. Además, alude a que la cuestión del ser cree tener siempre la respuesta, a eso llama la farfulla o el q...ombo epistémico refiriéndose sobre todo al discurso filosófico. “Sólo con la filosofía, como discurso sobre el saber que pone el acento sobre el ser, se produce la inversión que pone el ser antes del tener” dice Éric Laurent en su lectura de esta frase en *El reverso de la biopolítica* (2016) y enseguida, señalando también el párrafo al que aquí me refiero, añade:

Esta frase retoma y condensa el efecto que advirtió Heidegger cuando el sujeto de la ciencia, el sujeto cartesiano, establece su imperio sobre el mundo. Somete el ser a su ‘emplazamiento’, a su posibilidad de reducirse a una representación, ya que: ‘El ser del ente es ahora buscado y encontrado en el ser-representado del ente. Entonces se olvida que primero es preciso *tener* un cuerpo, condición para que el goce –la presencia en el cuerpo de los instrumentos de goce, del objeto *a*– se inscriba en él. El goce se experimenta, ‘eso se siente’. Y tras la prueba por el goce, se producen los efectos de saber propios de los efectos significantes sobre el cuerpo. El saber inconsciente abrirá la vía a la demostración de lo que hay que entender como efectos de saber (Laurent 2016: 67).

“Eso se siente” –hay que aclararlo– se refiere al goce. El goce solo se siente en el cuerpo. No se puede decir. Hay palabras, eso sí que se aproximan bastante a “eso” que se siente. Es el caso de la *lalengua*, de *teta velta* y el *abjoy* para Pasolini. Me detendré en esto más adelante aunque lo he desarrollado también en los apartados 2.3.1 y 3.3.

Lacan mismo habla de esto, del goce opaco al sentido que está en *lalengua* “soy lo bastante amo de *lalengua*, aquella llamada francesa, por haber alcanzado en ella lo fascinante de testimoniar respecto del goce propio del síntoma. Goce opaco por excluir el sentido” (Lacan 2012: 596). Si el “eso se siente” hace referencia al goce y el goce no es del registro del ser y no es sin el cuerpo ¿De qué lado está el cuerpo? ¿Del ser o de la existencia? trataré esto en el apartado 5.2.9.

5.2.7.3 Los dos “tener” del cuerpo

Desarrollaré en las próximas páginas dos momentos, si se puede decir así, en que se pueden ubicar modalidades diversas del *tener* el cuerpo y que constituyen claves muy valiosas para poder seguirse adentrando en el tema de lo que quiere decir para Lacan que el hombre tiene un cuerpo. Me apoyaré, igualmente en *Joyce el síntoma* (2001) y en *El Seminario 23, El sinthome* (2005). Es importante determinar lo que preside al registro del tener en tanto posesión. El posesivo “mi” cuerpo, “mi imagen” precede a un momento que no supone posesivo alguno y que se puede situar en un antes del estadio del espejo. Es decir, este momento prescinde de la mirada del Otro. Situaré con Éric Laurent, el *primer tener* del cuerpo vislumbrado en el siguiente párrafo de *Joyce el síntoma* (2001): “[l]o importante, desde qué punto –se suele decir ‘de vista’ ¿lo discutimos?–, lo que importa pues sin precisar desde dónde, es darse cuenta de que LOM tiene un cuerpo –y que la expresión sigue siendo correcta–” (Lacan 2012: 592). En esta frase cobra toda su importancia las diferentes lecturas que se pueden hacer de la palabra “point de vue” (del original en francés) pues “point” es tanto punto como nada, como se verá más adelante. En este primer momento se trata de lo que hay antes del estadio del espejo, antes de que el cuerpo se constituya, aunque sea imaginariamente, como un cuerpo en el sentido de unidad gracias a la mirada del Otro y a su propia imagen, la que le otorgará la relación narcisista con su propio cuerpo y de donde se deducirá su relación de amor-odio con su semejante. Entonces, ¿qué hay? Hay un cuerpo. ¿Cómo se produce entonces el cuerpo tal y como se concibe en el psicoanálisis lacaniano? La condición es el cuerpo y el decir. El impacto del significante sobre el cuerpo es lo que producirá el cuerpo como soporte del goce:

Empieza por un nivel donde no hay yo, hay un partitivo: de LOM tiene un cuerpo. Es una atribución que precede a todo haber y que es definida como anterior al estadio del espejo, antes de la relación del sujeto con la vista. Antes de toda entrada en juego de la mirada, el cuerpo es producido por una operación de impacto del decir. Lacan opta por interrogar esta expresión francesa “punto / nada de vista”: escindida, hace surgir el equívoco que hay entre el punto como lugar, “pequeña parcela de”, y el punto como segundo elemento de la negación

[...] el punto en “punto de vista” debe entenderse aquí como negativa, nada de vista, no como lugar desde donde se ve (Laurent 2016: 108-09).

El cuerpo entonces queda afectado por el decir. Vuelvo a traer a colación que Lacan dice sobre el cuerpo y las pulsiones donde dice que “las pulsiones son el eco en el cuerpo del hecho de que hay un decir” (Lacan 2008: 18) pues ella ilustra que lo que queda, lo que resuena en el cuerpo como goce es el eco de un decir. Este goce es el que luego intentará pasar al dicho con el cuerpo del *parlêtre* y que, como apuntaba antes, se quedará ahí siempre como equívoco, como malentendido. Al *parlêtre* no le quedará otra vía que hacer algo con ese cuerpo que tiene y que en buena medida le es siempre un enigma y un problema.

Hacer algo con su cuerpo pone sobre la mesa el segundo momento del *tener* del cuerpo que quiero esbozar. “Tener es poder hacer algo con. Entre otras, entre otras avisiones llamadas posibles por ‘poder’ estar siempre suspendidas” (Lacan 2012: 592) dice Lacan. Si, como decía, en el psicoanálisis lacaniano el saber surge después de los equívocos en los que se ve inmerso el *parlêtre*, después de elaborarlos, después de experimentarlos, entonces hay que darle todo su valor a este segundo momento del tener, pues no se trata de un “saber es poder” sino del “tener es poder hacer algo con”, ¿con qué? con el síntoma que está anclado al cuerpo. También se podría decir que se trata de un saber hacer con el nudo, un saber anudar los tres registros y el cuerpo. Esta es la cuestión en Pasolini ¿supo hacer un síntoma de la escritura en su cuerpo, de la marca que en su cuerpo dejó *lalengua*? ¿qué hizo Pasolini con su cuerpo y con la herramienta de la escritura? Es lo que intento dilucidar con esta investigación.

Entonces ¿de qué se trata este saber hacer con el síntoma? “El saber-hacer no surge enseguida. Primero se requiere la articulación con la modalidad de lo posible” (Laurent 2016: 113), de aquí surgirán posibilidades limitadas para cada *parlêtre* que dependerán de su singularidad. Por ejemplo, en Pasolini, la posibilidad de escribir, la posibilidad de hacer cine y teatro.

En el párrafo de *Joyce el síntoma* (2012) que he citado unas líneas arriba el término “avisión” es muy importante para saber lo que está en juego para Lacan en este “tener es poder hacer con” (el síntoma):

Lacan inventa el término “*avisión*” para tomar sus distancias con la percepción de las ideas. Este vocablo condensa dos sentidos del verbo “*aviser*”. En primer lugar, el que subraya el descubrimiento mediante la visión; es un percibir más que un ver, un “empezar a mirar” según el Robert. Luego, “*aviser*”, es también reflexionar –“*il faut aviser au plus presse*”–, dice Proust. La *avisión* de Lacan es una visión marcada por el alfa privativo (a-visión), es una ausencia de visión igualmente determinada por una falta de objetivo, se produce sin que apuntemos a algo (2016: 113-14).

Esta diversidad de acepciones que se encuentran en “*aviser*” y que permiten producir ese saber hacer con el cuerpo que se tiene implica entonces adentrarse en los desfiladeros del significante para poder llegar al goce opaco, al goce fuera de sentido que es ese que dejó su afecto marcado en el cuerpo. Con ese goce en el cuerpo que se *tiene* es *con* el que se puede hacer algo. Algo, que permita al sujeto una vida menos tormentosa, con un goce más acotado y cernido, si se puede decir así. Es la apuesta del psicoanálisis.

De este cuerpo marcado por los acontecimientos de goce, por los traumas de *lalengua*, vendrán luego efectos inconscientes de sentido, que Lacan aborda como efectos de saber. Es otro tipo de demostración, un ergo mediante el goce” (2016: 67). El saber hacer con o también el saber-hacer con el propio síntoma, declinaciones del “tener [un cuerpo] es hacer con” es, pues, el saber hacer con el goce que concierne a cada uno, con ese real que no puede ser cernido o descifrado por las palabras y que de ellas no espera nada.

Sin embargo, el último Pasolini procuró descifrar lo indescifrado, representar lo que no podía representarse. No por la vía de la metáfora, que sería más bien un no decirlo todo, sino por la de las imágenes y palabras más crudas y literales.

5.2.8. *El cuerpo entre relación, imagen y agujero*

¿Qué se puede decir del cuerpo para Pasolini? O, más aún, ¿qué decía Pasolini sobre su propio cuerpo? Hay testimonios de esto, de su niñez, su adolescencia, su adultez, como también hay algunas elaboraciones teóricas y literarias que él mismo hizo sobre el tema. Con este apartado, persigo situar la concepción del cuerpo en la última enseñanza de Lacan y contrastarla con lo que ya he desarrollado sobre el cuerpo en Jean-Luc Nancy. La cuestión, entonces, será pensar el papel del cuerpo y su lugar en la obra de Pier Paolo Pasolini en la que planteo que la escritura es uno de los registros de la letra, la herramienta de la que él se sirve para poder tratar los efectos en su cuerpo que él mismo narra de diferentes maneras y que procura representar. Me parece que ahí se juegan las cosas para el último Pasolini: en el terreno de la representación/no representación, en el de lo decible y lo indecible. Con esto, pretendo llegar a plantear lo que sucede para Pasolini cuando el sentido se agota y con su propuesta y acción, al final de su vida, en cuanto a la manera de narrar y de usar su propio cuerpo.

5.2.8.1 *Jean-Luc Nancy: el cuerpo-relación (lo extraño, el exilio, la existencia)*

El cuerpo, para Nancy, como ya he señalado, es cuerpo que se *ex-cribe*, que es fuera en tanto apertura (no hay que perder de vista que Nancy concibe la existencia como apertura). La existencia, para él, implica el abrirse a la relación con lo otro que, a la vez, es el cuerpo en sí mismo. En palabras del propio Nancy: “que se escuche ese fuera del cuerpo, ese fuera que es el cuerpo *para sí mismo*. El alma es el estar fuera de un cuerpo, y en ese estar fuera es donde tiene su interior” (Nancy 2010a: 93). Resuenan aquí los conceptos éxtimo, extimidad y extraño que ya he desarrollado. Con ello en mente, diré que el cuerpo es, fundamentalmente, relación, y que la lógica de esta relación en Nancy implica, siempre, el *sí mismo*, que Nancy ha puesto en cursivas en las frases recién citadas de su libro *Corpus* (2000). Este *sí mismo*, es decir, el propio cuerpo, el que adquiere la condición de extraño y que obra como otro.

La extrañeza para Nancy va de la mano con la ex-critura, en tanto ambas nociones conciernen a la existencia como apertura pero también como un afuera que permite, a su vez, situar el adentro. Parafraseando a Nancy: en el estar fuera es donde se localiza su interior. El cuerpo es entonces otro y sí mismo, a la vez:

Forma del cuerpo, eso no quiere decir forma de una materia que sería cuerpo, de una materia que sería exterior a la forma –eso no es otra cosa que el excremento–, pero eso significa como contrapartida el cuerpo, en tanto que él es forma, esencialmente forma, es decir, *cuerpo*. Forma quiere decir que el cuerpo se articula, no en el sentido de la articulación de los miembros, sino en relación con otra cosa que él mismo. El cuerpo es una relación con otro cuerpo –o una relación consigo mismo (2010a: 91).

Lo que se ex-cribe es otro y el mismo cuerpo. Es extraño porque es otro para sí mismo y también porque el cuerpo interrumpe todo sentido posible. Lo que hay, de entrada para el cuerpo, según esta lógica, es entonces la extrañeza. La declinación primera del cuerpo, para Nancy, sería pues el cuerpo como extraño y fuera de sí. Es decir, el cuerpo aparece como otro y esto marca su relación consigo mismo. Nancy ya plantea la extrañeza en *Noli me tangere* (2003) respecto al cuerpo resucitado de Cristo y las dificultades que comportaba reconocerlo: “todo sucede como si su semejanza consigo mismo estuviera por un momento suspendida y flotante. Es el mismo sin ser el mismo, está alterado en sí mismo [...] El mismo que no es ya el mismo” (Nancy 2006: 47). Y, enseguida, resalta la cuestión de la ausencia, tan relevante para la alteridad: “[I]a partida inscrita en la presencia, la presencia presentando su despedida. Él ya ha partido, ya no está allí donde está, ya no es como es [...] Él es su propia alteración y su propia ausencia: no es propiamente sino su impropiedad” (2006: 47-48).

Se establece, entonces, una relación del cuerpo consigo mismo, del cuerpo como propio pero también como otro, como extraño, no como identidad o identificación. La extrañeza de sí mismo tiene que ver con esto, con la dificultad o imposibilidad de reconocimiento de sí mismo en tanto se presenta como otro. En este terreno –el de la relación y lo extraño– Nancy no apuesta por la dialéctica o la negatividad que la haría posible. La relación que plantea no pasa por ellas sino, sobre todo, por la existencia como movimiento de apertura y

salida de sí, o como Nancy mismo apunta, como “movimiento de salida de lo propio: fuera del lugar propio [...] fuera del ser propio, fuera de la propiedad en todos los sentidos y, por tanto, fuera del lugar propio como lugar natal, lugar nacional, lugar familiar, lugar de la presencia de lo propio en general” (Nancy 1996: 38).

Es decir, se trata de una relación que pone el acento en el fuera, que subraya el “ex” de la existencia y que pone ahí la extrañeza de lo propio de manera que se hace manifiesta esa primera extrañeza de sí a la que he aludido unas líneas más arriba.

Es así, con estas bases (véase también el apartado 5.1) que se puede decir que la ontología que Nancy trabaja en su obra es una ontología de la relación, una ontología del cuerpo en tanto este es uno de sus ejes fundamentales. La relación no es sin el cuerpo para Nancy. El cuerpo no es previo a la relación, se instituye en ella y deviene entidad ahí. De aquí que Nancy hable de ontología cuando se refiere al cuerpo: “el cuerpo *da lugar* a la existencia. Y, muy precisamente, da lugar a que la existencia tenga por esencia no tener esencia. Por eso es por lo que *la ontología del cuerpo* es la ontología misma: ahí el ser no es nada previo o subyacente al fenómeno. El cuerpo *es* el ser de la existencia” (Nancy 2010a: 16). Con todo, es importante, como señala Begonya Sáez Tajafuerce abordar el carácter de la relación que plantea Nancy:

En primer lugar, la relación que concibe J.-L. Nancy, en la estela de la deconstrucción cuando es más heideggeriana, es el rasgo estructural de toda entidad –no solo del Dasein, sea o no sujeto. El sujeto, pero también el cuerpo y el sentido, son las entidades instituidas de modo paradigmático en la relación, o mejor, en la relación que son, que les representa y en cuyo seno se orientan. Es necesario recordar que dicha institución se da siempre como algo distinto [...] la referencia de la relación desde/hacia la diferencia surge de una voluntad método-lógica que corresponde a una filiación crítica tanto como ajena a la lógica binaria, que es también la lógica copulativa y/o causal. Es esa una voluntad que procura evitar cualquier jerarquización ontológica y que asume, por tanto, la tarea de centrar la reflexión en la relación que sostienen y en la que se sostienen el sujeto, el cuerpo y el sentido [...] la relación no es ni puede ser dialéctica y, en consecuencia, no se trata sólo en la relación de la institución de/ en la síncope o permanente interrupción de la significación, sino siempre además en la desproporción –*rapport* en francés alude no solo a la relación sino

también a proporción– y asimetría y, por tanto, en la (im)posibilidad de la significación plena (Sáez Tajafuerce 2012: 37-38).

El cuerpo en tanto cuerpo-relación no tiene *una* significación pues no hay sentido puro, verdadero, exacto. Está siempre en el límite de las significaciones. Para decirlo con otras palabras, el cuerpo es, para Nancy, una noción que solo tiene lugar al límite o como límite, como lugar que abre o se abre al afuera y es así relación que se escribe.

Ser y existencia, quedan entonces vinculados al cuerpo como relación, como apertura a lo otro en tanto que sí mismo o, también, en tanto que lo otro en sí mismo. Pero es importante recalcar que el cuerpo, en tanto que el ser está relacionado con él, no es abordado por Nancy como sustancia sino como sujeto y como extensión. Es decir, el cuerpo-relación lo es en tanto cuerpo sujeto: “[h]e ahí lo que es el cuerpo. Entonces, ya no hay que decir, o habría que intentar no decir ya, que el ser cuerpo, el sí mismo cuerpo, el ser consigo de un cuerpo, la relación consigo en tanto que sentirse fuera, en tanto que un dentro que se siente fuera, no hay por tanto ya que decir que eso es la propiedad de un sujeto o de un ego, sino que eso *es* el ‘Sujeto’” (Nancy 2010a: 96).

Esto va de la mano con considerar el cuerpo como ser extenso pues la sustancia no tiene extensión, el cuerpo como sujeto sí: “[t]odo el asunto está ahí: un cuerpo corresponde a la extensión. Un cuerpo corresponde a la exposición. No sólo que un cuerpo es expuesto, sino que un cuerpo *consiste* en exponerse. Un cuerpo es ser expuesto. Y para ser expuesto hace falta ser extenso, tal vez no en el sentido de la ‘res extensa’ de Descartes en la cual se piensa enseguida” (2010a: 87). La exposición/extensión del cuerpo (entendido como sujeto) –que existe como relación con lo extraño que es para sí mismo– es clave para comprender el afuera y la apertura del cuerpo como relación para Nancy:

Nancy piensa ese ser salida y/o ser saliendo como un ser relación y, en concreto, como “relación consigo mismo”. Y dicha relación cuenta con tres enclaves que son su condición de posibilidad a la vez que se conforman en ella: el cuerpo, el lenguaje y el “con”. Esos tres lugares del exilio en lo propio tienen en común ser lugares paradigmáticos de relación en tanto esta no ostenta el reconocimiento, es decir, un retorno a sí. Se trata de la relación que no se conforma en clave dialéctica, cuando por dialéctica se sobrentiende, como

apuntaba más arriba, un lugar donde ha lugar el apaciguamiento de la negatividad que, devorándose a sí misma, desarticulándose, entonces, opera como simple medio para un fin. En la propuesta de Nancy, en la medida en que esos tres enclaves operan en la dialéctica como obstáculos a dicho apaciguamiento y, así, en virtud del carácter absolutamente negativo que imprimen a la misma y, de ahí, a la relación, el cuerpo permanece expuesto, el significado permanece indefinido y el “ser con” permanece alejado, aparte (Sáez Tajafuerce 2013a: 58).

Es interesante recalcar que se trata de una relación que no implica la dialéctica y que promueve que el sentido no se defina.

El cuerpo-relación como lo que se ex-cribe, como extraño o como otro, pero también como *sí mismo*, esto es el cuerpo como sujeto y extensión, es un cuerpo que nunca se sabe, cuerpo sin definición. Al ser extraño para sí mismo nada puede decir, en tanto acabado, finito, absoluto o exacto de él. Esto lleva, de nuevo, a la discusión que ya plantee sobre la frase que Freud escribe hacia el final de su obra y que Nancy retoma para puntualizar el no-saber del cuerpo: “Psyché es extensa: no (se) sabe nada de ello” (véase apartado 5.1.4). Es en torno a ese no saber que gira la cuestión. Algo del cuerpo no se sabe o no se sabe todo del cuerpo y es con ese no saber con el que el cuerpo está en relación y por lo que no es planteable dentro de la lógica binaria pues el no saber es múltiple, no-finito, siempre indefinible. Esta es otra de las aproximaciones al cuerpo como extraño y en relación, por tanto, con lo otro. Es decir, con ese significado que nunca acaba por venir.

El cuerpo, para Nancy no es legible, no es para ser leído. Está excrito y esto es lo mismo que decir que está fuera de la significación. A esto señala cuando habla de la letra en *Corpus* (2000), noción que relaciona con lo que no es para leer y que equipara al cuerpo:

Sólo hay excripción por escritura, pero lo excrito *sigue siendo* ese otro *borde* distinto que la inscripción, que mientras significa sobre un borde no deja obstinadamente de indicar algo así como su otro-propio borde. Así, en toda escritura, un cuerpo es el otro-propio borde: un cuerpo (o más de un cuerpo, o una masa, o más de na masa) es, pues, también el trazado, el trazamiento, la traza (*aquí, ved, leed, tomad, hoc est enim corpus meum*). De toda escritura, un cuerpo es la letra, y sin embargo, nunca la letra, o bien, más atrás, más

deconstruida que toda literalidad, una “letricidad”, que ya no es para leer. Lo que, de una escritura y propiamente de ella, no es para leer, ahí está lo que es un cuerpo (Nancy 2010a: 61).

El cuerpo, para Nancy, como he señalado antes, no se lee. Es letra que no es para ser leída. Letra y cuerpo son, pues, nociones también relacionadas pero esta vez por medio de lo que es para no leer. La letra no se lee, el cuerpo tampoco. Pero, si la letra es el cuerpo, ¿Qué entiende Nancy por lectura? “[h]ay que comprender la lectura como lo que no es el desciframiento: sino el tocar y el ser tocado,¹⁹⁸ ocuparse de las masas del cuerpo. Escribir, leer, cuestión de tacto” (2010a: 61).¹⁹⁹ Gran distanciamiento del psicoanálisis lacaniano, en donde se entiende la lectura y la letra (ambas nociones vinculadas al cuerpo) como cuestiones que nada tienen que ver con los sentidos o la percepción.²⁰⁰

La alusión al tacto y a los sentidos en Nancy, llevan también a plantear que la cuestión del cuerpo, la pregunta por el cuerpo, al pasar por ellos –por los sentidos– vuelve de nuevo sobre sí misma ya que el tocar es siempre tocarse. Los sentidos puestos en el afuera, en otros cuerpos, remiten siempre al propio cuerpo, a la relación con *sí mismo* que he mencionado más arriba y que delimita el cuerpo-relación tal como lo vengo planteando en estas páginas. La cuestión, entonces, que el cuerpo sujeto que interesa a Nancy es uno que está en estrecha relación no sólo con los sentidos, sino también con la percepción, tal como lo plantea en *A la escucha* (2002):

Un sujeto *se siente*: esa es su propiedad y su definición. Es decir que se oye, se ve, se toca, se gusta, etc., y se piensa o se representa, se acerca y se aleja de sí y,

198. Para una mejor aproximación y ampliación al tema de los sentidos en Jean-Luc Nancy (en especial el tacto, que es el que más desarrolla y al que le atribuye mayor importancia en su obra) se recomienda la lectura del libro de Jacques Derrida *El tocar, Jean-Luc Nancy*.

199. Begonya Sáez Tajafuerce señala en Jean-Luc Nancy o la ontología desde/hacia el sentido que “J.-L. Nancy es el pensador contemporáneo del sentido, es decir, del sentido de los sentidos y de los sentidos del sentido, como lugar entre en el que le es permitido espaciar el pensamiento, sacarlo fuera de sí, llevándolo siempre a su centro, que es siempre un centro imposible” (Sáez Tajafuerce 2012: 42).

200. Jacques Lacan se distancia de la percepción y su psicología ya desde sus primeros escritos en donde las deja en segundo plano para dar paso a los procesos inconscientes y al goce del *parlêtre*. De la misma manera plantea, en el seminario 23, que los sentimientos mienten pues siempre se trata de otra cosa: de lo real en juego para cada uno.

de tal modo, siempre se siente sentir un “sí mismo” que se escapa o se parapeta, así como resuena en otra parte al igual que en sí, en un mundo y en otro. Acceso al sí mismo: ni a un sí mismo propio (yo), ni al sí mismo de otro, sino a la forma o la estructura del sí mismo como tal, es decir, a la forma, la estructura y el movimiento de una remisión infinita porque remite a aquello (él) que no es nada fuera de la remisión (Nancy 2007a: 24-25).

De esta manera, el cuerpo-relación no solo es relación con lo otro en tanto extraño y en tanto sí mismo sino relación con el propio cuerpo sensible. Se trata entonces de un cuerpo también hecho de la relación mutua entre lo sensible y lo inteligible. Sin que esto quiera decir que todo llega a conocerse o saberse. La *excritura*, lo extraño, la existencia como apertura destacan justamente esto: que el cuerpo como relación está ahí, en ese terreno de lo indefinible. Ese es su centro, su núcleo, el punto que lo relanza una y otra vez a tratar de definirse sin llegar a conseguirlo.

Terminaré recordando lo que me interesa respecto a Pasolini y al cuerpo-relación al que apunta Nancy: por un lado, el cuerpo que se es y se siente, es decir el que también se percibe y se toca y, con ello, la experiencia del cuerpo como extraño. Por el otro, el cuerpo como letra que no es para ser leída y queda así como la partícula “ex” de la existencia, eso que no llega a saberse aunque sea lo más “sí mismo”. En cuanto a la escritura de Pasolini ¿cómo se sirve de estas puntualizaciones? ¿Pasolini lee la letra de su cuerpo? ¿Qué hace con el cuerpo sensible? ¿Se puede hablar de una *excritura* del cuerpo en su obra? Me detendré en el capítulo 6.

5.2.8.2 *La imagen del cuerpo*

Me interesa desarrollar la noción del cuerpo como imagen en tanto es la primera aproximación de Lacan al tema del cuerpo, a saber como identificación a una imagen. Además, porque sin la comprensión de esta noción es imposible comprender el planteamiento lacaniano sobre el cuerpo en la última enseñanza de Lacan.

Es en el conocido mito de Narciso en el que Sigmund Freud se inspiró para desarrollar su teoría del narcisismo y con ello la fascinación del sujeto por su propia imagen, fascinación

de la que se hace presa o con la que se cautiva. En el apartado 5.2.1 dedicado a *El estadio del espejo* (1966) he hecho referencia a la importancia de esta etapa para la formación del yo en el niño. En el presente apartado, me interesa destacar puntualmente la imagen del cuerpo en el espejo que provoca júbilo al niño pequeño. Este júbilo, decía Lacan, es producido por el hecho de verse en el espejo como cuerpo unificado.²⁰¹ Cuerpo que –hay que decirlo– no tenía hasta este momento pues antes su cuerpo estaba, para él, fragmentado en tanto se iba encontrando, poco a poco y sin verlas en el espejo, con partes de él. Se puede observar esto, por ejemplo, cuando un bebé juega y se encuentra por sorpresa con una mano y se queda mirándola como si fuese ajena o como cuando sucede lo mismo pero con el pie y puede incluso llegar a chuparlo como si se tratara de un objeto ajeno a él. En cambio, cuando el niño se ve en el espejo, cuando mira su reflejo, se mira como cuerpo unificado, entero, y esta es la causa del júbilo al que me referí en el apartado 5.2.1. Entonces, se identifica a ese cuerpo, a ese niño del espejo. Esa imagen le otorga la fantasía de unidad que le falta a su organismo por su misma condición de prematuración y fragmentación.

Cuando se habla de la imagen del cuerpo en esta época en Lacan, se habla no solo del reflejo que el espejo retorna, y que ahí se percibe como unificado, sino también de la ilusión que esto representa en tanto que a partir de entonces se instalará en el sujeto esta idea de unidad que le hará creer que él *es* esa imagen que mira en el espejo, que puede dominarla y que su cuerpo es uno. Una ilusión o, también, como la llama Araceli Fuentes “la *imagen ortopédica de totalidad* a la que [Lacan] atribuye un papel mediador” (Fuentes 2016: 54).²⁰²

Esta imagen como totalidad, imagen ortopédica, divide al sujeto entre lo que ve y sus sensaciones orgánicas. Lo imaginario se muestra, pues, como de vital importancia para el sujeto en tanto dividido. Jacques-Alain Miller dice que “[e]l estadio del espejo implica esencialmente una diferencia entre el organismo biológico y el cuerpo visual, que se puede calificar, como hace Lacan, de hiancia, que muestra al sujeto dividido entre sus sensaciones orgánicas y su percepción de totalidad formal” (Miller 2004: 389) y enseguida

201. En el apartado 5.2.1 se explicita la manera en que Lacan compara al *infans* con el chimpancé y el palomo en tanto estos también reaccionan al reconocer su imagen en el espejo.

202. Las cursivas son mías.

apunta a que lo imaginario, lo imaginario del cuerpo, es vital, en tanto le permitirá al sujeto construir su yo [*je*] y el *moi*, le permitirá también entrar en las relaciones duales, en la alienación-separación “la imagen corporal total con la que el sujeto se identifica tiene valor de vida, encarna la potencia vital futura del sujeto pero vuelta presente [...] se inscribe en un momento del crecimiento del niño, y supuestamente indica cómo este progresa por lo imaginario, que es una matriz, una función esencialmente vital” (2004: 389).

La imagen del cuerpo es, así, una entre otras dimensiones que conciernen al registro de lo imaginario, pero una muy importante que Lacan sostendrá –aunque con modificaciones– a lo largo de toda su enseñanza.²⁰³

La imagen del cuerpo tiene, entonces, diferentes funciones: posibilita al sujeto, a partir de asumir su propia imagen, a identificarse con ese cuerpo que mira en el espejo y, por tanto, a diferenciarse de los otros una vez superada la etapa de transitivismo de la que hablé en el apartado 5.2.1. Esta suerte de “este soy yo” / “ese es el otro” es la matriz de la identificación: “la imagen del cuerpo ofrece al sujeto la primera forma que le permite ubicar lo que es del yo y lo que no es del yo”, dice Lacan en *El Seminario I, Los escritos técnicos de Freud* (1975) (Lacan 2004: 128). Esto le posibilita también una relación con ese otro, que al principio es formulado como el otro del espejo y que luego se convertirá en el otro semejante constituyendo el eje $a - a'$, que tanto puede introducir al sujeto a relaciones de amor como de odio. En esta deriva es que será importante la introducción del eje simbólico, es decir de la palabra. Pero, ¿qué implica que ese “otro” sea, al principio, visto como “el otro del espejo”? Marta Serra Frediani aborda este tema cuando señala que:

Es importante subrayar que ese afecto jubiloso no surge de una completud sino de una falta, dado que la unidad del cuerpo está fuera, en ese “otro” del espejo,

203. Por ejemplo, en *La Tercera* (1988) texto de 1974, contemporáneo a su última enseñanza, y que he trabajado en el apartado 5.2.3, Lacan dice: “[e]l cuerpo, se introduce en la economía del goce –de allí partí yo– por la imagen del cuerpo. La relación del hombre, de lo que llamamos así, con su cuerpo, si algo subraya muy bien que es imaginaria es el alcance que tiene en ella la imagen. Desde el principio subrayé muy bien que a fin de cuentas esto debía tener una razón en lo real, y que la prematuración de Bolk –esto no es mío, es de Bolk, yo nunca busqué ser original, busqué ser lógico– es lo único que explica la preferencia esa por la imagen, que surge de que él anticipa su maduración corporal, con todo lo que esto entraña, por supuesto, a saber, que no puede ver a uno de sus semejantes sin pensar que el tal semejante le quita su lugar y, naturalmente, lo execra. ¿Por qué es tan feudatario de su imagen? [...] Que el hombre le guste tanto mirar su imagen, pues, está bien, sólo queda decir: así es” (Lacan 1988: 91-92). O también, en *El Seminario 23, El sinthome* (2005): “[s]i al ego se lo llama narcisista, es porque, en cierto nivel, hay algo que sostiene al cuerpo como imagen” (Lacan 2008: 147).

porque lo que el niño experimenta es el organismo real de los pedazos, de la incoordinación motriz, etc. Hay pues dos cuerpos en juego. Lacan dice: “El sujeto se identifica en su sentimiento de sí con la imagen del otro”. Y plantea además que esa forma total del cuerpo, que logra atrapar en ese espejo es “más constituyente que constituida”. Ciertamente, esa imagen llega desde fuera para informar –literalmente hablando–. Esa imagen in-forma, da la forma que no estaba antes, por ese motivo es constituyente y no constituida. Y Lacan lleva eso hasta el extremo, dado que le atribuye a esa imagen no sólo dar la forma al propio cuerpo sino, además, ser la base de cualquier otra unidad perceptible (Serra Frediani 2016a: 36-37).

Es decir, esa imagen de fuera constituye al sujeto como forma o también que le otorga una forma con la que se identifica. Además, ella será la base para la constitución de los objetos en el mundo del sujeto. Es lo que Lacan elabora en el modelo óptico,²⁰⁴ al que dedica mucho tiempo para explicar la manera en la que se da esa “distorsión” de la imagen, o imagen ortopédica –para retomar un término que ya he usado– y la importancia de los objetos incluidos en esa imagen en tanto son objetos que intentan integrarse en esa imagen, es decir en el cuerpo.

No desarrollaré aquí el modelo óptico de Lacan ya que comportaría un desvío importante del tema en este apartado en tanto llevaría ahondar en la pregunta por el objeto *a* en psicoanálisis, el objeto mirada y su relación con el cuerpo. Me limitaré a decir que los ejes más importantes que atraviesan el tema del modelo óptico son la mirada, el Otro, los objetos y el cuerpo y la percepción de la imagen en el espejo. Es esto último lo que me interesa destacar para poder plantear la distorsión de la propia imagen que está, desde el inicio, en juego para el sujeto y la manera en que eso le desorienta respecto del propio goce o, para decirlo en otros términos, de lo real de su cuerpo.

El modelo óptico es desarrollado por Lacan en su escrito *Observación sobre el informe de Daniel Lagache: “Psicoanálisis y estructura de la personalidad”* (1966) y también en *El Seminario 11, Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis* (1973) ambos textos

204. Lacan empieza a trabajar este esquema en *El Seminario 1, Los escritos técnicos de Freud* (1975) y lo va retomando en otros momentos de su enseñanza como por ejemplo en *Observación sobre el informe de Daniel Lagache: “Psicoanálisis y estructura de la personalidad”* (1966), *El Seminario 10, la angustia* (2004) y también en *El Seminario 11, Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis* (1973).

del inicio de los años sesenta. Ellos representan un paso más en la concepción del cuerpo como imagen para Lacan.

Al hablar del cuerpo como imagen, la referencia es tanto a la forma del cuerpo y al reflejo que el espejo devuelve como a la identificación que esa imagen provee facilitando un “ese soy yo”, “yo soy mi cuerpo”, es decir una analogía vía la identificación con el propio cuerpo a la que ya he hecho una crítica desde la filosofía post-metafísica en el apartado anterior. Es importante, sin embargo, no olvidar que para el psicoanálisis se trata de una imagen ortopédica.²⁰⁵

Pero, ¿qué hace el ser humano con esta imagen de su cuerpo? ¿De dónde le viene el cuerpo que tiene/es? ¿Por qué el cuerpo ha sido, como dije en el marco teórico de esta investigación, un tema que parece si no inacabable al menos inabarcable unívocamente o también en sus múltiples dimensiones?

El cuerpo no se agota con pensarlo ni con definirlo como bien plantea Jean-Luc Nancy. El cuerpo no es sólo esa imagen del cuerpo de la que habla Lacan al principio de su enseñanza. No es sólo el reflejo del cuerpo como representación de sus formas, si se me permite decirlo así. El cuerpo tampoco es lo que se piensa de él, como tampoco es un ser en tanto ente, porque hay algo del cuerpo que se escapa siempre a ser nombrado, representado, aprehendido. Como dice Antoni Vicens “[e]l cuerpo nos enseña que no somos dueños de nuestras representaciones. El cuerpo se instituye como una zona oscura, un espacio invisible. El cuerpo nos interroga sobre el título de propiedad que tendríamos sobre nuestras representaciones” (Vicens 2018b: 90) y respecto a ellas y el pensamiento, agrega que “[d]e esa oscuridad, de esa vacuola en la representación nace el pensamiento, aquél que, con representaciones, no cesa de querer hablar certeramente de lo irrepresentable. El cogito cartesiano es una operación sobre el cuerpo: lo pienso y existe, porque no tiene otra manifestación que la del pensamiento decible” (2018b: 90).

205. Lacan alude, en *El Seminario 23, El sinthome* (2005), a la manera en que la psicología –aunque no todas sus ramas– a diferencia del psicoanálisis, trata el cuerpo como pura imagen, en un refuerzo del “yo soy mi cuerpo”: “[I]a psicología no es otra cosa que la imagen confusa que tenemos de nuestro propio cuerpo. Pero esta imagen confusa implica afectos, para llamar a las cosas por su nombre. Si se imagina justamente esta relación psíquica, hay algo psíquico que se afecta, que reacciona, que no está separado, a diferencia de lo que testimonia Joyce después de haber recibido los bastonazos de sus cuatro o cinco compañeros. En Joyce solo hay algo que no pide más que irse, desprenderse como una cáscara” (Lacan 2008: 147).

Entre palabra y pensamiento, se trata de capturar algo del cuerpo que escapa a esa representación que sólo se cree posible. Ni la palabra ni el pensamiento, como tampoco la imagen, capta lo que no se puede representar del propio cuerpo. Un ejemplo de esto último es el autorretrato en pintores como Rembrandt o Joan Miró y en Pasolini, como detallaré en el próximo capítulo, sobre todo, el final de su obra. Respecto a este tema, Jacques Lacan decía que la imagen del cuerpo y el pensamiento hacía que el ser humano quedara atrapado ahí, en esa imagen: “el pensamiento es al fin de cuentas un envisacamiento [...] en algo que especifiqué con lo que llamo lo imaginario y toda una tradición filosófica se percató de ello muy bien. Si el hombre –decirlo parece una banalidad– no tuviese lo que se llama un cuerpo, no voy a decir que no pensaría, pues esto es obvio, sino que no estaría profundamente capturado por la imagen de ese cuerpo” (Lacan 2007a: 118).

La captura por la imagen, la manera en que el ser humano la privilegia, es ya todo un terreno para analizar pues pone de manifiesto que el cuerpo no solo es imagen, que muchos más elementos se juegan en él y que no se puede dar cuenta de todos ellos. Es lo que muestran los distintos discursos por donde se ha intentado abordar el tema del cuerpo. Sin embargo, la relevancia que tiene la imagen del propio cuerpo ayuda al sujeto a constituir su mundo como apunta Lacan en el mismo texto que acabo de citar:

El hombre está capturado por la imagen de su cuerpo. Este punto explica muchas cosas y, en primer término, el privilegio que tiene dicha imagen para él. Su mundo, si es que esta palabra tuviese algún sentido, su *Umwelt*, lo que lo rodea, él lo *corpo-reifica*, lo hace cosa a imagen de su cuerpo. No tiene la menor idea, ciertamente, de qué sucede en ese cuerpo. ¿Cómo sobrevive un cuerpo? No sé si esto les llama la atención aunque más no sea un poco –si ustedes se hacen un rasguño, pues bien eso se arregla. Es tan sorprendente, ni más ni menos, que el hecho de que la lagartija que pierde su cola la reconstituya. Es exactamente del mismo orden (2007a: 118).

Lacan se sorprende por el cuerpo, nunca deja de hacerlo. Hay en el cuerpo, un enigma que plantea a lo largo de su enseñanza de diferentes maneras. La idea de que el ser humano constituye su mundo con la imagen de su cuerpo lo acompaña, también, al final de su enseñanza. En 1974 dice sobre el hombre, su imagen y el mundo, que “el hombre –es con

esto que intenté abrir primero el camino— ama a su imagen como lo que le es más prójimo, es decir su cuerpo. Simplemente, de su cuerpo no tiene estrictamente ninguna idea. Cree que es yo [*moi*]. Cada uno cree que es él. Es un agujero. Y después, afuera está la imagen. Y con esta imagen hace el mundo” (Lacan 2017: 15).

El problema de esta constitución del mundo, que parte de la imagen del propio cuerpo, es que el ser humano, muchas veces se queda capturado en ella, es decir, los objetos y su cuerpo pueden quedar encerrados en la dimensión de lo imaginario. Pero, aunque incorpore en esta concepción del cuerpo como imagen, al cuerpo simbólico, como exterior o interior o como elemento del orden de lo incomprensible e inaprehensible, habrá algo que retornará siempre como imposible de representar. Quedará algo, una especie de resto sin poder definir, que sacudirá cualquier concepción del cuerpo mostrándola quizás opaca, quizás incompleta, imposible de decir y representar.

Ana Cecilia González se refiere a esto en su tesis doctoral *Usos y estatutos del cuerpo: Lacan y el pensamiento contemporáneo* (2013) al señalar que “[f]inalmente, más allá del aspecto etimológico, el deslizamiento de la significación, y la consistencia de las imágenes, la dificultad de capturar el cuerpo en una definición positiva persiste, como ‘lo que vuelve siempre al mismo lugar’, que es de uno de los modos en que Lacan define lo real” (González 2013: 39), y hace alusión a la ontología en relación a este imposible: “[e]s posible postular que la pregunta ontológica ‘¿qué es el/un cuerpo?’ se topa con algo imposible, es decir, el cuerpo toca una punta de real, que escapa en el mismo momento en que lo pronunciamos. En pos de ese real” (2013: 39), añade, “los discursos del cuerpo se multiplican indefinidamente, en un gesto de doble direccionalidad: de un lado, la inflación semántica opera taponando el agujero en el saber que el cuerpo supone, haciendo reverberar las imágenes para darle consistencia; del otro, por esa misma insistencia, y porque fracasan cada vez, todas las teorías en torno al cuerpo apuntan a ese real como punto de fuga” (2013: 39). La idea de lo real en el cuerpo como punta de fuga es del todo pertinente para el tema que, aquí, me ocupa.

Lo imaginario está, pues, como ya indiqué, tanto al principio como al final de la enseñanza de Lacan y este registro es importante para el análisis que hago de Pier Paolo Pasolini y su escritura porque él hace, repetidamente, narraciones autobiográficas sobre la fascinación que le provocaban otros cuerpos y la incidencia que estas imágenes tuvieron en su vida y en la emergencia de su *lalengua*, pues, *teta veleta* surgió en el cuerpo del niño Pasolini

mirando el cuerpo de otro niño. Me detendré en la cuestión de la imagen del cuerpo y el registro de lo imaginario como tal al final de la enseñanza de Lacan en el apartado 5.2.9, dedicado a la imprescindible relectura de *El estadio del espejo* para tratar esta la cuestión de la imagen del cuerpo en Pasolini.

5.2.8.3 *El cuerpo como agujero*

Lacan puntualiza que el cuerpo es un agujero en 1974, en una conferencia que dicta en la ciudad de Niza. Ahí, dice que el ser humano llena este agujero con una creencia, con la creencia de que él es ese cuerpo que se representa con una imagen, es decir con la imagen de su forma en el espejo. Vuelvo a citarlo: “[e]l hombre [...] ama a su imagen como lo que le es más prójimo, es decir su cuerpo [...] Cree que es yo [*moi*]. Cada uno cree que es él. Es un agujero. Y después, afuera está la imagen. Y con esta imagen hace el mundo” (Lacan 2017: 15).

Se trata, entonces, para Lacan y en relación al cuerpo, ya no solo de la imagen, sino de la creencia y del agujero. El cuerpo no es su imagen sino que el *parlêtre* cree que su cuerpo es esa imagen, que es él mismo. Se trata de la identificación con esa imagen del cuerpo que se ve reflejada en el espejo. Esto es situable en el matiz de la frase anterior de Lacan “ama a su imagen *como* a su cuerpo” (las cursivas son mías) es decir, el amor se dirige a esa imagen en tanto la identificación con ella se sostiene en una creencia tal como también apunté en el apartado 5.2.7: “[e]l *parlêtre* adora su cuerpo porque cree que lo tiene. En realidad, no lo tiene, pero su cuerpo es su única consistencia –consistencia mental, por supuesto, porque su cuerpo a cada rato levanta campamento [...] ciertamente el cuerpo no se evapora, y, en este sentido, es consistente” (Lacan 2008: 64).

Se trata de la creencia cuando Lacan habla del cuerpo en tanto imagen que le pertenece al *parlêtre*. Es esto lo que le da su consistencia mental, es decir, el *parlêtre* y su cuerpo son consistentes en tanto esta consistencia es imaginaria, pues se cree ese uno del espejo. De donde se puede afirmar que viene el postulado lacaniano que dice que la adoración del cuerpo es la raíz misma de lo imaginario y que el pensamiento está ahí para transmitirlo.

Esta consistencia, dice Lacan en el seminario 23, “[q]uiere decir lo que mantiene junto y por eso aquí se la simboliza [a la consistencia] con la superficie [...] solo tenemos idea de

consistencia por lo que constituye una bolsa o un trapo. Esta es la primera idea que tenemos al respecto. Incluso al cuerpo lo sentimos como piel que retiene en su bolsa un montón de órganos”²⁰⁶ (2008: 63). Se trata, pues, de una creencia del orden de lo imaginario, creer que hay algo que representa al *parlêtre* o, más aún, que representa al cuerpo (y de ahí la adoración a su imagen),²⁰⁷ esta noción tan problemática e inabordable a cabalidad por cualquier discurso o disciplina tal y como vengo argumentando en esta investigación. La representación y la creencia (que incluye a la imagen y el pensamiento) estarían entonces del mismo lado, así:

pensamiento	
imagen	
representación	

Si la imagen del cuerpo se presenta, para Lacan, como una creencia –cuestión que se debe leer también teniendo presente *El estadio del espejo* (1966), texto en el que se privilegia la imagen del cuerpo como unificadora– se ha de separar, entonces, lo representable, la imagen y el pensamiento de lo que no es representable, no tiene imagen y no puede pensarse o también a lo que el pensamiento no puede acceder. Sin embargo, esto no quiere decir que estas nociones no estén relacionadas de diversas maneras, como he ido argumentando en esta investigación. Cuando aludo a lo no representable, sin imagen o imposible de decir me refiero a lo traumático, a lo *troumatique*, neologismo de Lacan al que ya aludí en varios apartados y que pretende incluir la noción de agujero en el trauma que, entonces, sería *le trou* (agujero en francés).

En psicoanálisis, cuando se habla de lo traumático, se alude siempre al agujero que es efecto del encuentro del cuerpo con el lenguaje. El cuerpo está marcado por el trauma. Este trauma deja un trazo de goce. Ese trazo, como ya dije, es escritura, escritura de goce que produce un litoral entre dos terrenos heterogéneos: lo que se puede saber y lo que no, lo

206. Véase apartado 1.4.1.4.

207. Lacan desarrolla el tema del ego como sostén a partir de Joyce y del amor a la imagen del cuerpo. Por ejemplo diciendo: “[s]i al ego se lo llama narcisista, es porque, en cierto nivel, hay algo que sostiene al cuerpo como imagen” (Lacan 2008: 147).

que se puede representar y lo que no, lo que se puede pensar y lo que no. En palabras de Lacan, es litoral entre saber y goce.

Esta escritura de goce toca el cuerpo, escribe en ese cuerpo un goce intraducible, impronunciable, que cuando pasa al decir se topa siempre con el malentendido. ¿Cómo pasar una sensación puramente corporal a la palabra? ¿Cómo decir exactamente lo que el cuerpo siente? ¿De qué manera revelarlo sin que se trate de una mera aproximación? Son preguntas que están implícitas en la obra de Pier Paolo Pasolini cuando él mismo se pregunta sobre la necesidad de ir a lo “no verbal”, cuando habla sobre su recuerdo de *teta velta* o de lo que escribe en toda su obra: *ab joy*. Solo se cuenta con la palabra para esto, con una palabra que está siempre anudada a las imágenes. Lacan decía respecto a esto “[n]o digo que el verbo sea creador. Digo algo muy distinto, porque mi práctica lo conlleva: digo que el verbo es inconsciente – o sea, malentendido. Si creen que todo puede revelarse, pues bien, se engañan: todo no puede. Eso quiere decir que hay una parte que nunca se revelará” (Lacan 1980).

Algo pues, queda opaco, oculto, sin posibilidades de acceder a él y decirlo. A él no llega ni el pensamiento, ni la palabra, ni la imagen. Los síntomas en el cuerpo, los embrollos en los que el ser humano se envuelve tienen que ver con esta imposibilidad de decir eso irrevelable del cuerpo si no es, de entrada y solo, como malentendido. Lacan apunta a ello cuando dice “[p]uesto que se me interroga sobre lo que se llama el estatuto del cuerpo, a eso voy, para destacar que solo se lo pesca por ahí. El cuerpo no hace aparición en lo real sino como malentendido” (1980). Es decir, que, nunca aparece en su estatuto de real sino desde lo simbólico-imaginario en tanto el malentendido proviene de estos registros al querer atrapar lo que no es la imagen del cuerpo sino lo que no se puede representar.

En este terreno, la lectura de Éric Laurent es esclarecedora, pues, trata la cuestión de la imagen del cuerpo como secundaria, restándole la importancia que tenía al principio: “[p]ara Lacan, lo que es primero es el cuerpo y no la imagen [...] este cuerpo está marcado por el trauma. Lacan se ve llevado a presentar esto de distintas formas. Aquí lo dice enunciando que el cuerpo es un agujero, que el *parlêtre* trata de llenar con una creencia” (Laurent 2016: 105) dejando en el lugar primario al cuerpo como agujero que será recubierto por la creencia de la imagen de ese cuerpo. De esta manera, el agujero queda tapado, se le atribuye una imagen que supuestamente le corresponde, como también una adoración, un amor que hace gala de la consistencia imaginaria que tiene el cuerpo para el

parlêtre, que lo cree suyo. De inmediato, Laurent añade, que el agujero es “solidario de lo que viene a inscribirse, no dentro sino fuera. En cuanto a la imagen, es la primera representación con la que el hombre hace el mundo [...] El *parlêtre* es un ser de vacío; es el agujero evocado en la conferencia de Niza” (2016: 105-06).

El cuerpo como agujero es entonces recubierto, fuera, por una imagen. Esto no quiere decir que la imagen del cuerpo *sea* el cuerpo. La imagen es lo que el *parlêtre* cree que su cuerpo es, esta es la propuesta lacaniana. Sin embargo, lo que hay ahí y que se presta a ser recubierto es el agujero del traumatismo, el trazo de goce que ese trauma dejó. En otras palabras: lo real del cuerpo. Pero se trata de lo real sin lo imaginario, sin el revestimiento de la imagen. La dificultad para tratar lo real es que no se puede tratar con ningún lenguaje. Por eso fracasa la propuesta de Pasolini de “lo no verbal como otra verbalidad”, pues, justamente, lo no verbal no es ni puede ser verbo ni verbalidad.

La noción de agujero a la que me refiero tiene, entonces, no sólo su relación con el goce como trazo en el cuerpo sino también con la noción de real en la última enseñanza de Lacan. Un real, un goce que, en tanto agujero, no puede ser representado por ninguna vía. Para decirlo de otra manera, no es posible pensar, decir ni imaginar ese agujero a partir del cual el cuerpo existe según Lacan (en el apartado siguiente abordaré la cuestión de la existencia tal como interesa a esta investigación desde Lacan y Nancy), o también como escribe Begonya Sáez Tajafuerce en su artículo “El cuerpo o de la vulnerabilización del pensar” (2018): “no es posible pensar el cuerpo. Y ello, porque, como veremos, el cuerpo *stricto senso* es ajeno al pensamiento, o, mejor aún, porque el cuerpo enajena al pensamiento [...] Pensar el cuerpo resulta, por tanto, desde su planteamiento, un ejercicio quimérico fundado en un imposible” (Sáez Tajafuerce 2018: 12). El cuerpo como agujero es impensable *per se*, corresponde a otro terreno que el del lenguaje y la representación. Es esto lo que agitaba a Pasolini, lo que lo desesperaba, la imposibilidad de poderlo representar todo y, aun así, lo intentaba.

Terminaré este apartado aludiendo a la noción de escritura según Lacan a la que me referí en el apartado 4.3, en donde señalé no solo que la escritura viene de lo real sino, también, que la escritura es de goce y sucede en el cuerpo. Esta escritura es el *hacer* primero, antes que la imagen. El cuerpo como agujero preexiste a la imagen que vendrá a recubrirlo, el goce entonces se escribe en este cuerpo marcándolo, dejando en él un trazo singular e irrepetible que no será posible revelar, decir o representar. Hay, pues, un goce, que no es

sin el cuerpo, que se escribe en ese cuerpo agujero, en el cuerpo *troumatizado* por el lenguaje del que la escritura es testigo. Diré, entonces, que el agujero supone la escritura de goce, en tanto “la escritura es notación de lo que no tiene representación. En este sentido, la escritura es adecuada para la notación del agujero” (Laurent 2016: 151). La escritura pues es trazo de ese agujero, del *trou* [agujero] en el *troumatisme*. De esta manera, a la tabla anterior se le puede añadir esto, en el otro lado, como contrapunto:

pensamiento	escritura
imagen	gocce
representación	agujero

5.2.9. *El estadio del espejo: una relectura desde el último Lacan*

Me parece necesario, debido a las razones que mencioné en el apartado *El cuerpo como imagen*, para los fines de esta investigación, resaltar lo que podría llamarse una relectura del texto de Jacques Lacan titulado *El estadio del espejo como formador del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica* (1966). Esta relectura, hecha con las claves que da su última enseñanza, es fundamental para debatir sobre el cuerpo tal y como me interesa. Abordar el cuerpo solo como imagen deja por fuera lo que para Pier Paolo Pasolini era esencial en su obra: por una parte, la sensación en el cuerpo a la que llamó *teta veleta* y que he tratado como parte de su *lalengua* y, por la otra, el hecho mismo de que dijera que todo lo que había escrito era *ab joy*. He dedicado a estas dos cuestiones el apartado 3.3 y lo desarrollaré todavía un poco más en el capítulo siguiente.

El interés que tiene el abordaje de *El estadio del espejo* (1966) desde la última enseñanza de Lacan es que este trata una cuestión fundamental para abordar el cuerpo desde otra perspectiva que la de la imagen, a saber la del goce y la escritura, la escritura como notación del agujero, para retomar la expresión de Éric Laurent recién usada. También comporta entrar en el tema de la representación, cuestión que toca de lleno a la poesía en general y a Pasolini en particular. Lo irrepresentable del cuerpo, pues, se hace central en el última enseñanza de Lacan y, con ello, es que se puede poner en diálogo el cuerpo como

extraño, al límite de Jean-Luc Nancy.

Lacan va haciendo reformulaciones de la noción de cuerpo que se encuentra en *El estadio del espejo* (1966). No las desarrollaré todas pues la que me interesa es la del final, la que elabora a partir de *El seminario 20, Aun* (1975). Sin embargo, las mencionaré para situarlas y tener claras las elaboraciones previas de Lacan sobre el tema, es decir, para tener claro lo que precedía, el *background* epistémico, si se me permite la expresión, a lo que Lacan deduce y propone a partir, sobre todo, de las enseñanzas que James Joyce hace al psicoanálisis.

Una primera vuelta puede ser situada en los grafos de Lacan, donde él mismo formula los lugares del yo (en tanto *je* y *moi*), la demanda, el deseo, el Otro y el otro. Este grafo está dividido en pisos, en uno se sitúa el eje imaginario y en el otro el simbólico.²⁰⁸ Otro giro podría situarse a partir del texto *Radiofonía* (2001) al que he dedicado el apartado 5.2.3 y en el que Lacan habla de los dos cuerpos: el simbólico y el otro, es decir el cuerpo que se incorpora al otro cuerpo tornándolo cuerpo simbólico. Es aquí que introduce los incorporales de los estoicos para empezar a preguntarse como el significante se encarna en el cuerpo.

En *Radiofonía* (2001) Lacan también habla del cuerpo como cuerpo muerto cuando habla de la sepultura como lugar en donde se preservan los objetos que le daban vida al cuerpo. Es el momento en el que hablará del cuerpo como conjunto vacío que se llena con los objetos *a*, que desarrolla como objetos fuera del cuerpo y que el *parlêtre* intenta, una y otra vez, hacer reentrar en el cuerpo en el lugar del objeto perdido.

Finalmente, en el seminario 20 Lacan empieza a dar el último giro, en relación a la noción de cuerpo, que terminará con su escrito *Joyce el Síntoma* (2001). En este período de su enseñanza se trata de un cuerpo conectado directamente con el goce, de un momento en el que ya no se trata del privilegio de la imagen sino del cuerpo como agujero, anterior a la imagen. Teniendo en cuenta que son cuestiones que ya he abordado a lo largo de la investigación no haré más que ordenar y poner juntas, aquí, las nociones fundamentales que están implicadas en esta relectura de *El estadio del espejo* (1966) a saber *lalengua*, el hacer primero, el agujero (*troumatisme*) y la escritura del trazo de goce. A todas ellas ya

208. Para su desarrollo véase, sobre todo, *Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano* (1966), en *Escritos 2*.

me he referido, por lo que las recordaré brevemente intentando que queden abrochadas bajo el mismo tema, pues ellas comportan la relectura a la que me refiero.

Lo fundamental de esta relectura es tomar en cuenta que la imagen no es lo primero en relación al cuerpo, no es a través de ella que se constituye el cuerpo (y por tanto el *parlêtre*) para Lacan. Pues el *parlêtre* es esa mezcla de letra, ser, cuerpo, habla, a la que aludí puntualizando la homofonía que se encuentra en este neologismo lacaniano. Hay algo previo a lo que sucede en el estadio del espejo. Antes que la imagen de él, está el cuerpo, en el que el lenguaje provoca un efecto de agujero y que la imagen del cuerpo cubrirá después, tal como indica Lacan en la conferencia de Niza a la que he aludido. Enric Berenguer (2010) explica este impacto de la lengua sobre el cuerpo cuando desarrolla la noción de cristalización que Lacan usa en la *Conferencia en Ginebra sobre el síntoma* (1985):

Recuerden ustedes que Lacan habla en aquella época de la prematuración refiriéndose a lo que precipita al sujeto en un intento de unificarse a través de la imagen del cuerpo. Pero aquí está hablando de algo que es previo al estadio del espejo, se trata del lenguaje en la medida que éste tiene un impacto traumático sobre él y al mismo tiempo de cristalización de un Uno que no es ya el Uno de la imagen del espejo. La dimensión de agujero y del Uno son simultáneas. Lo innato aquí consistiría en que el *parlêtre* es sensible, Lacan habla de sensibilidad a las palabras, porque de alguna forma las palabras producen en él una herida. Es decir, lo innato no es que el lenguaje esté prefigurado en el ser humano, tampoco que esté como cuerpo simbólico previo para ser incorporado, sino que se incorpora al mismo tiempo una herida que al mismo tiempo constituye el Uno de una marca a partir de la cual hay cuerpo. Lo innato es una sensibilidad para ser herido (Berenguer 2018: 29).

Se trata pues de un cuerpo que es afectado por la palabra y que es herido por ella. Un cuerpo sensible y que, una vez constituido por esa marca, deberá hacer con ella. Esta marca, insisto en ello, es una escritura que no es del orden del lenguaje pero que, sin embargo, está ahí para ser leída como desarrollaré en el apartado dedicado a tomar el lenguaje al nivel de la escritura. Lo que el cuerpo siente y el impacto del lenguaje es aquí un punto pivote.

La imagen del cuerpo, pues, recubre esto presentándose como unidad del sujeto y como supuesta representación. Representación, como dije en el apartado anterior, de lo que no la tiene. En este sentido, apunta Éric Laurent que en la operación del estadio del espejo “el cuerpo permanece escondido y lo que aparece es la imagen. Lo único que el sujeto conocerá de su cuerpo es el júbilo por el reconocimiento de su imagen, pero jamás sabrá nada sobre lo que sucede en su cuerpo. Eso siempre será del orden de lo escondido, el sujeto no tiene acceso directo al cuerpo como viviente. Esto es el estadio del espejo”²⁰⁹ (Laurent 2004b: 67). Aquello a lo que no se tiene acceso es lo que he venido articulando a lo largo de mi investigación de diferentes maneras, ya sea como escritura, ya sea como goce, como no-origen, como cuerpo Extraño o cuerpo en el límite. Para decirlo con otras palabras: lo irrepresentable, lo indecible o también, lo irreductible.

En cuanto a la irrepresentabilidad de algo en/del cuerpo, Laurent alude a la pulsión cuando habla del estadio del espejo en la última enseñanza de Lacan, y dice, por ejemplo, que la idea de inconsciente es retomada por Lacan pero planteada:

Como un saber sobre el goce. Dice [Lacan] que el inconsciente de Freud se mantiene por la relación que existe entre un cuerpo, que es extranjero y, alguna cosa, que es la pulsión y que no está en el cuerpo, ni es forma, ni es una imagen [...] Fundamentalmente es una ausencia de imagen. Falta precisamente una representación; la forma, en este punto desfallece [...] o bien el sujeto tiene una relación con su cuerpo como imagen, como forma, como *gestalt*, o bien tiene una relación con su cuerpo por el goce proveniente de las zonas erógenas, zonas pulsionales que son agujeros. Existen, por lo tanto, dos maneras de saber si se tiene un cuerpo: por la imagen o por el agujero. En el estadio del espejo, Lacan parte todavía de la idea pre-analítica, de la idea psicológica –y es por eso que dice que es una observación de los psicólogos– que se goza de la imagen. A partir de 1970, va a deducir la relación del cuerpo a partir de la certeza de goce que el agujero da al cuerpo (2004b: 68-69).

209. Es interesante contrastar esta cita con lo que Lacan dice que en relación al cuerpo en tanto siempre habrá algo que permanecerá irrepresentable en él, para seguir pensando en el tema de lo irrepresentable (véase página 382).

Lo que está en juego es el goce puesto en primer plano en relación con el cuerpo. Se trata de la pulsión que hace eco de un decir en el cuerpo, para parafrasear a Lacan. En suma, es la pulsión la que no tiene representación posible pero que se aloja en el cuerpo y sus agujeros sin ser nunca revelada, es el cuerpo como vivo en donde la pulsión se hace presente e inaccesible al pensamiento, al lenguaje, al saber. La pulsión, en primera instancia, se instala pues, en ese vacío que es el objeto *a* facilitando la repetición, el goce. Pero se trata, en la última enseñanza de Lacan, de un saber hacer con la pulsión una vez desvelado el estatuto de semblante de ese objeto, una vez atravesado el fantasma. Es decir, de un saber hacer con lo real no limitado al fantasma sino más allá, con el *sinthome*. Es ahí, donde me parece, que la escritura para el último Pasolini no fue suficiente. Con lo que me refiero a que, en su última época, su escritura poética y la metáfora, sus invenciones en el cine y en el teatro, tal como se conocían hasta entonces, dejaron de funcionarle como tratamiento de *teta veleta*, de lo no verbal que habitaba su cuerpo.

Para terminar con este breve apartado, quiero hacer alusión a la cuestión de la sensibilidad del cuerpo al lenguaje, a su posibilidad de ser afectado por él. Tema que merecería toda una investigación y que sólo quiero subrayar en tanto que hace resonar no sólo al Lacan del seminario 20 cuando dice que lo real es el misterio del cuerpo que habla, es decir la unión de la palabra y el cuerpo (y ese es el misterio), sino también a la *Ética* de Spinoza en tanto que en ella se plantea la pregunta que cuestiona –entre otras– al cartesianismo: ¿qué puede un cuerpo? Dice Spinoza:

El hecho es que nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede el cuerpo, es decir, a nadie ha enseñado la experiencia, hasta ahora, qué es lo que puede hacer el cuerpo en virtud de las solas leyes de su naturaleza, considerada como puramente corpórea, y qué es lo que no puede hacer salvo que el alma lo determine. Pues nadie hasta ahora ha conocido la fábrica del cuerpo de un modo lo suficientemente preciso como para poder explicar todas sus funciones (Spinoza 1980: 127).

Para Spinoza se trata de diferenciar entre *potentia* y *potestas* para abordar lo que podría llamarse la naturaleza del cuerpo en el contexto de la ontología relacional en tanto se trata de las maneras en que un cuerpo está con otros cuerpos en el mundo.²¹⁰

Para Lacan, se trataría de cómo un cuerpo es más o menos sensible a ciertas palabras (porque no se es sensible a todas ellas)²¹¹ y los efectos que esto tiene en el cuerpo mismo. En una primera impresión, diría que ambas preguntas se refieren al mismo terreno, es decir a lo que el cuerpo puede, a las respuestas del cuerpo ante la alteridad de otro cuerpo para Spinoza, del lenguaje y su efecto para Lacan, pues, finalmente, el goce para él es del orden de la existencia. Al respecto, Begonya Sáez Tajafuerce dice claramente que “un cuerpo puede afectar y ser afectado” (Sáez Tajafuerce 2018: 17). Me parece que para el psicoanálisis lacaniano se trata de esto, de cómo un cuerpo puede ser afectado por el lenguaje y más aún, por *lalengua*. El cuerpo lacaniano es un cuerpo herido por el goce, herido por la letra. ¿Cómo, pues, se transmite esa herida? ¿De qué manera se testimonia de lo real, lo *excrito*, lo *éxtimo* que es más bien sin palabras pero que circula en lo que se dice?

210. Este tema fue mencionado y puesto a dialogar con Deleuze y Foucault en el curso dictado por la Dra. Begonya Sáez Tajafuerce, titulado *Declinar la diferencia*, llevado a cabo en el CCCB del 31 de enero al 28 de marzo de 2019.

211. Al respecto, Enric Berenguer (2010) arroja luz sobre este punto cuando aborda la metáfora del colador a la que alude Lacan en la *Conferencia en Ginebra sobre el síntoma* (1985): “la idea del ‘colador’, el niño como un colador que es atravesado por el lenguaje. Hay algo interesante en esta metáfora, porque la mayor parte del lenguaje que pasa a través de los agujeros del colador-niño no tiene ningún efecto; de este modo nos dice que no todo el lenguaje impacta, queda sólo algo, que tiene un efecto material, *moterial*. Y esta es la cuestión, no todo es *moterial*. Es inmaterial, puro semblante, si no se engancha a través de un efecto con un fenómeno del cuerpo, por tanto si esto no ocurre no hay materialidad –la materialidad que aquí nos concierne– sin esta condición. Habría pues toda una parte más bien inmaterial, puro semblante, *lecton*, por tomar el término de los estoicos, no encarnado. Lo relevante es, entonces, lo que queda atrapado, lo que se le atraganta a ese cuerpo-colador del sujeto” (Berenguer 2018: 43-44).

5.2.10. *La escritura y la existencia*

Tal y como se ha abordado el tema de la escritura y lo no representable hasta aquí, puedo afirmar que es el tema que atraviesa, que toca, toda mi investigación. A la escritura para Derrida, de una manera obvia; a la cuestión del cuerpo para Nancy, como cuerpo *ex-crito*, en el límite, fuera; a Lacan en tanto abordar el cuerpo para él no puede hacerse sin abordarlo por la vía de la escritura; y a Pasolini debido a que la escritura fue su medio, su herramienta principal para abordar algo que se le hacía presente en el cuerpo como sensación y que le llevaba a escribir. Es el caso de *teta veleta*, pero también de la palabra *rosada* y de *ab joy*.

Es mi intención, pues, abordar la escritura desde su dimensión de ex-istencia para conjugarla de distintas maneras en estos autores y así poder llegar formular, en mi último capítulo, la articulación cuerpo-escritura en la obra del último Pasolini después de haber recorrido los textos mencionados en los distintos apartados de esta investigación.

Cuando hablo de la escritura vinculada a la existencia, me refiero, por un lado, a la escritura tal como la he trabajado hasta aquí, es decir, como trazo de goce y sus consecuencias, como (otra) escritura que no tiene origen, de la que el sentido se disemina y no como escritura de palabras, *phoné* o significado-significante. Por el otro, a la existencia tal y como ya he distinguido que la trabaja Jean-Luc Nancy y Jacques Lacan. Finalmente me detendré a pensar el vínculo entre ex-istencia y escritura, para pensar lo que se puede deducir de esto en la obra del último Pasolini.

5.2.10.1 *Jacques Derrida: la escritura de diferencia*

Llegada a este punto y después de lo ya desarrollado, me interesa plantear la escritura de Jacques Derrida como una escritura, no del Uno –en tanto que este Uno no hace referencia o incluye un dos, es decir, otro significativo– sino una escritura de diferencia, donde lo otro adquiere toda su relevancia. Una de las cuestiones de más importancia para Derrida, como he resaltado de diversas maneras, estriba en la relación del lenguaje consigo mismo, pues en el lenguaje, según él, obra la diferencia.²¹² O, también, se puede decir, que esto hace alusión a la no-identidad, a la crítica de la identidad –a la que ya he aludido–, a un terreno

que va más allá del principio de identidad donde justamente esta diferencia obra permitiendo un movimiento de apertura que no es sin lo otro. Es más, se trata ahí de una apertura hacia lo otro.

Para Derrida, la diferencia en/del sentido es la diferencia operativa en el lenguaje. La noción de diferencia es central en lo que plantearé en las páginas que siguen pues se trata de captar cómo esa diferencia permite pero a la vez no puede ser sin la escritura, la huella y, por ello mismo, la cancelación del sentido absoluto, si se me permite decirlo así. Lo que quiero decir con esto último es que el sentido siempre difiere, que siempre está por venir, que se escapa o se borra y que ello da lugar al no-origen que ya planteo en relación a los fundamentos de la escritura para Derrida (véase apartado 4.1).

La deconstrucción del privilegio de la presencia fue un camino recorrido también por Freud, quien le da todo su valor a la ausencia desde distintas vertientes. Tal es el caso de la noción de *Nachträglichkeit* que hace alusión a una temporalidad a la que es imposible acceder y que, por tanto, quedará siempre ahí como fuera de todo sentido, acceso posible y de *nachträglich* que implica también un efecto temporal de retardo, de *après-coup*.

Estas nociones freudianas están relacionadas con la huella derridiana y con la escritura en tanto escritura de diferencia. Derrida mismo alude a esto en *De la gramatología* (1967): “[e]sta deconstrucción de la presencia pasa por la deconstrucción de la conciencia, vale decir por la noción irreductible de huella (*Spur*), tal como aparece en el discurso nietzscheano y en el freudiano” (Derrida 2003: 91).

La huella, en Derrida, es esa que se borra, que siempre se abre a lo otro, que está a la espera del sentido siempre por venir y que, por tanto, implica la ausencia y el reenvío hacia otra cosa. En lo siempre por venir se encuentran entrelazadas estas dos nociones freudianas en tanto lo que está por venir nunca llega, haciéndose imposible acceder a él, dando lugar a este efecto retardadamente, diferidamente. Es un efecto del sentido que no llega y que relaciona la huella con la *différance*.

Al respecto de *nachträglich*, Derrida dice que no se trata de complicar la estructura del tiempo y, con ello, hace una crítica a la reducción fenomenológica en Husserl aludiendo a que hay un efecto de retardo en el tiempo en relación con las experiencias. De esto se trata

212. Tema también mencionado en el curso dictado por la Dra. Begonya Sáez Tajafuerce, titulado *Declinar la diferencia*, llevado a cabo en el CCCB del 31 de enero al 28 de marzo de 2019.

“el problema del efecto de retardo (*nachträglich*) de que habla Freud. La temporalidad a que se refiere no puede ser la que se presta a una fenomenología de la conciencia o de la presencia y, sin duda, se puede entonces negar el derecho de llamar todavía tiempo, ahora, presente anterior, retardo, etc., todo lo que aquí se discute” (2003: 87). Lo importante a destacar aquí es que estos efectos temporales están de lleno en las nociones derridianas de huella y escritura y que Derrida las toma para plantear la apertura a lo otro que implica la huella, para hablar de la *différance* en tanto fundamento de su manera de abordar la escritura. Para Derrida la diferencia está relacionada con la escritura como *différance* y con el juego y movimiento de diferencias que ocurre en el texto, en el lenguaje. Pero Derrida no se refiere a la diferencia en el sentido común ni a las acepciones que a ella da Saussure o Hegel, como detallaré más adelante. Es decir, que la diferencia en Derrida no se resuelve por oposición, por lo que algo no es, como tampoco se resuelve en el interior del discurso dialéctico.

De la misma manera, en la escritura, en tanto implica la *différance*, hay que dejar claro que no se trata de una diferencia en términos simplistas de uno-otro, que se inscribiría dentro de una lógica binaria que implicaría un yo-otro, dentro-fuera, presencia-ausencia, etcétera, sino que, como lo denota también la noción de diseminación (véase apartado 6.1.3), se trata de un diferimiento que nunca acaba, que no vacila entre dos, sino entre una infinitud de posibilidades otras. Este otro, dice Derrida en *Posiciones* (1972) “no es una forma de presencia, tampoco *otro* (es) un *ser* (ente, existencia, esencia, etcétera)” (Derrida 2014: 148).

La escritura de diferencia se trata, pues, de un movimiento constante de la relación de unos elementos con otros: “[e]l *grama* como *différance* es, por tanto, una estructura y un movimiento que ya no podemos pensar a partir de la oposición presencia/ausencia. La *différance* es el juego sistemático de las diferencias, de las huellas de diferencias, de espaciamientos mediante el cual los elementos se relacionan unos con otros” (2014: 48).

Quizás, si se trata del diferir y de la *différance*, se podría decir que en el planteamiento de Derrida, se está también en el terreno de lo imposible en tanto el sentido absoluto nunca llega.²¹³ Tal como él mismo dice, en *Por amor a Lacan* (1991), respecto a la

213. Al respecto, para seguir otras vías que puede trazar esta investigación, véase la reflexión que hace René Major alrededor de este tema cuando aborda la cuestión de la letra desde la vertiente de lo que queda siempre a la espera, afuera: “[l]os fragmentos de análisis contenidos en ‘La dirección de la cura’ incluían en

deconstrucción: “[l]a deconstrucción, si la hay, no es una crítica, aún menos una operación teórica o especulativa metódicamente llevada a cabo por alguien, sino que, si la hay, ocurre [...] como experiencia de lo imposible” (Derrida 1997b: 374). Se está refiriendo, me parece, a la diseminación en tanto esta está vinculada con lo imposible: “la diseminación designa lo que no se deja integrar ahí [en lo simbólico], puesto que no constituye su *simple* exterioridad, aunque sea en forma del fracaso o de lo imposible” (Derrida 2014: 135). Así, pues, en la escritura derridiana está, por un lado, la dimensión de lo imposible, como lo que no llega nunca y, por el otro, la dimensión de lo retardado, lo que está siempre por llegar. Ambas nociones apuntan a los fundamentos de esta escritura como escritura de la diferencia, de *la différance*, en tanto implica una apertura a lo otro que es básica para Derrida porque es ahí que la escritura es posible. Su libro *De la gramatología* (1967) es prueba de ello pues a lo largo de todo el desarrollo que despliega ahí, se encuentra de diferentes maneras, planteamientos que unen la huella (y por tanto la escritura) con el otro, es decir con la diferencia:

No puede pensarse la huella instituida sin pensar la retención de la diferencia en una estructura de referencia donde la diferencia aparece *como tal* y permite así una cierta libertad de variación entre los términos plenos. La ausencia de *otro* aquí-ahora, de otro presente trascendental, de otro origen del mundo

su desciframiento la exclusión del narrador-analista, que un suplemento de interpretación podía re-incluir. Esta operación, o hace falta decirlo, nunca es sin resto. La letra sustraída en esta exclusión, que relacionaré, con la ayuda de la novela de Borges, con la instancia del nombre propio en el relato o la escritura, era, como en el cueto de Poe, puesta en evidencia o señalada por el hecho de que la mirada, al fijarse en un objeto, sustrae otro a la visión, que una interpretación deja otra a la espera, que una lectura invita a un suplemento de lectura. En relación con esta letra a la espera de una lectura diferida, la de *la letra en différance*, ¿se trata de la misma letra, de un pliegue o un repliegue de la letra, o bien de un envío sin destinatario? Acuérdense de la paradoja que hemos puesto de relieve: la exclusión neutralizadora del narrador no excluía que el narrador estuviera en el relato y fuera del relato al mismo tiempo y que reprodujera en espejo, en la interpretación, la exclusión practicada en el relato” (la traducción es mía). En el original: “[l]es fragments d’analyse contenus dans La direction de la cure incluaient dans leur déchiffrement l’exclusion du narrateur-analyste qu’un supplément d’interprétation ou de narration pouvait ré-inclure. Cette opération, est-il besoin de le dire, n’est jamais sans reste. La lettre dérobée dans cette exclusion, que je rapporterai, à la faveur de la nouvelle de Borges, à l’instance du nom propre dans le récit ou l’écriture, était, comme dans le conte de Poe, laissée en évidence ou signalée par le fait que le regard, se fixant un objet, en soustrait un autre à la vue, qu’une interprétation en laisse un autre en attente, qu’une lecture invite à un supplément de lecture. Concernant cette lettre en attente d’une lecture différée, celle de *la lettre en différance*, s’agit-il de la même lettre, d’une lettre retournée pour une xième fois, ou d’une partie de la lettre, d’un pli ou repli de lettre, ou encore d’un envoi sans destination? Souvenez-vous du paradoxe que nous avons relevé: l’exclusion neutralisante du narrateur n’excluait pas que le narrateur soit dans le récit et hors du récit à la fois et qu’il reproduise en miroir, dans l’interprétation, l’exclusion pratiquée par lui dans le récit” (Major 2001: 61).

apareciendo como tal, presentándose como ausencia irreductible en la presencia de la huella, no es una fórmula metafísica que sustituiría un concepto científico de la escritura [...] Estas oposiciones no tienen sentido sino a partir de la posibilidad de la huella. La “inmotivación” del signo requiere una síntesis en la que lo totalmente otro se anuncia como tal –sin ninguna simplicidad, ninguna identidad, ninguna semejanza o continuidad– dentro de lo que no es él [...] La huella, donde se marca la relación con lo otro, articula su posibilidad sobre todo en el campo del ente, que la metafísica ha determinado como ente-presente a partir del movimiento ocultado de la huella. Es necesario pensar la huella antes que el ente. Pero el movimiento de la huella está necesariamente ocultado, se produce como ocultación de sí (Derrida 2003: 61).

La huella permite –por su movimiento en tanto oculto y diferido que permite el borramiento de ella misma– su planteamiento como ausencia, la pregunta por lo otro. Derrida argumenta que la historia (que es la historia del logocentrismo) no ha hecho otra cosa que intentar borrar la diferencia. Introduce la archi-escritura mientras alude a la escritura pues dice que este concepto (la palabra es suya) es necesario. A su vez, que se le continúa llamando escritura porque está relacionado con el concepto vulgar de escritura: “[e]ste no ha podido imponerse históricamente sino mediante la disimulación de la archi-escritura, mediante el deseo de un habla que expulsa su otro y su doble y trabaja la reducción de su diferencia. Si persistimos en llamar escritura a esta diferencia es porque, en el trabajo de represión histórica, la escritura estaba por su situación destinada a significar la más temible de las diferencias” (2003: 73).

Se puede decir, entonces, que para Derrida no hay escritura sin diferencia, que la escritura hace la diferencia y viceversa y que esto no puede pensarse sin la noción de huella y, en otro registro que el de la metafísica de la presencia. Lo que no está aún definido, lo que está en suspensión, lo otro, es lo que está en juego en la escritura para Derrida.

La cuestión, entonces, en relación al sentido es que el sentido siempre puede ser otro, que no hay un origen absoluto del sentido y, por tanto, tampoco hay sentido absoluto. Hay, sin embargo, diferencia, borradura de la huella que traería ese sentido y que permanece así, siempre retardado, siempre por venir. Ahí está lo otro, lo que no es lo mismo, lo que no se cierra sobre sí sino que se abre a lo otro:

Sin una retención de la unidad mínima de la experiencia temporal, sin una huella que retuviera al otro como otro en lo mismo, ninguna diferencia haría su obra y ningún sentido aparecería. Por lo tanto aquí no se trata de una diferencia constituida sino, previa a toda determinación de contenido, del movimiento *puro* que produce la diferencia. *La huella (pura) es la diferencia*. No depende de ninguna plenitud sensible, audible o visible, fónica o gráfica. Es, por el contrario, su condición. Inclusive aunque *no exista*, aunque no sea nunca un *ente-presente* fuera de toda plenitud, su posibilidad es anterior, de derecho, a todo lo que se denomina signo (significando/significante, contenido/expresión, etc.) concepto u operación, motriz o sensible. Esta diferencia que no es más sensible que inteligible, permite la articulación de los signos entre sí en el interior de un mismo orden abstracto –de un texto fónico o gráfico, por ejemplo– o entre dos órdenes de expresión [...] Si la lengua no fuera ya, en este sentido, una escritura, ninguna “notación” derivada sería posible; y el problema clásico de las relaciones entre habla y escritura no podría surgir. Entendamos bien que las *ciencias* positivas de la significación no pueden describir sino la *obra* y el *hecho* de la diferencia, las diferencias determinadas y las presencias determinadas a las que dan lugar. No puede haber ciencia de la diferencia misma en su operación, lo mismo que del origen de la presencia misma, vale decir de un cierto no-origen (Derrida 2003: 81-82).

Derrida pone de manifiesto de qué diferencia se trata para él: no de las diferencias entre significantes (como sería para Saussure) o de las que puedan aparecer en la notación de las palabras, tampoco de las que tienen lugar entre las expresiones o de las que se determinan por la presencia. Se trata, pues, de la *différance*, de la noción que implica el efecto temporal del retardo como el del sentido que siempre está por venir. Se trata de algo que no tiene significación absoluta y que alude, a través de un movimiento, a lo otro, a lo que no es lo mismo y no puede ser, entonces, determinado como origen del sentido pues este siempre es otro y permanece diferido. Hay pues, en la escritura y en la huella para Derrida, algo que nunca se atrapa porque es radicalmente otro, lo que equivale a decir que:

La huella es, en efecto, el origen absoluto del sentido en general. Lo cual equivale a decir, una vez más, que no hay origen absoluto del sentido en general. La huella es la diferencia que abre el aparecer y la significación [...] Ella no es más ideal que real, más inteligible que sensible, más una significación transparente que una energía opaca, y ningún concepto de la metafísica puede describirla (Derrida 2003: 84-85).

Derrida subraya que no se puede describir la huella metafísicamente. Se trata de pensarla desde otro terreno que es el que él intenta delimitar con su noción de escritura. Esto no implica que la huella pueda ser dicha o descrita, pero sí considerada en otra clave, a saber, en clave de la escritura y la *différance*. El terreno de lo imposible aparece, aquí, en tanto no es posible el sentido absoluto. He ahí el terreno de lo imposible, como he dicho antes, del no saber, al que Derrida mismo alude: “la huella que no alcanza más que a borrarse, más allá de la alternativa de la presencia y de la ausencia. No sólo es difícil saberlo, es imposible con todo rigor, y sin duda no porque siempre hay más a saber sino porque no es del orden del saber” (Derrida 1997b: 367). Es decir, que, hay algo que nunca se sabe porque no pertenece a ese registro. *Différance*, escritura, huella, no origen son nociones no absolutas, siempre otra cosa, no son lo uno ni lo otro, ni esto ni aquello, o, como lo plantea Derrida en *¿Cómo no hablar?* (1986):

Esto, que se llama X (por ejemplo, el texto, la escritura, la huella, *la différence*, el himen, el suplemento, el fármaco, el parergon, etc.) “no es” ni esto ni aquello, ni sensible ni inteligible, ni positivo ni negativo, ni dentro ni fuera, ni superior ni inferior, ni activo ni pasivo, ni presente ni ausente, ni siquiera neutro, ni siquiera dialectizable en un tercero, sin relevo (*Aufhebung*) posible, etc. No es pues ni un concepto, ni siquiera un nombre, a pesar de la apariencia. Esta X se presta, ciertamente, a una serie de nombres, pero reclama otra sintaxis, excede incluso el orden y la estructura del discurso predicativo. No “es” y no dice lo que “es”. Se escribe completamente de otra forma (Derrida 1997a: 14).

Hay algo, pues, que no puede decirse, que queda esperando un sentido –punto mismo de imposibilidad–. La huella, al borrarse a sí misma, impide que haya un sentido y que este

devenga otro, una y otra vez. Falta el sentido, el origen. De esta manera, la huella para Derrida, como dice Matteo Bonazzi citándolo en *La voz y el fenómeno* (1967), es “una diferencia suplementaria que suple la presencia en su propia falta originaria. Donde hay huella hay inmediatamente envío, destinerancia, como dice Derrida, suplencia sin posibilidad ninguna de resolución de la falta, en tanto que la falta se vuelve originaria del origen mismo de la huella”²¹⁴ (Bonazzi 2008: 238). Así pues, la escritura lo es de diferencia pues no hay escritura sin huella ni *différance*:

Esta huella es la apertura de la primera exterioridad en general, el vínculo enigmático del viviente con su otro y de un adentro con un afuera: el espaciamento. El afuera, exterioridad “espacial” y “objetiva” de la cual creemos saber qué es como la cosa más familiar del mundo, como la familiaridad en sí misma, no aparecería sin la grama, sin la diferencia como temporalización, sin la no-presencia de lo otro inscrita en el sentido del presente, sin la relación con la muerte como estructura concreta del presente viviente [...] La presencia-ausencia de la huella, aquello que no tendría que llamarse su ambigüedad sino su juego (pues la palabra “ambigüedad” requiere la lógica de la presencia, incluso cuando dicha palabra empieza a desobedecerle), lleva en sí los problemas de la letra y del espíritu, del cuerpo y del alma y de todos los problemas cuya afinidad primitiva hemos recordado (Derrida 2003: 92).

Derrida se refiere aquí a la apertura, al vínculo con lo otro a partir de la huella que se mueve y que permite así la aparición de lo que ella no es, indefinida, infinitamente. En la escritura, para Derrida, se trata también de conservar el principio de diferencia. Este principio requiere que no se le de la mayor importancia a una sustancia: “nos obliga no solo a no dar preeminencia a una sustancia –en este caso la sustancia fónica, llamada temporal– excluyendo cualquier otra –por ejemplo, la sustancia gráfica, llamada espacial–, sino incluso a considerar todo proceso de significación como un juego formal de

214. La traducción es mía: “una differenza supplementare che supplisce alla presenza nella sua mancanza originaria a se stessa. Dove c’è traccia c’è immediatamente invio, destineranza, come dice Derrida, supplenza senza possibilità alcuna di risoluzione della mancanza, in quanto la mancanza è resa originaria dall’originarietà stessa della traccia”.

diferencias. Es decir, de huellas” (Derrida 2014: 46-47).

El tema de la supuesta familiaridad del fuera-dentro es de interés, pues en cierta manera remite a la extimidad y, a la extrañeza que traté a propósito del cuerpo en Lacan y Nancy (véase apartado 5.1) pero no me detendré en lo que ello implica para Derrida porque no es lo que interesa a esta investigación. Subrayaré, sin embargo, que por su parte, la exterioridad, vínculo con el otro, con un adentro y un afuera se refiere al *espaciamiento*, como él mismo dice. *Espaciamiento* implicado en la *différance* que permite la relación entre los elementos, su movimiento, el juego de las huellas de diferencias: “[e]l *espaciamiento* no designa *nada*, nada que sea, ninguna presencia a distancia; es el índice de un afuera irreductible, y al mismo tiempo de un *movimiento*, de un desplazamiento que indica una alteridad irreductible. No se me ocurre cómo podrían disociarse estos dos conceptos de espaciamiento y alteridad” (2014: 122-23).

La escritura, en tanto que no puede ser pensada sin la huella y la *différance* remite siempre a algo que no es presencia, que no está, que no se puede decir, pero que tampoco puede ser pensada desde el binarismo. Quizás, en un punto que tiene que ver con lo indeconstruible, con aquello que siempre quedará por venir, para decirlo con Derrida.

Para terminar, diré que la escritura de diferencia, en tanto *différance* y huella, rompe el principio de identidad. Es lo que la indeterminación de la huella *hace* en tanto provoca, relanza algo que nunca llega, a saber el sentido absoluto (destaco con cursivas por la importancia del verbo hacer en relación a que se trata de un obrar,²¹⁵ un hacer,²¹⁶ que inscribe una ausencia y su movimiento. ¿Se podría decir que en la diferencia hay un ir hacia lo otro pero que eso otro está presente en la diferencia misma? Me parece, leyendo a Derrida, que eso está presente como ausencia o como no-presencia: “en ocasiones he

215. Conferencia impartida por la Dra. Begonya Sáez Tajafuerce, titulada “Obrar la diferencia: Jacques Derrida y François Lyotard”, dentro del marco del ciclo de conferencias *Declinar la diferencia*, llevado a cabo en el CCCB del 31 de enero al 28 de marzo de 2019.

216. Derrida se refiere a esto de diferentes maneras, cuando alude al movimiento de *la différance* pero también cuando dice del espaciamiento que es un “proceso ‘productivo’, ‘genético’, ‘práctico’” (Derrida 2014: 147) o, también cuando esta noción conlleva “una significación de fuerza productiva, positiva, generadora. Lo mismo que *diseminación*, lo mismo que *différance*, conlleva un motivo genético; no se trata solo del intervalo, el espacio constituido entre dos (cosa que quiere decir también espaciamiento en sentido corriente), sino del *espaciamiento*, la operación o en cualquier caso el movimiento de la separación. Este movimiento es inseparable de la temporización-temporalización (véase “*La différance*”) y de *la différance*, de los conflictos de fuerza que lleva implícitos” (2014: 124).

hablado de no-presencia, pero con ello designaba menos una presencia negada que ‘algo’ (nada, al parecer, en la forma de la presencia) que se apartaba de la oposición presencia/ ausencia (presencia negada), con todo lo que esto implica” (2014: 148). Hablar de la presencia de una ausencia, no en términos binarios, lleva ya a la noción derridiana de *différance*, tal como la he expuesto en otros apartados de esta investigación. De la misma manera, lleva a debatir sobre el principio de identidad que está concernido sólo por lo universal, borrando o no atendiendo así a la alteridad operativa como principio.

La diferencia, lo otro y la huella en cuanto a la escritura derridiana son nociones que ayudan mucho a alumbrar el análisis del uso de la escritura y de la escritura en el cuerpo en el último Pasolini para quien estaba en juego lo que en otro lugar he llamado *la escritura infinita* (véase capítulo 3). Pasolini estaba en búsqueda de las palabras que pudieran decir lo que a él se le presentaba como indecible o “no verbal”, para decirlo con sus palabras. Procuró, durante su última época, que nada quedara fuera de la narración, que todo quedara contenido en lo mismo (“[e]l narrar ilimitado. Una cosa después de la otra, y una dentro de la otra, hasta el infinito” (Naldini 1992: 349)). A pesar de su fuerte vínculo con ciertos otros, su apertura a la otredad en él, en tanto siempre abierta, siempre por venir en su significado fue, con frecuencia, fuente de sufrimiento y desesperación para él (véase Anexo 1).

5.2.10.2 *Jacques Lacan y la existencia del cuerpo como escritura*

La escritura, para Lacan, a diferencia de la de Derrida –escritura de diferencia, como expuse anteriormente– es, al final de su enseñanza, como desarrollaré en las próximas páginas, una escritura del Uno, no como identidad sino como un uno que no incluye o evoca un dos. Es la escritura del Uno solo, del Hay Uno o, también, de la existencia.

Después del recorrido hecho en esta investigación, por varios momentos de su enseñanza, en donde he expuesto cómo la noción de escritura se va modificando, mi objetivo era llegar a este punto apoyada en los puntos anteriores. Sin ellos, no podría comprenderse lo que es la escritura y el cuerpo al final de la enseñanza de Lacan.

A partir de los años 70 –época que he reiterado como la de su última enseñanza– Lacan empieza a formalizar el tema del Uno, o del Hay Uno, que ya había anunciado anteriormente y anticipado en el seminario 9 con el rasgo unario de Freud (ver apartado 5.2.5.1). A lo largo de esta década desarrolla varios temas que giran alrededor de este hueso duro de roer que es el Uno. He abordado ya varios de ellos: el goce, el cuerpo, la escritura (véase apartado 5.2.5). Ahora, entraré en qué quiere decir la noción de existencia en esta época de la enseñanza de Lacan, en donde se la encuentra principalmente.

En primer lugar, la existencia para Lacan va de la mano con la noción de Uno, que toma del *Parménides* de Platón y que distingue, sobre todo, del ser y de la ontología tal y como él la plantea, ontología clásica. Uno y ser, entonces, son en Lacan, antagónicos. Ya he desarrollado las cuestiones referentes al ser en Lacan en distintos apartados de esta investigación, por lo que solamente me referiré a la noción de existencia, lo que me permitirá, después, vincular esta noción a la de cuerpo y escritura. En *El Seminario 19, O peor...* (2011) Lacan se refiere a la existencia cuando dice que:

El Uno no sabe cómo Ser: he aquí lo que por cierto está perfectamente demostrado en el *Parménides*. Precisamente de aquí surgió la función de la existencia [...] la existencia, desde su primer surgimiento, se enuncia enseguida a partir de su inexistencia correlativa. No hay existencia si no es sobre un fondo de inexistencia, e inversamente, *ex-sistere* es no recibir el propio sostén más que de un afuera que no es. Eso es precisamente lo que está en juego en el Uno. Pues en verdad, ¿de dónde surge? En un punto donde Platón consigue atraparlo. No hay que creer que él lo denomine solo a propósito del tiempo. Tradúzcanlo como quieran, *lo de repente, lo instante, lo súbito*. Este es de hecho el único punto donde él puede hacer que subsista [...] El Uno entonces parece aquí precisamente perderse, y llevar al colmo lo tocante a la existencia, hasta confinar con la existencia como tal por cuanto surge de lo más difícil de alcanzar, de lo más huidizo dentro de lo enunciable [...] *Lo que solo existe no siendo*: justamente esto es lo que está en juego, y lo que quise inaugurar hoy bajo el capítulo general de lo Uniano (Lacan 2012a: 132-33).

Lacan se apoya en Platón, por un lado, para decir que él consigue atrapar la existencia ahí donde se presenta como lo más huidizo dentro de lo enunciable, cuestión que remite al

tema de lo irreductible, de lo indecible pero que está dentro de lo que se dice (véase apartado 6.1). Y por el otro, para subrayar que la existencia se da solo sobre un fondo de inexistencia. Valga para esto la metáfora de *un* trazo sobre un fondo blanco. El blanco sin el trazo no es fondo –es sólo blanco– pero cuando el trazo es hecho se dividen los terrenos y aparece el fondo blanco (que no existía, *ergo* lo inexistente) y el trazo como tal. Ambos pueden distinguirse. Es decir, para Lacan, la existencia surge de ese inexistente que no puede definirse. De aquí que Lacan subraye la importancia de ese fondo de inexistencia para la existencia y que diga de ella –de la existencia– que es lo más difícil de alcanzar en tanto es lo que más huye en lo enunciable. Esto, según mi lectura, resuena con lo que, de una manera bastante parecida, dice sobre el cuerpo en *El Seminario 23, El sinthome* (2005) unos años después: “el cuerpo a cada rato levanta campamento” (Lacan 2008: 64) es decir, algo de él, huye, se va, escapa, precisamente de lo enunciable, razón por la que también he sostenido que el cuerpo no puede pensarse del todo, siempre hay algo que se escapa y que en otro apartado llamé, junto con Ana Cecilia González “el punto de fuga”. Lo que marca la existencia para Lacan en su última enseñanza no es un “afuera”, como sí lo es para Nancy, sino lo indeterminado, lo inexistente.

Para Lacan no se trata de una presencia extraña a la que se pudiera aludir como alteridad, pues ella misma plantea ya la cuestión del reconocimiento del otro como otro, del lenguaje y, con ella, la del ser. Es decir, que, lo que está en juego es una experiencia que está más acá de la palabra. En otras palabras, una experiencia no que trasciende al lenguaje sino que es de otro orden (sin que esto suponga una temporalidad cronológica ni lineal que nos llevaría a pensar en el binarismo causa-efecto pues puede ser que esto pase y que nada se escriba en el cuerpo, como lo demuestra la clínica del autismo para el psicoanálisis).

Precisamente, para Lacan, en este tema, ya no se trata más de la causa –como objeto o significante– sino de algo que sucede porque sucede. Sin más. Algo acontece y, a partir de ahí empiezan a suceder otras cosas como he planteado ya en esta investigación, a saber: el estadio del espejo, el síntoma, etcétera. Lacan lo plantea con su “¡Hay Uno!” que he citado en otros apartados en donde lo novedoso es el lugar primordial que le da al *hay*, distanciándose del ser. Un “hay” que solo designa eso, que de lo Uno, hay: “[s]obre el fondo de lo indeterminado surge lo que designa y señala el *hay*” (Lacan 2012a: 126). Con esto, Lacan privilegia el registro de lo real y pone al goce en primer plano, goce que –repito– tiene como condición el cuerpo. Quedan, entonces, vinculadas a la noción del

cuerpo en Lacan, las de goce, Uno y escritura.

Quiero ocuparme ahora del “hay” recién mencionado que me parece sostiene el planteamiento lacaniano de estas nociones en su última enseñanza. Y, que, a su vez, las distingue de la noción de cuerpo planteada por Nancy y de escritura, por Derrida.

Haré, por eso, dos puntuaciones que considero relevantes para aproximarme a ese “hay” que se puede considerar la puerta de entrada a la última enseñanza de Lacan. Me refiero, por un lado, al concepto aristotélico de *energeia*, que Aristóteles trata en diversos momentos²¹⁷ de la *Metafísica* y de la *Ética Nicomáquea* y que Jacques-Alain Miller retoma para adentrarse, en su curso *El Ser y el Uno* (2011), en el *hay Uno [il y a de l'Un]*. Este concepto, en oposición al de *Idéa*, es otra manera de subrayar la partición, si se puede decir así, entre el ser y la existencia, entre la ontología –llamemosle lacaniana– y la henología, entre el dos y el Uno.

Y, por otro lado, a una tercera fórmula que Jacques-Alain Miller agrega a las dos que articula en su curso y que son de Lacan, a saber: “Hay Uno” y “no hay relación sexual”. La tercera fórmula a la que me refiero es: “Hay el cuerpo” (Miller 2013c: 19). Desarrollaré, pues, este tema siguiendo la lectura que hace Miller de él pues es a través de la dilucidación de este tema que me parece que se puede llegar a arrojar luz sobre un tema tan complejo como lo es el desarrollo de la existencia para Lacan y distinguirla de la misma noción en Jean-Luc Nancy.

Miller toma el término griego *energeia* para oponerlo al de *idéa*. Lo hace cuando plantea la dificultad de aprehender el *sinthome*. Lo aleja de la idea (*idéa*), es decir, de cualquier representación, fantasma, sentido y/o imaginario. No se trata de esto –dice– pues no se trata de la causalidad imaginaria o simbólica sino de lo que podemos llamar la causalidad real, de eso que hay y que se escribe en el cuerpo, a saber, el goce.

La *energeia* no debe confundirse con la esencia, con el *quid*, ni mucho menos con “energía” tal como se la entiende comúnmente. La *energeia*, para Aristóteles, indica que algo está actuando, en tanto que está tendiendo a su fin desde sí mismo y está desprovisto de la *idéa*. La *energeia* no pertenece al mundo de las imágenes ni de las palabras pero es una palabra de gran riqueza semántica en la obra de Aristóteles, cuestión que

217. En la *Metafísica*, específicamente en los libros VIII-IX; en la *Ética Nicomáquea* en el libro I y en la *Ética a Eudemo* en el libro II.

evidentemente no desarrollaré aquí por desviarse enormemente del tema de esta investigación.

Este concepto aristotélico es una buena aproximación a la noción de goce: “[e]l nombre lacaniano para la *energeia* griega es el goce” (2013c: 18). Y, más adelante, prosigue diciendo que es esto lo que le permite plantear el nivel real del “hay” del que habla Lacan y que tiene que ver específicamente con el Uno solo. Un hay que está desprovisto de todo orden simbólico, de todo sentido y que, por tanto, no se repite. La repetición exige la introducción del orden simbólico, por eso cuando se introduce la cuestión del Uno, se trata de la iteración. Si la repetición pertenece al terreno de la adición (porque ella suma), la iteración pertenece al terreno de la adicción –que no las adicciones o las toxicomanías– en tanto que implica la sucesión de la misma experiencia, una y otra vez, pero de tal manera que cada una de estas veces es como si fuese la primera, es decir, las experiencias no se adicionan, no se suman. Esta vertiente de adicción del goce, ese pedazo del goce que está a nivel de lo real del hay/no hay y del que se encuentra su trazo en el cuerpo, es el que se sitúa en la enseñanza de Lacan del lado de la iteración. Cuestión, ya en Freud,²¹⁸ que también interesa a Derrida y que trata en su momento.²¹⁹ En cierta manera se podría decir: hay *energeia* o... hay el goce, hay Uno. ¿Cómo se llega a esto? ¿De qué manera se plantea lo que no es del mismo orden que el lenguaje? Se llega a ello después de una reducción al máximo posible de lo simbólico, del sentido, de donde se extrae, según Miller, “como su real y su culmen, la iteración. La iteración como núcleo, como centro, como lo que queda de la articulación” (2013c: 18). Es, por decirlo de otra manera, lo que no puede representarse y escapa a toda enunciación posible.

¿Qué del cuerpo en esta articulación del goce y lo Uno si el “Hay Uno” [il y a de l'Un] y “no hay relación sexual”, como puntalicé antes, son las dos fórmulas brújula para orientarse en la última enseñanza de Lacan? No las volveré a abordar, sino que me detendré en la tercera fórmula que Miller añade a estas dos: la expresión “Hay el cuerpo”, a la que me he referido unas líneas más arriba.

218. Véase: Freud, Sigmund. 1992. “Más allá del principio del placer.” En *Obras Completas*, Vol. XVIII., 34–42. Buenos Aires: Amorrortu.

219. Véase: Derrida, Jacques. 1994. “Firma, acontecimiento, contexto.” En *Márgenes de la filosofía*, 347–372. Madrid: Cátedra.

En el nivel del cuerpo están en relación –dice Miller en la clase del 18 de mayo de 2011– los dos modos del hay: hay el Uno y hay el cuerpo. Ese Uno que Lacan empieza a elaborar subrepticamente en *El Seminario 6, El deseo y su interpretación* (Lacan 2014: 235-55) aludiendo al *Parménides* y un poco más en *El Seminario 9, la identificación* (Lacan, 1961: Inédito),²²⁰ cuando implícitamente dialoga con Jacques Derrida, refiriéndose a la escritura y, que ahí llama “rasgo unario”. Como ya he desarrollado en el apartado 5.2.5, son los primeros atisbos de lo que más adelante se puede situar como el síntoma-escritura en tanto lo que hace síntoma, su núcleo, es lo que no pertenece al orden simbólico sino a lo real.

En el cuerpo, entonces –formulará Lacan en su última enseñanza– se escribe algo que está fuera de todo sentido y esa escritura es la que está en el nivel del “Hay” que aquí me interesa y que aparece en los análisis una vez despejado todo sentido posible tanto del síntoma como del fantasma del analizante. Jacques-Alain Miller señala al respecto que “lo que aparece, lo que se despeja una vez el discurso se ha desasido de la relación sexual, es la conjunción del Uno y el cuerpo” (Miller 2013c: 19). Esta conjunción del Uno y el cuerpo, hay que pensarla junto con la noción de letra, que considero central en el tema del “Hay”, en tanto que la letra hace de litoral entre los terrenos heterogéneos a los que ya me he referido en varios apartados pero, sobre todo en el 4.3.3. La letra que marca el cuerpo, la que lo hiere.

Al respecto de esta marca sobre el cuerpo y el Uno de la letra, Éric Laurent dice en *La batalla del autismo* (2010) que el cuerpo no puede olvidar su “inclusión en el baño del lenguaje. La imposibilidad de borrar el Uno marca al cuerpo como cuerpo que goza de sí mismo, más allá del principio del placer [...] Lacan, aproximándolo al laleo del infans, lo llamó *lalangue*” (Laurent 2013: 107-08). El Uno, entonces, como marca, huella que no se borra, que itera, es el Uno que la letra señala y cuyas pistas encontramos en *lalengua* de cada *parlêtre*.

A manera de corolario y para retomar los términos de Aristóteles tomados por Jacques-Alain Miller, diré que no hay acceso a la *energeia* desde la *idées* o, con Lacan, que no hay acceso al goce del cuerpo, al goce opaco, a través de las ideas. Sin embargo, que algo de la escritura singular de la letra permite que haya la conjunción del goce y el cuerpo. Esto,

220. Véase: Lacan, Jacques. *El Seminario, libro 9, la identificación*. Inédito. Sobre todo las lecciones 1-11, a partir de la 12 Lacan abandona el tema de la escritura para tratar otros temas.

introduce la dimensión del cuerpo en tanto que se-goza, más acá de toda significación. Para ello es importante considerar la escritura de la letra como la manera en que se presentó para cada *parlêtre* el acontecimiento de cuerpo que marcó su entrada en el lenguaje, ese imborrable con el que tendrá que vérselas toda su vida. Por su parte, Jean-Luc Nancy también hace alusión al término aristotélico *energeia*, cuando en dice: “[y]a se trate de la llegada de otro, de otra, o bien de la alteración absoluta de la muerte, es el cuerpo el que se abre y se extiende al afuera. Este es su acto puro: al igual que el Primer Motor de Aristóteles es pura *energeia* [...] en la que no cabe nada que esperar, nada que pueda venir del afuera, de la misma forma [que] cuando soy tocado” (Nancy 2014: 105-06) y más adelante, relaciona el goce con esto, aunque no con la connotación lacaniana: “[y] como para el dios de Aristóteles, este acto [el del tocar] se acompaña de su propio exceso que es su goce, el placer que es la flor o esplendor del acto” (2014: 106).

5.2.10.3 *Pier Paolo Pasolini: teta veleta o la existencia del cuerpo escrito*

Pasolini, como ya he detallado, recuerda con nitidez una de las experiencias que marcó su cuerpo a la edad de tres años, más o menos. Una marca que él mismo remite al goce del propio cuerpo, al goce del sí mismo. En la escena, además, había otro niño, lo que introduce el interesante dato de la alteridad. Esta marca de goce también tiene otra peculiaridad: Pasolini se vio en la necesidad de nombrar aquella sensación porque, para él, no había sido inventada aún. Es decir, que, ninguna de las palabras existentes daba cuenta lo suficiente de lo que el cuerpo de ese niño sintió en ese momento. La invención de esta palabra denota no solo la insuficiencia del lenguaje para nombrar algo del cuerpo sino también la capacidad del niño para echar mano de la lengua materna y nombrar esa sensación que parecía desbordarlo. A esta resonancia de la lengua y el cuerpo Lacan la llamó *lalengua*, como ya he argumentado. Quisiera volver a citar uno de los relatos que hace Pasolini sobre ese momento, pues me parece que sus palabras dan cuenta de que su experiencia puede aportar luz sobre los temas que interesan a esta investigación, a saber, el

del (otro) cuerpo y la (otra) escritura. Recordarlas en este apartado es, entonces, de especial interés:

Sobre todo la parte convexa interior de la rodilla, donde, doblándose al correr, se tensan los nervios con un gesto elegante y violento... un símbolo de la vida que debía aún alcanzar: me imaginaba el ser mayor en aquel gesto de jovencito corriendo. Ahora sé que era un sentimiento intensamente sensual. Si lo experimento de nuevo, siento con exactitud en mis entrañas la ternura, la aflicción y la violencia del deseo. Era la sensación de lo inalcanzable, de lo carnal, una sensación para la cual aún no se ha inventado un nombre. Yo lo inventé entonces y fue *teta veleta*. Ya al ver aquellas piernas dobladas en la furia del juego me dije que sentía *teta veleta*, algo así como un cosquilleo, una seducción, una humillación... Es la primera parte del cuerpo que me impresionó como cuerpo. Uno de los chiquillos me atraía y no sabía por qué... este mismo sentimiento de *teta veleta* lo experimentaba por el seno de mi madre (Naldini 1992: 10-11).

Esta experiencia remite a lo que para Lacan constituye el “misterio del cuerpo que habla” (Lacan 2004: 158) y pone de manifiesto lo que argumenta Marta Serra Frediani, a saber que “el modo de goce del sujeto, del sujeto que surgió de ese anudamiento entre la vida que pulsaba en su organismo –conformando la sustancia gozante– y el lenguaje, está fuera de todo sentido y es, en tanto real: insistente, iterativo, inmodificable” (Serra Frediani 2016b), respecto a lo que ella misma concluye: “hay en todo *parlêtre* una relación compleja entre el ser de lenguaje que es, la sustancia material que lo sostiene y el goce que la satisface” (Serra Frediani 2016b). Es decir, que, entre el cuerpo y la palabra hay algo irreconciliable, inaprensible, que nunca se puede llegar a saber, como he dicho en otros apartados de esta investigación no solo con Lacan sino también con Nancy.

Esta condición me hace pensar que lo inaprensible del cuerpo es lo que se escribe en el cuerpo mismo y que, en algunos momentos, se puede llegar a experimentar como otro, como extraño, como apertura a la alteridad en tanto esa escritura se desconoce, en tanto cuerpo ex-crito, para decirlo con Nancy pero también como lo que del cuerpo existe en el sentido en que Lacan toma la existencia (véase apartado 5.2.10.2), como una parcela de

goce que queda fuera del terreno del saber. Desterrada de ahí, esta parte, lo que hace es errar buscando una significación, un sentido que la sostenga.

Sin embargo, dado que esta parte no tiene un sentido absoluto, exacto, cabal y, sobre todo, que no pertenece al terreno del saber y del lenguaje, no es posible que haya dialéctica en/para ella. Ella –esta parte inaprensible en relación al cuerpo– marca un punto de ruptura con la dialéctica. Para decirlo con Lacan, marca el punto de la existencia en tanto un “Hay”, sin más, que se da sobre el fondo de la inexistencia. Es decir, sin causa ni motivo: “[s]obre el fondo de lo indeterminado surge lo que designa y señala el *hay*” (Lacan 2012a: 126). Es lo que señala Lacan en relación a Platón cuando dice que esto, el Uno, el hay, sucede en *lo de repente, lo instante, lo súbito*. Es, entonces, una experiencia marcada por la contingencia, casi –podría decir– por un “porque sí”. No es la cuestión de la causa lo que interesa (esto instalaría la discusión dentro de la lógica binaria) sino la del acontecimiento y lo que cada uno hace con él.

Teta veleta es, entonces, la palabra que designa esa sensación corporal que es tanto apertura al afuera pues busca un significando, se encuentra con el otro, como también marca de goce en el cuerpo que existe y que remite al cuerpo escrito (por esa marca) como existente e inalcanzable al lenguaje.

Planteo que hay dos recorridos posibles para la escritura en el cuerpo. La primera, la que usa su apertura al otro para buscar significado e ir, así, entre el lenguaje y más sensaciones corporales intentando definirse, decirse. La segunda, la que no va hacia el otro, es decir la que no comporta la alteridad sino se presenta llanamente como un “hay” y punto. Es el Uno de Lacan, el *Haiuno* (véase apartado 5.2.10.3) que puede presentarse como “hay” cuando la sed de sentido se acaba. Para ambos recorridos es imprescindible el lenguaje y el hacer. Ellos pueden devenir en hacerse síntoma y fuente de sufrimiento (en tanto enganchados a según qué significaciones) o en hacerse *sinthome* y, no sin el sentido y el artificio, ser una nueva forma para el *parlêtre* de habitar tanto su cuerpo como el lenguaje. Pasolini lo demuestra en sus múltiples haceres y decires –si se me permite decirlo así– respecto de *teta veleta*. Su instrumento más importante: la escritura poética. Es decir, como recurso para tratar lo que es del orden de lo inaprensible del cuerpo o, también, como manera de hacer respecto a esa sensación corporal que se presenta como extraña, como otra, cuestión que hace del cuerpo un cuerpo otro y los pone en relación.

Pasolini hace uso de la escritura –de múltiples maneras, con dispositivos diversos– para tratar lo que no podía decir, atrapar, nombrar y que estaba circunscrito por *teta veleta* y por la palabra *ab joy*, proveniente de la poesía provenzal (véase apartado 3.3). Para decirlo de otra manera, me parece que Pasolini procuró, incansablemente, una y otra vez, atrapar eso que está fuera del sentido y que, sin embargo, queda escrito en el cuerpo, separando el terreno de lo que el sujeto puede llegar a saber de lo que no por pertenecer este último a una experiencia de la que ninguna palabra puede dar cuenta a cabalidad, ni siquiera *lalangue*. Pasolini dejó testimonios de ello en relatos autobiográficos y entrevistas en las que constantemente se interpretaba y hacía confidencias sobre sí mismo. Frecuente y minuciosamente detallaba y vinculaba cuestiones de su vida y su obra. Es más, no es infrecuente encontrar en sus escritos y entrevistas citas a Freud, a Melanie Klein, a Winnicott, a Ferenczi, incluso una a Lacan, para explicar este vínculo. También fue alguien con una relación muy particular con las lenguas, sobre todo con aquellas consideradas de la periferia o que eran prohibidas por regímenes totalitarios, como mencioné en el capítulo 2. Esto, junto a las aristas que he detallado en los capítulos anteriores, es lo que orienta mi investigación para poder pasar al capítulo final, a continuación. Sobre todo, me centraré –y no puede ser de otra manera– en los ejes de la escritura y el cuerpo, ya que fueron para el mismo Pasolini de mucha importancia. En ambas cuestiones se situaba un exceso, un sin fin que empujaba al poeta, por el lado de la escritura, la palabra y la imagen, una y otra vez, a creer que había una manera de decir lo no verbal y que, eso mismo, podía decirse a través de diversos usos de la palabra. En su caso, la escrita. Mi planteamiento es que *teta veleta* da cuenta y testimonia de la existencia del cuerpo escrito, del goce del cuerpo, del cuerpo como *excritura*.

6. PASOLINI, ¿EL BORRADOR DEL POEMA O LA ESCRITURA INFINITA?

6.1. Lo irreductible al sentido: Pasolini, entre Lacan, Derrida y Nancy

La escritura vinculada al cuerpo es lo que orienta esta investigación. He desarrollado, hasta ahora, de diversas maneras y desde distintas vertientes, la noción de escritura tal como resulta relevante aquí, es decir, en tanto no se trata de la escritura fonética ni de la impresión de trazos sobre una superficie sino como una noción que circunscribe su no correspondencia con el sentido (tal es la concepción de Nancy del cuerpo como *excritura* o como extraño, la de Lacan de escritura de un trazo de goce y la de Derrida como escritura a la que no corresponde un sentido sino que este está siempre por llegar). También he desarrollado la noción de cuerpo vinculada a esta escritura. Algo del cuerpo –no entendido como cuerpo orgánico– como he reiterado en varias ocasiones, comporta la escritura, la *excritura*, el sentido que nunca llega. Hay, pues, en el cuerpo mismo, algo que no es significante ni significado sino que se presenta como imposible de significar. Cuerpo y escritura quedan, así, vinculados –es mi hipótesis de trabajo– en un nivel que no es el del sentido. A mi pregunta ¿Se puede pensar, desde la perspectiva de Jacques Derrida, Jacques Lacan y Jean-Luc Nancy, la escritura vinculada al cuerpo a otro nivel que el del sentido a partir de la obra del último Pasolini, es decir, a partir de su última época? añadido, para responderla, otra pregunta en este apartado, a saber, ¿cuál es ese otro nivel que muestra la obra poética de Pasolini que permite pensar que se trata de una escritura que se vincula al cuerpo y que no corresponde al sentido? ¿Qué hace Pasolini con esto? En las siguientes páginas me detendré en las consideraciones más relevantes respecto al sentido en su vinculación al cuerpo y la escritura que hace Derrida, Lacan y Nancy para después abordar la cuestión en la obra del último Pasolini.

6.1.1. Cuando el sentido se agota: Jacques Lacan o lo irreductible al sentido

En 1953, en *Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis* (1966), Lacan ya se hacía la pregunta: “¿Cómo agotaría en efecto la palabra el sentido de la palabra, o por mejor decir con el logicismo positivista de Oxford, el sentido del sentido, sino en el acto que lo engendra?” (Lacan 2005e: 260-61). Para él, hay un momento en los análisis, en que se llega a lo que llamaré el agotamiento del sentido. Agotamiento en tanto el analizante extrae, gasta, dice, significa, todo lo que el sentido tiene para decir, topándose finalmente con que hay algo para lo que las palabras no alcanzan y que parece quedar muy lejos de ellas.

Es decir, que llega a un punto en el que las historias edípicas y las fantasías que habían dado sentido a su síntoma pierden consistencia y la sed de sentido, entonces, se apaga. O, dicho de otra manera, se peca de dos situaciones: una, que hay algo que insiste a ser vinculado a un S_2 , al saber, pero que al hacerlo fracasa pues no alcanza nunca su significación absoluta; y dos, que a pesar del sentido que ya ha dado en su análisis a lo que le pasa, lo que queda sin poder ser significado ni vinculado al sentido insiste, no se borra, no desaparece. Restará, pues, que cada uno construya un saber hacer con esa suerte de irresoluble, indecible, irreductible.

Sin embargo, se trata, en la perspectiva del psicoanálisis lacaniano, de un saber hacer que implica saber sostener eso que insiste —es decir el Uno solo—, sin vínculo con el Otro. Se trata pues, del Uno sin el saber, del Uno sin el Otro, del Uno solo: “[e]l único sentido de mi S_1 es el de acotar ese cualquier cosa, ese significante-letra que escribo S_1 , significante que sólo se escribe porque se escribe sin ningún efecto de sentido” (Lacan 1988: 83).

El Uno vinculado al Otro, al S_2 , supone la repetición y el Uno solo supone la iteración, que será tomada en el *sinthome*. Guy Briole dice, en relación a estos tiempos (el del Uno vinculado al Otro y el de Uno solo), que “desde el punto de partida, el Uno en su relación con el Otro, como escritura de la repetición, hasta el fin del análisis —que supone el desanudamiento que hace el Uno a solas, es decir el Uno sin el Otro— [...] Eso sucede cuando —como lo enunciaba J.-A. Miller en Buenos Aires— se ha llegado a esa ‘zona irremediable de la *ek-sistencia*’, a lo ‘real despojado de sentido’, a este resto irreductible”

(Briole 2012: 148).

En psicoanálisis, ese irreductible al sentido hace referencia a que no se puede decir todo. Se trata de un imposible por estructura porque las palabras faltan, porque no hay metalenguaje. El punto de imposible es donde la cadena de significantes de cada uno termina en tanto no hay más. Esto quiere decir que no hay *el* significante que contendría todos los significantes incluyéndose a sí mismo, por tanto que no dejaría nada fuera. Se trata, entonces, y por un lado, de la llegada a un punto en donde no hay más elaboración de saber posible. Y, por el otro, de la destitución del saber localizado en el Otro pues esto implica los efectos de sentido $S_1 - S_2$. En suma, para llegar a reconocer el agotamiento del sentido hace falta saber –en la experiencia– que el sentido es finito. Con Lacan, diré, que lo que atañe al terreno de lo irreductible al sentido y su agotamiento es el registro de lo real tal como lo desarrolla en su última enseñanza.

Cuando digo que la imposibilidad de decirlo todo es un imposible de estructura, me refiero a que el lenguaje es limitado, es decir, el lenguaje es la castración tal como lo expone Jacques-Alain Miller cuando dice, en relación a lo real y el goce no simbolizable que “si hablando propiamente, este goce no es decible, si solo se lo puede designar diciendo que las palabras faltan, eso no es accidental, no es por impotencia, sino porque se trata, si puedo decirlo así, de un imposible de estructura [...] está como fuera del significante, en el sentido en que el lenguaje es la castración. Allí tenemos la base continua de la elaboración de Lacan hasta su última enseñanza: el lenguaje como tal es la castración” (Miller 2011: 11). Esto no quiere decir que se trate de un más allá del lenguaje, sino de algo que no es del lenguaje, a saber de un límite en él mismo, de lo finito que el discurso mismo conlleva. De aquí la pregunta que se hace Guy Briole:

Cómo decir lo que se llama ‘lo indecible’ para referirse al pedazo de real del final del análisis, que hace que el bien-decir no podría ser sino un mal-decir [...] Esto no sitúa el real en un más allá, por ejemplo, del lenguaje. De hecho, lo que se trata de admitir es que existe un ‘límite intrínseco al discurso’ – Lacan lo decía también en el Seminario ‘Les non dupes errent’: ‘falta desde siempre un S_1 que haga límite al poder decirlo todo’. Retomo una frase de Jocelyn Benoist: ‘Y esto no significa, de todas formas, que lo real sea indecible: ya que no hay dicho allí donde no se dice, allí donde no hay un decir. De hecho, eso que crees

que no se puede decir, pues bien, está ahí, en lo que dices. Es una forma de ir hasta el final en el hacerse cargo de la dimensión de acto del discurso²²¹ (Briole 2014a).

Esto recuerda lo que podría llamar el “entre líneas” de lo que se dice o, también, lo que se dice sin decirlo. Es a lo que Lacan apela cuando desarrolla el tema de la letra en tanto ella es la que puede señalar, en el *parlêtre*, el litoral entre el saber y el goce que no responde al saber. El sentido se agota en el discurso mismo y la letra viene a perturbarlo, hace emerger su propio límite: lo indecible dentro de lo que se dice.

Ese límite, este agotamiento del sentido o su finitud es el registro de lo real, tal como mencioné unas líneas más arriba. Lo real, en la última enseñanza de Lacan, no es más lo que vuelve siempre al mismo lugar, como dice en el seminario 2.²²² Esta noción empieza a ser modificada por la noción de límite. Margarite Angard, citando a Lacan en el seminario 4, dice que de lo real que “por tanto, no se puede inscribir en ninguna otra cadena significante; ningún símbolo se le puede ajustar y por consiguiente tampoco ninguna representación imaginaria. Es lo indecible, inimaginable. Lacan dice: es el ‘límite de nuestro saber’: ‘no tenemos que sorprendernos de que lo real sea algo que se encuentra en el límite de nuestra experiencia’”²²³ (Angard 2014: 4).

A partir de este punto, para Lacan, de lo real solo se tiene noticia a través de lo simbólico. Es decir, sin el lenguaje y su límite estructural, sin la finitud del sentido, no sería posible darse cuenta de que hay algo que insiste y que no pertenece, precisamente, al registro de lo

221. La traducción es mía: “[c]omment dire ce que l’on nomme ‘l’indécible’ pour évoquer le trognon de réel de la fin de l’analyse et qui fait que le bien-dire ne pourrait qu’être un mal-dire [...] Cela ne situe pas le réel dans un au-delà, par exemple du langage. En fait ce qu’il s’agit d’admettre c’est qu’il existe une ‘limite intrinsèque au discours’ — Lacan le disait aussi dans le Séminaire Les non dupes errent: ‘il manque toujours un S₁ qui fait limite à pouvoir tout dire’. Je reprend une phrase de Jocelyn Benoist : ‘Et cela ne signifie pas pour autant que le réel soit ‘indécible’: car il n’y a pas de dit là où on ne dit pas, où il n’y a pas un dire. En fait, ce que vous croyez ne pas pouvoir être dit, eh bien, c’est là, dans ce que vous dites. C’est une façon d’aller jusqu’au bout de la prise en charge de la dimension d’acte du discours’”.

222. La cita dice: “se refiere siempre a lo real, es decir, al hecho de que éste vuelve por algún lado al mismo lugar” (Lacan 2004: 441).

223. La traducción es mía: “[i]l ne peut donc s’inscrire dans aucune chaîne signifiante; aucun symbole ne peut s’ajuster à lui, par conséquent non plus aucune représentation imaginaire. Il est l’indécible, l’inimaginable. Lacan dit : il est la ‘limite de notre savoir’ : ‘nous n’avons pas à nous étonner que le réel soit quelque chose qui soit à la limite de notre expérience’”.

simbólico pues, como subrayé anteriormente, lo real –en tanto indecible– está ya en lo que se dice sin decirlo. En esta misma línea, Margarite Angard, prosigue:

Sin embargo, es el significante el que da acceso a lo real. Es partir de lo simbólico como es posible, no conocerlo, sino ‘circunscribirlo’, ‘suponerlo’ como una presencia en la ausencia significativa, como un ‘no sé qué’, ‘algo insondable’ que surge en las fallas, las distorsiones, las rupturas que se producen en la red simbólica, ‘ruido en el que se puede oír todo’, cara oscura de lo simbólico²²⁴ (2014: 4).

Lo real al final de la enseñanza de Lacan tiene relación con el lenguaje pero solo porque el lenguaje hace resonar algo de lo real. Resuena porque, como en algunos poemas (u otras formas de arte), se dice algo sin decirlo. Para ello no hay palabra pero, sin embargo, circula en lo simbólico.

La pregunta por lo que cada *parlêtre* hace con ese real concierne, de lleno, al psicoanálisis. Por una parte, porque es la manera como los casos clínicos le enseñan, y por el otro, porque cuando estas maneras de hacer se encuentran en el arte, el psicoanálisis también se deja enseñar por él. Es a lo que Lacan se refiere cuando dicen que el artista precede al psicoanalista y que este debe: “recordar con Freud, que en su materia, el artista siempre le lleva la delantera” (Lacan 2001: 66). Es en este sentido que me interesa Pier Paolo Pasolini, pues puede aportar mucho no sólo al psicoanálisis sino también a la filosofía.

¿Qué se puede hacer con lo real despojado de sentido? Muchas cosas. No divagaré en esto pues, mi interés está puesto en analizar si la escritura de Pasolini puede ser pensada como manera de hacer con ese real despojado de sentido, es decir con la escritura en su cuerpo. Se trata de ver si puede ser pensada como instrumento para tratar el goce que no responde al saber. En relación a la escritura como uno de los registros de la letra, diré que es, en algunos casos, una vía para poder acercarse a ese real, sin decirlo y sin vincularlo al Otro. Es decir, escribir puede actuar como forma de cernir ese real, de anudar –para Lacan– los

224. La traducción es mía: “[c]’est pourtant le signifiant qui donne accès au réel. C’est à partir du symbolique qu’il est possible non pas de le connaître, mais de le ‘cerner’, le ‘déduire’, de le ‘supposer’ comme une présence dans l’absence signifiante, comme ‘un je ne sais quoi’, ‘quelque chose d’insondable’ qui surgit dans les failles, les distorsions, les ruptures qui se produisent dans le réseau symbolique, ‘bruit où l’on peut tout entendre’, face sombre du symbolique”.

tres registros que conciernen al *parlêtre*. Se trata, pues, de la manera en que la escritura puede ser un buen tratamiento del Uno solo (*Haiuno* o *Yad'lun*). Es al punto al que se llega cuando, para Lacan, el sentido se agota y queda anudar –en análisis– los tres registros de una nueva manera para que ese nudo incluya el real de cada uno para tratar lo real mismo. En palabras de Jacques-Alain Miller, Lacan se desmarca de la ontología, no trata más la cuestión del ser para dar lugar al desarrollo del nudo borromeo en la línea a la que vengo apuntando: el Uno sin el Otro, el Uno solo: “la ontología modificada que es la suya; renuncia para privilegiar el registro de lo real, con lo que es coherente con ese registro, el uso que Lacan comienza a dar al nudo borromeo el que no es otra cosa que el desarrollo de su “hay Uno” (Miller 2011c: 27). Es decir, que, el nudo borromeo incluye el real, el hay Uno, lo que ex-siste de cada cual. O, también, que el agotamiento del sentido se da cuando lo real queda despojado de él y el Uno es concebido solo, sin la insistencia del saber y del sentido. El Uno ex-sistente al Otro.

6.1.2. La suspensión del sentido: Jean-Luc Nancy o el cuerpo sin significado/significante

¿Qué quiere decir para Nancy la suspensión del sentido? ¿Qué quiere decir que el sentido es en la relación? Suspender puede ser aplazar o también cesar, detener o diferir algo por algún tiempo. No se puede evitar escuchar las resonancias con la noción de *différance* en Derrida. Sin embargo, para Nancy, la suspensión del sentido la pone en juego el cuerpo, como señalé en el apartado 5.1. El cuerpo, para Nancy, es irreductible a un solo sentido, es irreductible al sentido en general, porque no lo tiene, porque al cuerpo mismo lo suspende. El cuerpo no tiene significado ni significante, por ello se presenta como extraño pero también como alteridad. Sin embargo, está vinculado al sentido, no a uno solo, unívoco, en tanto el cuerpo adquiere sentido singularmente, como cuerpo-sujeto. El sentido, como dije en el apartado 5.1, no es sino en la relación, es uno de los ejes de la relación junto con el cuerpo y el sujeto.

El sentido se vincula directamente con lo que se llama ontología de la relación. Es decir, en la relación, el cuerpo, el sentido y el sujeto son instituidos y encuentran su orientación. De

esta manera el sentido se suspende pero también se adquiere en este marco de orientación que le da la relación. Extrañamiento del sentido pero también exposición a él. De esto se trata para Nancy en lo que al sentido se refiere. El sentido va y viene, se suspende, se detiene, se vuelve a dar:

J.-L. Nancy traza las líneas de un pensamiento que no parece avanzar hacia ningún lugar definitivo, una (re)solución final, sino que circula en espiral, generando una apertura, desconcertante siempre, partiendo de y retornando a la cuestión del sentido que, ya sea en clave ética, estética o política, se perfila como el centro permanentemente desplazado de una ontología que lo es, sin lugar a dudas, aunque en igual medida sin lugar a certezas, de la relación [...] El acceso al incansable planteamiento de la pregunta acerca del sentido en la obra de J.-L. Nancy es exponencialmente múltiple y diverso. De ahí que dicha pregunta y dicha obra obliguen a quien en ellas se adentra a establecer unas coordenadas de lectura e interpretación, en virtud de las cuales configurar, por un instante siquiera, el sentido; un sentido al menos. Las coordenadas propuestas en esta ocasión se trazan desde/hacia la intersección de los conceptos de sujeto, cuerpo y el sentido mismo. Y se tratan en una relación que se propone como clave de acceso al pensamiento de J.-L.N (Sáez Tajafuerce 2012: 37-38).

El sentido es extraño para Nancy, es causa de extrañamiento porque está y no está, es y no es, existe y se suspende, si se me permite decirlo así. Esta especie de ambivalencia, de indefinición o de avanzada en espiral (para retomar la figura propuesta por Sáez Tajafuerce) se encuentra en toda la obra de Nancy e indica que no hay absolutos ni conceptos estáticos para las respuestas a las preguntas que se encuentran en ella. Por ejemplo, en *El Peso de un Pensamiento* (1991), dice:

La existencia no tiene sentido, en el sentido de una propiedad asignable, determinable y enunciable en la lengua de las significaciones. Pero el sentido existe, o incluso: la existencia misma es el sentido, es la significancia absoluta (la significancia del ser) por lo mismo y en eso mismo en lo que existe. Por eso hay sentido (hay el sentido) incluso en la existencia de un niño que no vivió más que un día (Nancy 2007b: 21).

El sentido varía, se encuentra en la relación, se suspende en el cuerpo, se vuelve a encontrar en el cuerpo-sujeto. Me parece que se trata, sobre todo, de los intersticios que recorre cada sujeto para hacerse con sus significaciones y, por qué no, volverlas a suspender por su propio cuerpo pero también de que no hay sentido absoluto y unívoco, que no hay una ley que determine el sentido. De alguna manera, es lo que Nancy subraya en *Le corps, le sens* (2007), en una conferencia en la que habla de Roland Barthes y desarrolla lo que para él significa la palabra “exención” en relación al sentido:

Necesitamos hacer sentido y producir sentido, o bien producirnos nosotros mismos como sentido. De esta forma, el sentido se constituye siempre inevitablemente como sentido final, y el sentido final tiende por sí mismo, al menos asintóticamente, a conducirse y a producirse como sentido único. Una exención de sentido consistiría, por tanto, en levantar este imperativo. No consistiría en negarlo por principio, sino sólo una descarga singular y excepcional [...]. Ahora bien, la ley del sentido parece autorizar la excepción de dos maneras. Por un lado, siempre acaba renovando el sentido final fuera del lenguaje, en lo inefable. Lo indecible o lo innombrable realiza el colmo del sentido. Por otra parte, de un modo simétrico, hay que renunciar a este colmo del sentido para poder hablar todavía. Entre lo no-decible y lo inefable y el demasiado-dicho de una última palabra (remito, por supuesto, a Blanchot), el decir mismo exige de este modo una exención de sentido ²²⁵ (Nancy 2007c: 96-97).

Hay, en Nancy, la necesidad de renunciar al sentido para hablar. El sentido no es, pues infinito. Sin embargo, también es no-finito pues siempre está por venir tal como lo dice en

225. La traducción es mía: “[i] nous faut faire sens et produire du sens, ou bien nous produire nous mêmes comme sens. De cette manière, le sens se constitue toujours inévitablement en sens final, et le sens final tend lui-même au moins de manière asymptotique à se conduire et à se produire en tant que sens unique. Une exemption de sens, cela consisterait donc dans une levée de cet impératif. Ce n'en serait pas un déni de principe, mais seulement une décharge singulière et exceptionnelle [...] Or la loi du sens paraît autoriser l'exception de deux manières. D'une part, elle finit toujours par renvoyer le sens final hors du langage, dans l'ineffable. L'indécible ou l'innommable réalise le comble du sens. D'autre part, sur un mode symétrique, il faut renoncer à ce comble du sens pour pouvoir encore parler. Entre le non-décible de l'ineffable et le trop-dit d'un dernier mot (je renvoie, bien sûr, à Blanchot), le dire lui-même exige ainsi une exemption de sens”.

El peso de un pensamiento (1991):

El sentido siempre tiene el sentido de lo no-acabado, de lo no-finito, de lo que todavía va-a-venir, y en general de la a. No tiene la significación de una respuesta, ni tan siquiera de una pregunta: en ese sentido, no tiene sentido. Es el acontecimiento de una abertura [...] No reúne ninguna comunidad, no implica la intimidad, expone sin descanso una exterioridad común, un espaciamento, una comparación de extranjeros (Nancy 2007b: 19).

Lo indecible, lo innombrable, es el colmo del sentido que surge, paradójicamente, gracias a la suspensión del sentido mismo, se da ahí, donde el sentido no está. Este es el punto en donde destacar la importancia de la no-finitud del sentido es importante, ya que esta no apunta a la infinitud sino que a la suspensión del sentido, tal como lo vengo desarrollando. La infinitud sería, en cambio y en este contexto, una búsqueda del sentido que no se detiene. Es decir, buscar un sentido después de otro, infinitamente. Es en este sentido (en el que se podría apelar a un metalenguaje, a un Otro del Otro que daría el sentido absoluto y único) que Nancy toma de Lacan la noción de goce para decir –con él– que el goce está vinculado al sentido. Sin embargo, Nancy agrega que no se trata solo del goce del sentido en tanto sentido del lenguaje y de la significación sino también del sentido de los sentidos: “[d]el mismo modo que el goce que no es ni final ni preliminar, sino placer exento de tener que empezar y terminar, el sentido gozante es el sentido que no culmina ni en la significación ni en lo insignificable. ‘Goza-sentido’, como dice Lacan”²²⁶ (Nancy 2007c: 98) y agrega que en el goce también está en juego la relación de los sentidos y del otro: “[p]ero es preciso entender que el goce se debe siempre al sentido en todos los sentidos. Gozar es siempre sentir, y como sentir consiste siempre en sentirse sentir, y supone por tanto una alteración y una alteridad, gozar es sentirse del otro y en el otro”²²⁷ (2007c: 98-99).

226. La traducción es mía: “[d]e même que la jouissance est le plaisir qui n'est ni terminal, ni préliminaire, mais plaisir exempté d'avoir à commencer et à finir, de même le sens jouissant est le sens qui n'aboutit ni dans la signification, ni dans l'insignifiable. ‘Jouis-sens’ comme le dit Lacan”.

227. La traducción es mía: “mais il faut bien entendre que la jouissance est toujours le fait du sens en tous les sens. Jouir c'est toujours sentir, et puisque sentir consiste toujours aussi à se sentir sentir, et suppose donc une altération et une altérité, jouir c'est se sentir de l'autre et dans l'autre”.

Poder captar que para Nancy no se trata solo de la suspensión del sentido sino que también de la existencia de ese sentido dentro del marco de la relación y junto con el sujeto y el cuerpo es importante porque esto da una de las claves para su ontología, a saber relacional y del sentido. Una ontología del cuerpo que no es sin la relación ni el sentido en tanto este es suspendido por el cuerpo y adquirido por el cuerpo-sujeto. El libro testimonial *El Intruso* (2000) da cuenta de ello, cuando Nancy –escribiendo en primera persona– narra su experiencia corporal subjetiva después de que le es trasplantado un corazón, es decir, un cuerpo lleno de sentido que apela al cuerpo como lugar extraño –radicalmente extraño–, en donde la diferencia se hace más presente como lo Otro –lo radicalmente Otro– e irreversible en tanto el trasplante de corazón. Extrañeza que permanecerá ahí, siempre y cuando la apelación y/o necesidad del sentido no pueda ser dejada de lado, en suspenso, por venir. En este relato autobiográfico de Nancy, se ve claramente que, el cuerpo-sujeto es el cuerpo con sentido, que en su relación con lo Otro se constituye –a través de sus sentidos– en sentido para el sujeto que es ese cuerpo. La enfermedad, tal como la narra en este libro, las células cancerígenas, todo lo que entra en el cuerpo como extraño cobra un sentido, una significación. No hay lugar a que algo en el cuerpo suceda sin razón, sin sentido. El sentido es, también, efecto de ese sujeto recién mencionado. El goce al que el mismo Nancy se refiere, como goce del sentido y de los sentidos, está presente el relato de su vivencia cercana a la muerte pero también del trasplante de un órgano vital como lo es el corazón. Adolfo Vásquez, en *Las metáforas del cuerpo en la filosofía de Jean-Luc Nancy: nueva carne, cuerpo sin órganos y escatología de la enfermedad* (2008) subraya que:

La muerte, tal como la describe Jean-Luc Nancy, es la devoradora que asoma su peor faz en esa bestia tufosa que llamamos cáncer: un linfoma del que nunca habíamos notado más que su eventualidad, señalada en el prospecto de la ciclosporina. Un intruso cuya irrupción obedece a alguna baja inmunitaria o a la locura expansiva de alguna célula. El cáncer es el rostro estragado del intruso. Extraño a nosotros mismos en el nos enajenamos y esto con independencia a la naturaleza exógena o endógena de los fenómenos cancerosos (Vásquez Rocca 2008: 333).

El planteamiento del sentido captado por el cuerpo-sujeto a través no solo del sentido de las palabras sino también del sentido que otorga a los sentidos del cuerpo es de interés para esta investigación ya que en Pasolini parece haber un tratamiento del sin sentido del cuerpo que también pasa por el cuerpo mismo. Es decir, el cuerpo que se trata a sí mismo. O, también, el goce del cuerpo que llama a más goce. La cuestión es, sabiendo que la palabra y el cuerpo son formas de tratar lo que no tiene sentido o, para decirlo con Nancy, de tratar la suspensión del sentido que introduce el cuerpo, la cuestión es pensar el lugar que tiene el cuerpo para Pasolini en su obra. Cuerpo escrito en tanto lleva la escritura de goce, cuerpo extraño en tanto él mismo habla de las sensaciones en su cuerpo vinculadas con la palabra y la necesidad de escribirlas, de nombrarlas pues eran vividas, en cierta manera, como un exceso.

6.1.3. La diseminación: Jacques Derrida o el distanciamiento del sentido

El planteamiento que hace Derrida sobre el sentido no implica la suspensión ni la noción de real, aunque sí alude a esta última. Sin embargo, como Lacan y Nancy, Derrida también apunta a que el sentido absoluto no existe. Por su parte, plantea que no hay origen absoluto del sentido y que este se disemina. Me referí al no-origen en su relación con la escritura, la *différance* y la huella que se borra dando lugar a este. Lo que me interesa resaltar en los párrafos siguientes es el lugar, la importancia que tiene para Derrida la noción de diseminación. No haré un extenso recorrido por este eje pues ya se verá que lo que le concierne y lo que le une a la escritura, ya ha sido tratado ampliamente en esta investigación. Es mi intención pues, hacer un breve desarrollo de lo que implica, para Jacques Derrida, el sentido en tanto no existe como absoluto sino que este es plural, se difiere y está siempre por venir.

En relación a esto me centraré en las entrevistas recogidas en *Posiciones* (1972) y en su texto *La diseminación* (1969) en donde no solo deja clara la diferencia entre polisemia y diseminación sino que también hace “reventar” –palabra usada por Derrida²²⁸ el horizonte

228. “Diseminación no quiere decir nada en última instancia y no puede resumirse en una definición. No voy a intentarlo aquí y prefiero remitirlo al trabajo de los textos. Si no se puede resumir la diseminación, la

semántico, la noción de sentido absoluto poniendo en juego lo que no significa nada y la imposibilidad misma que yace en la estructura del “eso quiere decir” o el “eso es”.

La diseminación (1969) toma *Números* (1966), de Philippe Solers, como uno de sus referentes. Derrida señala la cuestión del número para, entre otros, recalcar lo que no tiene sentido en contraposición a la polisemia del lenguaje “los *Números*, en tanto que números, no tienen ningún sentido, no tienen decididamente ningún sentido, ni siquiera plural [...] no tienen ningún contenido presente o significado. *A fortiori*, ningún referente absoluto. Por eso es por lo que no muestran nada, no narran nada, no representan nada, no quieren decir nada” (Derrida 1975: 525-26). Así, contrasta esto con la proliferación, con el cruce, con el poli o pluri sentido de las palabras:

¿Qué estáis haciendo con esos ejemplos de programa polisémico y de injerto textual? A menudo ois que os dicen: esto *es* eso; después aquello; y también eso [...] La palabra ‘cuadrado’ es, pues, una palabra cuadrada, una palabra-encrucijada [...] no encierra sino que deja paso al cruce de los sentidos. El cuadrado prolifera [...] No hay aquí tampoco ninguna profundidad de sentido. Pues al decir ‘esto *es* eso’, “‘esto’ quiere decir ‘eso’” [...] la forma misma de vuestra proposición, el ‘es’ afiliado al querer-decir, esencializa el texto, lo sustancializa, lo inmoviliza. Su movimiento se ve entonces reducido a una serie de estancias y su escritura a un ejercicio temático (1975: 523-24).

En el “querer-decir” y su afiliación al “es” no deja de resonar el desarrollo que hace Derrida en la conferencia pronunciada en Jerusalén *¿Cómo no hablar?* (1986) donde, justamente, trata el tema del decir en relación al ser y se plantea cuál sería la mejor manera de decirlo. La cuestión de lo indecible, entonces, está plasmada también ahí, aunque de otra manera. Derrida le dedicó mucho interés y atención a la cuestión del sentido, él mismo remarca que “desde los primeros textos que he publicado, contra lo que he tratado de sistematizar la crítica deconstructiva, ha sido precisamente contra la autoridad del sentido, como *significado trascendental* o como *telos*” (Derrida 2014: 79).

En Derrida, el movimiento del sentido queda vinculado no solo a la palabra sino también al

différance seminal, en su contenido conceptual, es porque la fuerza y la forma de su disrupción *revientan* el horizonte semántico” (Derrida 2014: 72-73).

decir y al querer decir. Ahí, en el lenguaje, donde la diferencia obra. Movimiento que no cesa, que no se alcanza a sí mismo y que implica la noción de *différance* noción sin la cual la diseminación no se concibe. Esto se explicita en la crítica a la metafísica y a la metafísica de la presencia que Derrida hace a lo largo de su obra. En relación al tema que trato en este apartado, dice: “lo metafísico es cierta determinación, un movimiento orientado de la cadena. No se le puede oponer un concepto, sino un trabajo textual y otro encadenamiento” (Derrida 1975: 11).

Habiendo recordado esto, el desarrollo de esta problemática implicará, pues, el movimiento de la diferencia tal como fue ya despejado en otro lugar” (1975: 12) y enseguida se refiere a su texto *La différance*, para agregar: “movimiento ‘productivo’ y conflictual al que ninguna identidad, ninguna unidad, ninguna simplicidad originaria podría preceder, que ninguna dialéctica filosófica podría *rehacer*, resolver o apaciguar, y que desorganiza ‘prácticamente’, ‘históricamente’, textualmente, la oposición o la diferencia (la distinción estática) de los diferentes”²²⁹ (1975: 12).

Diseminación y *différance* son nociones próximas o más bien, diría, articuladas en la obra de Derrida. La diseminación, como la *différance* y el espaciamento, implican el elemento de la temporalidad en tanto en ellas está implícito lo que no llega, lo que está siempre por venir (véase apartado 5.2.10.1 en donde indico la importancia de la noción de diferido en la construcción de este neografismo).

En cuanto a la diseminación, ella implica también ese sentido que nunca llega, que el sentido se dispara en muchos sentidos y que esto conlleva un punto en el que no hay sentido o más bien, un punto de imposibilidad del sentido. No hay que confundir, pues, la

229. Es de interés, para ampliación y seguimiento detallado del tema –quizás en otra investigación–, seguir la nota al pie en esta cita: “*Aufheben* (sobre esta traducción, cf. ‘Le puits et le pyramide’, en *Hegel et la pensée moderne*, P.U.F., 1970). El movimiento por el que Hegel determina la diferencia en contradicción (“Der Unterschied überhaupt ist schon der Widerspruch an sich”, *Ciencia de la lógica* II, I, capítulo 2, C) está justamente destinado a hacer posible el establecimiento último (onto-teo-teleo-lógico) de la diferencia. La diferencia –que no es, pues la contradicción dialéctica en ese sentido hegeliano– señala el límite crítico de los poderes idealizantes del establecimiento por doquiera puede, directa o indirectamente, operar. *Inscribe* la contradicción más bien, resultando irreductiblemente diferenciante y diseminante, la diferencia, *las* contradicciones. Señalando el movimiento ‘productor’ (en el sentido de la economía general y teniendo en cuenta la pérdida de presencia) y diferenciante; el ‘concepto’ *económico* de la diferencia no reduce, pues, las contradicciones a la homogeneidad de un solo modelo. Es lo contrario lo que siempre puede ocurrir cuando Hegel hace de la diferencia un momento de la contradicción general. Igual que la reducción a la diferencia de la economía compleja y general de la diferencia. (Nota residual y retrasada para un post-facio)” (Derrida 1975: 12).

polisemia con la diseminación, porque no se trata de esto. La polisemia remite a la multiplicidad de sentidos que tiene una palabra, pero no va más allá de eso. Y, si bien es cierto que la pluralidad de sentidos es una pieza fundamental para pensar el sentido que nunca llega o que no hay sentido absoluto, también es cierto que fue necesario para Derrida pensar de otra manera lo que ya circulaba en el ambiente intelectual –y ¿por qué no? en el discurso en general de su época– a saber, que el sentido no era uno solo sino que este podía variar no sólo de sujeto a sujeto sino también de situación en situación.²³⁰ En otras palabras, fue necesario para Derrida deconstruir la noción de sentido con todo lo que él conlleva en el pensamiento moderno y occidental. Subraya que polisemia y diseminación no son lo mismo,²³¹ que se diferencian:

El concepto de polisemia pertenece, pues, a la explicación, al presente, de la recensión del sentido. Pertenece al discurso de asistencia. Su estilo es el de la superficie representativa. El enmarcamiento de su horizonte se olvida allí. La diferencia entre polisemia del discurso y la diseminación textual es justamente la diferencia, “una diferencia implacable”. Esta resulta, sin duda, indispensable a la producción del sentido (y por eso es por lo que entre la polisemia y la diseminación, la diferencia resulta mínima), pero en tanto que se presenta, se reúne, se dice, está allí, el sentido la borra y la rechaza. Lo semántico tiene

230. Véase, por ejemplo, el trabajo de Paul Feyerabend *Against Method* (1975), en donde pone de manifiesto algo de esto y las críticas que recibió cuando le señalaban que en él se trataba de un “anything goes”. Es decir, todo va, es posible decir cualquier cosa.

231. Al respecto, en *Posiciones* (1972) Derrida dice: “[l]a atención concedida a la polisemia o al politematismo sin duda constituye un progreso en relación con la linealidad de una escritura o con una lectura monosémica, ansiosa por amarrarse a un sentido normativo, al significado *principal* del texto, es decir, a su referente mayor. Sin embargo, la polisemia, como tal, se organiza en el horizonte implícito de una reasunción unitaria del sentido, es decir, de una dialéctica –Richard habla de una dialéctica en su lectura temática de Mallarmé, Ricoeur también, en su *Essai sur Freud* (y la hermenéutica de Ricoeur, su teoría de la polisemia, tiene mucha afinidad con la crítica temática, Richard lo reconoció)–, de una dialéctica teleológica y totalizante que debe permitir en un momento dado, por alejado que esté ese momento, reunir la totalidad de un texto en la verdad de su sentido, lo que constituye el texto en *expresión*, en *ilustración*, y anula el desplazamiento abierto y productivo de la cadena textual. La diseminación, por el contrario, para producir un número no-finito de efectos semánticos, no se deja reconducir ni a un presente de origen simple (‘La diseminación’, ‘La doble sesión’, ‘La mitología blanca’ son re-posiciones en escenas prácticas de todas las falsos comienzos, principios, incipits, títulos, epígrafes, pretextos ficticios, etcétera: decapitaciones) ni a una presencia escatológica. La diseminación marca una multiplicidad irreductible y *generativa*. El suplemento y la turbulencia de determinada ausencia fracturan el límite del texto, prohíben su formalización exhaustiva y clausurante, o al menos la taxonomía saturante de sus temas, de su significado, de su querer-decir” (Derrida 2014: 73-74).

como condición la estructura (lo diferencial), pero no es él mismo, en sí mismo, estructural. Lo seminal, por el contrario se disemina sin haber sido nunca él mismo y sin regreso a él [...] la fase polisémica de la diseminación se reproduce indefinidamente (Derrida 1975: 526).

La diseminación y la *différance* son ese “reventar” la semántica al que me he referido antes y, con ello, reventar la estructura que es su condición y que, entonces, determinaría el sentido. Pues la estructura se piensa –por Derrida–²³² en un orden, con un centro, por un punto de presencia y un origen fijo, lo que garantizaría el orden y límite de la estructura misma. Para Derrida, como lo recordaba Begonya Sáez Tajafuerce en el curso *Declinar la diferencia*,²³³ al que ya he hecho alusión, el sentido difiere en la estructura (es lo que comporta la *différance*), es decir, difiere estructuralmente, pero en una estructura que no es del orden de la estructura semántica sino de otro orden, en el que el centro no es el centro y el origen no es el origen.

El sentido y lo que no lo tiene sentido son, de alguna manera, nociones en las que la diseminación y la *différance* obran pues no hay definición unívoca de ellas. Tal como apunta la nota 228, Derrida mismo dice que diseminación no significa nada pero, igualmente, intenta esbozar, decir de qué se trata lo que ahí se pone en juego no sólo en relación al sentido sino, también, a lo que no lo tiene, a lo imposible, y que él va tratando de diversas maneras a lo largo de su obra. Por ejemplo, en *Posiciones* (1972) habla de la diseminación en tanto nada tiene que ver con lo simbólico:

Es también posibilidad [la diseminación] de deconstruir (tal es la apertura general de la deconstrucción práctica-teórica que no se inventa un buen día) o si prefiere descoser (se trata del “en-descocer” de “La farmacia de Platón”) el orden simbólico en su estructura general y en sus modificaciones, en las formas generales y determinadas de la sociabilidad, de la “familia” o de la cultura.

232. Véase: Derrida, Jacques. 2012. “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas.” En *La escritura y la diferencia*, 344–382 Barcelona: Antropos.

233. Conferencia titulada “Obrar la diferencia: Jacques Derrida y François Lyotard”, dentro del marco del ciclo de conferencias *Declinar la diferencia*, llevado a cabo en el CCCB del 31 de enero al 28 de marzo de 2019.

Violencia efectiva de la escritura diseminante. Efracción *notable* de lo “simbólico”. Toda posibilidad de desorden y desorganización de lo simbólico a partir de la fuerza de cierto afuera, todo lo que fuerza a lo simbólico, ¿dependería de lo especular (de lo “imaginario”), incluso de un “real” definido como lo “imposible”? (Derrida 2014: 131-34).

¿Se podría pensar la diseminación como una noción cercana a la de lo real en Lacan? Me parece que sí, que ambas nociones apuntan a lo mismo: a lo que no puede ser absorbido, alcanzado, representado, por ninguna vía. La diseminación, pues, no tiene nada que ver con lo que Derrida plantea, sobre el uso del significante en Lacan o el falo en Freud. Ambos usos los considera falogocéntricos, significantes trascendentales. Así es que habla de “significación fálica” para decir de qué se trata el efecto sémico: “es lo terrible de semejante necesidad que se limita y se tranquiliza por la construcción de una cuarta y del sentido. Que es siempre *sentido del ser*. El ‘es’, el ser como indicación de presencia, procura esa calma, esa conciencia de dominio ideal, ese poder de la conciencia de la mostración, la indicación, la percepción o la predicación” (Derrida 1975: 527-28).

Entonces, ¿de qué se trata para Derrida en el terreno de lo que no tiene sentido y a lo que él mismo alude como algo que no es nada y que no se deja narrar y que sitúa como *Números* (1966) en tanto indescifrables? Para aludir a ello con otro ejemplo, Derrida toma una narración, de este libro de Philippe Sollers, en donde faltan palabras o letras, donde hay trazos hundidos en piedra y donde no se sabe bien qué está escrito, por lo que no está claro cuál es el sentido de lo que se escribe. Se presta a confusión si se trata de una *Y* o de una *I* china, de una *U* o de una *O*. Entonces, cita: “la prueba estaba claramente indicada por las inscripciones grabadas a cuchillo sobre los muros... Sin embargo, las frases que estaban trazadas eran a la vez fáciles de conocer e imposibles de leer, se podía saber por adelantado lo que sugerían pero resultaba imposible verificarlas. En una de ellas, por ejemplo, se podría descifrar N T O S lo que no correspondía a ninguna palabra conocida o entera” (1975: 541-42).

Esto marca ya una vuelta importante en relación a la escritura y la lectura y un distanciamiento con el habla. Giro que corresponde a situar los elementos del pensamiento occidental en un orden otro para no terminar en el logocentrismo, en la primacía del habla sobre lo escrito. Es decir, aquí opera lo que, con Derrida, se llama el distanciamiento. Este

distanciamiento requiere de la separación del sentido para poder acceder a otro registro que no es el de la significación. La separación/distanciamiento del sentido es importante porque ella permite despegarse de lo ya supuesto, de la univocidad, de la lógica binaria y logocéntrica en la que se instala el pensamiento occidental, al cual Derrida hace una detallada crítica en *De la gramatología* (1967) aunque también en otros de sus textos. Esto que se presenta como indescifrable e inenarrable lo es porque:

Es únicamente en vuestra representación donde adoptaban el aplomo de un criptograma que oculta en sí el secreto de un sentido o de una referencia [...] ilegible porque únicamente legible. Intraducible por la misma razón. Lo que allí se inscribía con la punta del cuchillo no habrá podido ser dicho, traducido, retomado en un discurso interpretativo, pues nada pertenecía allí al orden del sentido discursivo o del querer-decir. Indes-cifrable, pues, porque [...] 1. lo que encadena el texto al número y a su cifra (a determinada escritura que no dice que no habla ya) no se deja descomponer, des-hacer, descoser, descifrar; 2. algo, alguna parte en él, algo que no es nada y que no tiene lugar no se deja ya contar, narrar, numerar, cifrar, descifrar (Derrida 1975: 542).

Esta distancia,²³⁴ de alguna manera, es también herramienta para la deconstrucción, pues

234. En *Posiciones* (1972) Derrida aborda el tema del distanciamiento en su vínculo con la diseminación de manera detallada y precisa. Seguir este desarrollo es de interés para conocer las minuciosas puntualizaciones que hace Derrida a lo largo de esta entrevista. Dice de la deconstrucción, la distancia y la diseminación, que “es necesario también, precisamente, mediante esta escritura doble, estratificada, desfasada y desfasante, marcar la distancia entre la inversión que pone abajo lo que está arriba y deconstruye la genealogía sublimante o idealizante, y la emergencia irruptiva de un nuevo ‘concepto’, concepto de lo que ya no se deja, no se ha dejado jamás, comprender en el régimen anterior. Si esta distancia, esta doble cara o esta doble fase, ya no puede estar inscrita más que en una escritura bífida (y esto vale en principio tanto para un nuevo concepto de escritura que *a la vez* provoque una inversión de la jerarquía habla/escritura, como para todo su sistema colindante, y haga desentonar una escritura en el interior mismo del habla, desorganizando así todo el orden anterior e invadiendo todo el campo), tampoco puede marcarse más que en un campo textual al que llamaré *agrupado*: en última instancia, es imposible *hacer el balance*; un texto unilineal, una *posición* puntual, una operación firmada por un solo autor son por definición incapaces de practicar este distanciamiento. Por lo tanto para marcar mejor este distanciamiento (*La diseminación*, el texto que lleva este título, ya que usted me plantea una pregunta al respecto, es una exploración sistemática y representada de ‘descarte’, cuadrado, cartón, carta, cuatro, etcétera), ha sido necesario analizar, hacer trabajar, *en* el texto de la historia de la filosofía lo mismo que *en* el texto llamado ‘literario’ (por ejemplo en el de Mallarmé), determinadas marcas, digamoslo así (acabo de señalar algunas ahora mismo, pero hay muchas más), que he llamado *por analogía* (lo subrayo) indecibles, es decir, unidades de simulacro, ‘falsas’ propiedades verbales, nominales o semánticas, que no pueden entenderse ya en la oposición filosófica (binaria) y que sin embargo residen en ella, le oponen resistencia, la desorganizan pero sin jamás dar lugar a una solución de la forma en que lo hace la dialéctica especulativa [...] De hecho, es contra la continua reapropiación de este trabajo del simulacro en una dialéctica de tipo hegeliano (que llega hasta idealizar y

permite invertir la manera occidental de pensar la escritura. No estoy diciendo que la distancia señalada por Derrida sea lo más importante en todo esto, ni que lo sea la diseminación o la *différance*. Justamente, pretendo lo contrario, a saber, no privilegiar un solo elemento de los que hace posible que Derrida conciba la escritura tal y como lo hace. Pretendo, pues, situar estas nociones como un espiral que no gira en torno a un solo centro sino a la ausencia de centro, tal y como él mismo señala de distintas maneras y como he intentado desarrollar y poner de manifiesto.

De esta manera, agregaré que la noción de distancia, que permite dar ese giro importante al pensamiento es, a su vez, una necesidad en relación a la deconstrucción. Así lo plantea Derrida en *Posiciones* (1972):

Reconocer el derecho a esta necesidad significa reconocer que, en una oposición filosófica clásica, no tenemos que vérnoslas con la coexistencia pacífica de un *vis-a-vis*, sino con una jerarquía radical. Uno de los dos términos domina al otro (axiológica, lógicamente, etcétera), y ocupa el lugar preeminente. Deconstruir la oposición, significa, en primer lugar, en un momento dado, invertir la jerarquía (Derrida 2014: 67).

Separarse de esta jerarquía, la del logofonocentrismo, es lo que permite a Derrida plantear que no hay un sentido absoluto, que el sentido es múltiple y que se disemina, difiere, que en él opera la *différance*. Esto traza la vía para formular las nociones relacionadas con lo que no tiene sentido, y que aunque no siempre son planteadas en términos de no-sentido, o sin sentido, sino también como “algo que no es nada”, “indecible”, “no se deja narrar, numerar, cifrar, descifrar”, “ningún sentido”, etcétera, atraviesan la obra de Derrida y le dan su fundamento a la escritura tal y como él la concibe.

En este mismo terreno, el de plantear que *no hay* un sentido absoluto sino multiplicidad de sentidos, es que Derrida –tomando el término de Freud– concibe la castración en su vínculo con la diseminación.²³⁵ Lo cual tiene todo su interés si se piensa la diseminación

‘semantizar’ ese valor de *trabajo*) contra lo que me esfuerzo por aplicar la operación crítica, mientras que el idealismo hegeliano consiste precisamente en *relevar* las oposiciones binarias del idealismo clásico, en resolver la contradicción en un tercer término que viene *aufheben*, negando a la vez que revelando, idealizando, sublimando en una interioridad anamnesica (*Erinnerung*), *recluyendo* la diferencia en una presencia a sí” (Derrida 2014: 68-70).

junto a la noción de lo real en Lacan, que Derrida ya había hecho surgir en cuanto al tema de la diseminación como aquello que carece de sentido y que no se deja integrar por lo simbólico. De la castración, lo simbólico y lo real, Derrida dice:

El concepto de castración es, en efecto, indisociable, en este análisis, del concepto de diseminación. Pero este último sitúa *el más y el menos* que resiste infinitamente –y también aquello que lo resiste– al efecto de subjetividad, a la subjetivación, a la apropiación [...] lo que Lacan –respondiendo a su pregunta– llama el orden de lo “simbólico”. Este concepto escapa al orden de lo simbólico a la vez que lo altera, lo hace patinar, lo marca con su escritura, con todos los riesgos que eso puede comportar, sin dejarse sin embargo concebir bajo las categorías de lo “imaginario” o de lo “real”. Nunca he estado convencido de la necesidad de esta tripartición nocional. Su pertinencia al menos sigue siendo *interior* a la sistemática misma que he planteado. Si usted quiere realmente plantearla desde este punto de vista, la diseminación no sería únicamente la posibilidad para una huella de *desagregarse* [...] la fuerza –la fuerza de la repetición, y por tanto de automaticidad y de exportación– que le permite romper su vínculo con la unidad de un significado que no existiría sin ella, hacer saltar esa *grapa* y deshacer el colchón de lo “simbólico” (Derrida 2014: 129-30).

La diseminación no pertenece, entonces, al orden de lo simbólico sino que escapa a él. Posibilita la ruptura del vínculo con el significado, que está siempre por venir. Es una noción que, para Derrida, no puede entrar, no puede ser absorbida dentro de ninguna categoría. Es decir, la diseminación no puede ser representada por ninguna vía porque ella misma revienta –la palabra es de Derrida– las significaciones. Si se toma en cuenta que la diseminación también implica un movimiento que permite la escritura y un significado que

235. La castración, tal como la aborda Derrida, sigue dos caminos: uno, el que menciono aquí, relacionado a lo que no entra dentro del orden simbólico, que se resiste a él y, el otro, relacionado con la carta robada y su efecto de feminización. No desarrollaré aquí este último camino pues me alejaría de de mi tema de investigación. Sin embargo, para ampliar el tema de la castración en Freud-Derrida-Lacan véase el excelente análisis que de él hace Laura Frucella en su tesis doctoral *La cuestión de la letra y la controversia Lacan-Derrida. Cortocircuitos entre filosofía y psicoanálisis* (2015), en el apartado 4.1 “El seminario sobre ‘la carta robada’”: Poe, Lacan, Derrida y otros.

nunca llega, entonces se podría pensar que hay algo infinito, a la vez que imposible, en la escritura misma según Derrida. Punto que retomaré en el último capítulo de mi investigación en relación a Pasolini pues desde aquí se dibuja una articulación interesante entre Pasolini y Derrida.

Las nociones derridianas que he trabajado hasta aquí son de interés para esta investigación en tanto permiten localizar puntos en la obra de Derrida para pensar la escritura en la obra del último Pasolini. En ella se encuentran suficientes indicios del límite de la palabra y el sentido, acompañados de testimonios autobiográficos vinculados a su escritura y su modo particular de hacer con ella, con su cuerpo, con el sentido y con el encuentro con lo que en las páginas precedentes he llamado irreductible, indecible, agotamiento, suspensión del sentido, indescifrable, inenarrable. ¿De qué manera se testimonia, pues, de lo que no pasa por la palabra? pregunta que considero clave y central en mi investigación ya es es, a su vez, una pregunta por la literatura testimonial y por las consideraciones sobre ella que toman en cuenta lo simbólico y lo imaginario pero no lo real.

Para Pasolini, ¿Se trata del cuerpo solo, de sólo el cuerpo o de que la palabra es suficiente para testimoniar de lo que no es palabra? ¿Cómo, pues, se unían para él la escritura en su obra y lo indecible de la escritura en su cuerpo? ¿Puede llevar esto a pensar que la escritura para Pasolini estaba relacionada con las diversas declinaciones de lo que no tiene sentido que he desarrollado en estas páginas? ¿Qué estatuto tenía para él la escritura y qué luces aporta Jean-Luc Nancy, Jacques Derrida y Jacques Lacan en lo trabajado hasta este punto de la investigación para responder a estas preguntas y a la hipótesis inicial?

6.1.4. “Lo no verbal”: Pier Paolo Pasolini y la escritura infinita

Pasolini, además de sus incursiones por el teatro, el periodismo, la pintura, el cine, la poesía y la literatura, también realizó aportaciones teóricas sobre uno de sus principales intereses: el lenguaje y las lenguas. Como ya he mencionado, su relación con el tema fue precoz y duró hasta su muerte. El tema de los dialectos, las lenguas mayoritarias/minoritarias, el significado/significante de las palabras, las sensaciones corporales conectadas con ellas, son algunas de las vertientes que atraviesan sus escritos en relación a sus inquietudes.

Una de las cuestiones que me parece de mayor interés para el tema que concierne a esta investigación es el desarrollo de la idea en Pasolini de la posibilidad de llegar o acceder a lo que él llamó “lo preverbal”, “pre gramatical”, “no verbal”, en diversos momentos de su vida. Con esto, también llamaba la atención a que, para él, lo escrito y lo verbal no tienen el mismo estatuto, no son lo mismo ni hacen alusión al mismo terreno. Es muy claro en este punto usando su experiencia para dar cuenta de que, para él, la adquisición de la lecto-escritura marca un punto importante en relación al lenguaje verbal.

Lo que se escucha, el elemento vocal de la lengua, tendría que ver con un registro y lo que se escribe en una superficie, con otro. En *Desde el laboratorio (apuntes en poète para una lingüística marxista)* (1972), dice que cuando preguntó a sus padres cómo nacen los niños tuvo una sensación de incredulidad: “mi madre, con su fresca inocencia, con su suave carácter que quiere decirme, y me dice: ‘¡Nacen de la panza de la mamá!’, y yo que naturalmente no creía. No sabía aún escribir (pero faltaba solo un mes o dos, creo, dada la precocidad: por otra parte, dibujaba): *por lo tanto mi lengua era entonces solo vocal*. A través de esa lengua, me estaba *adaptando* a Belluno” (Pasolini 2005: 106). Inmediatamente después, se refiere a su experiencia corporal singular que sucedió hacia la misma época, cuando su lengua era solo vocal. Me refiero a la experiencia corporal que Pasolini nombró como *teta veleta* y en la que me he detenido en los apartados 2.3.3 y 3.3, principalmente. Lo cito, de nuevo, aquí, para recordar y subrayar lo relevante de la sensación del cuerpo, la invención de una palabra para nombrarlo y los significados que Pasolini da a esta sensación y, con ello, mostrar que todo esto deriva del momento contingente en que el cuerpo de Pasolini es conmovido de una manera que no podrá olvidar y que hago corresponder a lo que él denomina como “lo no verbal” en tanto fue la sensación la que precedió a la palabra *teta veleta*:

En aquel período de Belluno, justamente desde los tres años a los tres años y medio, he sentido las primeras mordidas del amor sexual. Idénticas a las que después he sentido hasta hoy (atrozmente agudas desde los dieciséis a los treinta años): esa dulzura terrible y ansiosa que se aferra a las vísceras y las consume, las abrasa, las retuerce, como un golpe de aire cálido, angustiante, frente al objeto del amor [...] Tan es así, que un día he ido a buscar ese objeto de mi ansiedad, tierno-terrible, a su casa, arriba por ciertas escaleritas de chalecito

bellunés –que tengo frente a mis ojos– y golpear la puerta, y preguntar por él: siento aún las palabras negativas, que me decían que no estaba en casa. Yo no sabía, naturalmente, de qué se trataba, sólo sentía la presencia física de ese sentimiento, tan densa y ardiente que me retorció las vísceras. Me encontré entonces con la necesidad física de “nombrar” ese sentimiento y, en mi estado de hablante solamente oral, de no escribiente, inventé un término. Ese término era, lo recuerdo muy bien, “TETA VELETA” [...] Sigo a continuación sobre la línea de la liberación en el laboratorio del elemento puramente vocal en cuanto pretérita pero ubicua realidad histórica de la lengua (2005: 107-08).

La cuestión a resaltar aquí es que Pasolini pretendía que a ese momento “no verbal” se podía acceder, se le podía atrapar, narrar, representar ya sea en un poema, en el teatro, en el cine. Me detendré en la problemática de la representación en el apartado 6.3.3, cuestión que evoca también al arte y la estética y, por tanto, a la obra de Pasolini y su idea de lo no verbal dentro de ella. Cuando se refiere a esto hay que tener presente que para él se trata de dos cuestiones: una, de lo que acontece antes de la adquisición de la escritura y por tanto queda como lengua puramente “vocal”, como él la llama, sin el recurso a que eso sea escrito. Y, la segunda, de lo que no corresponde al campo de la palabra y que él relaciona constantemente con la acción, los gestos, el cuerpo. Me parece que entre estas dos situaciones se pone en juego la sensación corporal, la experiencia de la que se trata para él y que he citado unas líneas más arriba. Es decir, que entre el momento en que la escritura no se ha adquirido y hay sólo el lenguaje oral y el momento en que la palabra no tiene lugar en lo que sucede porque se trata puramente de una sensación en el cuerpo que para Pasolini –siendo un niño de tres años– fue tan memorable que se vio llevado a inventar una palabra para nombrarla; entre estos dos momentos, sucedieron cosas que marcaron su vida para siempre y que, alrededor de ellas, construyó su mundo. La sensación no verbal correspondiente a *teta veleta* es la escritura que se produjo, en su cuerpo, en aquel preciso momento y que lo marcó produciendo un no saber. La ausencia de la palabra está ahí, en el centro de esa experiencia, acompañando –si se me permite decirlo así– al cuerpo que goza solo, que goza del efecto o la resonancia en él y que no es, pues, goce de la palabra. De alguna manera, a lo que me refiero aquí también es a lo que hace que el cuerpo ex-sista en el sentido que lo he desarrollado en los apartados 5.1 y 5.2.10, es lo que permite que el

cuerpo sea un cuerpo *escrito*, extraño para sí mismo en tanto no puede conocerse completamente a través de la palabra. Aquí, la diferencia entre el *es* y el *hay* que puntualicé en el apartado 5.2.10 es crucial en tanto que recurrir al lenguaje para nombrar eso, para describirlo, es entrar en la infinitud que comporta el sentido y con él, el sentido del sentido, como también puntualicé en el apartado 4.1 respecto a Derrida y su crítica, al “es”.

Lo no verbal (que llama, para ser nombrado, a lo verbal, a la palabra, al lenguaje, a *teta veleta*) marca el cuerpo de Pasolini y lo hace *ex-sistir*, lo inaugura como extraño. Es, a manera del recuerdo que evoca como “el olor de mi vida” quizás algo así como la sensación de su vida. El goce Uno, goce del cuerpo, que lo marcó y que nunca dejó de invocar el sentido en sus diversas formas. La obra poética de Pasolini gira alrededor de este no verbal y la palabra inventada para él, pero gira para acceder a él no para bordearlo en tanto los intentos de escribir este no verbal, de decirlo, de describirlo, no pudieron ser tomados como acercamientos, bordeamientos, pequeños y momentáneos accesos a aquello que, en tanto no pertenece al registro del lenguaje y se sitúa como extraño o también fuera, no puede ser alcanzado totalmente por ningún medio. Es, para decirlo con Freud, la parte perdida para siempre, lo que nunca se recupera, lo reprimido primordial: *Urverdrängt* o, con Derrida, el sentido que nunca llega, que siempre está por llegar.

Pasolini quería acceder a lo no verbal inventando una lengua como expone en *Petróleo* (1992), al estilo de Henri Michaux (véase apartado 3.4), pero también creando un lenguaje propio del cine, de *su* cine. Lo expone de diversas maneras en los textos que componen *Empirismo Herético* (1972) y las entrevistas que, entre otras fuentes, he citado. Se trata, para Pasolini, de crear una semiología del cine, un cine que descifre la realidad en tanto, para él, la realidad es un lenguaje. ¿Cómo, pues, descifrar lo no verbal? ¿De qué manera hacer pasar al lenguaje lo que no está en su campo pero pertenece a la realidad de cada uno? Pasolini intenta dar una definición de lo “no verbal” y su pretensión cinematográfica en relación a este elemento como realidad-lenguaje. En *Lo no verbal como otra verbalidad* (título sugerente pues reenvía a la idea que ya estaba aquí en él y que posteriormente sigue desarrollando con la propuesta de la creación de un nuevo alfabeto, o también, con la idea de un diccionario que lo contuviera todo) contenido en *Empirismo Herético* (1972), dice:

No me he enfrentado JAMÁS a una definición de lo “no verbal”. ¿Puedo arreglármelas para encontrar algo que se asemeje a esa definición faltante?

Desde hace tiempo hablo de un código de desciframiento cinematográfico análogo al del desciframiento de la realidad. Esto implica la definición de la realidad como lenguaje [...] De modo tal que, en sustancia, los “signos” de las lenguas verbales no hacen más que traducir los “signos” de las lenguas no verbales: o, en este caso, los signos de las lenguas escrito-habladas no hacen más que traducir los signos del Lenguaje de la Realidad. El lugar donde esta traducción se desarrolla es la interioridad. A través de la traducción del signo escrito-hablado, el signo no verbal, o sea el Objeto de la Realidad, se representa, evocado en su ser físico, en la imaginación. Lo no verbal por lo tanto, no es otra cosa que otra verbalidad: la del Lenguaje de la Realidad. Dado el caso que use la escritura o que use el cine, otra cosa no hago que evocar en su ser físico, traduciéndola, la Lengua de la Realidad. A la misma doy siempre, de todos modos, la primacía (Pasolini 2005: 355-57).

Lo no verbal viene, pues, para Pasolini de lo físico, de los cuerpos. Es esto lo que quiere captar en el cine, al que considera análogo a la realidad. Se puede decir que intenta captar lo físico, lo no verbal que él considera –como lo dice el título del texto recién citado– “otra verbalidad”, es decir una cuestión corporal que él cree se puede decir con el lenguaje, que es proporcional a él. Es esta la proporción, cuerpo-lenguaje, en donde, me parece, Pasolini se pierde. Ese es el vínculo infinito para él, el que quiere hacer existir, el que quiere comprobar, demostrar, decir. La proporción, la relación, que tiene que rehacer, una y otra vez, de diversas maneras, en su obra. Vínculo proporcional entre lo que tiene sentido y lo que no, entre lo que puede decirse con las palabras y lo indecible –en tanto solo puede circular entre lo que se dice sin jamás decirse–, relación equitativa imposible entre el cuerpo y la palabra. Pasolini, a la vez que intenta “desesperadamente” esto, también pone de manifiesto que “[h]ay cosas –incluso las más abstractas o espirituales– que se viven *solo a través del cuerpo*” (Pasolini 1993b: 271), o también que “[l]o que siempre habla en silencio es el cuerpo” (1993b: 551). Da así una versión del cuerpo que prescindir de la palabra y a la que se la podría dejar así, sin el intento de ser representada, atrapada, escrita o captada por una cámara. Sin embargo, en Pasolini, algo vuelve siempre a intentar decir de ese silencio con el que habla el cuerpo. René Schérer recoge esto en su texto *L'image et la pointe* (2006) cuando alude a la articulación en el cine pasoliniano entre lenguaje, realidad, escritura y lengua oral:

Hay que remitirse, también en *Empirismo Herético*, al texto titulado “Desde el laboratorio” y subtulado de manera significativa “Apuntes *en poète* para una lingüística marxista” que versa sobre “momento natural de la lengua oral”, al que sigue la lengua escrita convencional, pero en la que esta última se asienta permanentemente; y al mismo tiempo, el cine se asienta en la realidad o en la acción real ante de ser integrado y de conservar en la lengua ‘escrita’, sin duda convencional, pero injertada en la primera, que es el cine [...] Y también gracias a esta propiedad, la creación cultural que es el cine puede actuar sobre la propia realidad: ‘El cine (con las otras prácticas audiovisuales) parece ser la lengua escrita de esta práctica instrumental. Pero quizás es también su salvación, precisamente porque expresa – y desde el interior, siendo su producto y reproduciéndola’, escribe Pasolini al final de una digresión sobre la ‘integración’ del cine a la acción viva del trabajo en la fábrica, bastante enigmática, a decir verdad, pero que va en el sentido ‘deleuzo-guattariniano’ [...] de la revolución semiótica²³⁶ (Schérer and Passerone 2006: 171-92).

Al hacer una nueva semiótica del cine, Pasolini rompe la semiótica anterior. Crea una propia, que atiende a su singularidad, es decir a esa escritura siempre de lo mismo, a saber, *ab joy* (véase apartado 3.3 y 6.3.5). No puedo dejar de evocar aquí a Derrida y sus palabras sobre la diseminación en tanto se trata, entre otros, de un “reventar” la semiótica. Aunque

236. La traducción es mía: “[i]l faut se reporter, toujours dans *l’Experience hérétique*, au texte intitulé ‘Hypothèses de laboratoire’ et sous-titré de manière significative: ‘Notes en *poète* pour une linguistique marxiste’ qui porte sur ‘le moment naturel de la langue orale’, suivi par la langue écrite de convention mais que en constitue l’assise permanente; et de même, le cinéma prend assise dans la réalité ou l’action réelle avant d’être intégré et de conserver dans la langue ‘écrite’, à coup sûr conventionnelle, mais greffée sur la première, qu’est le cinéma [...] Et c’est aussi grâce à cette propriété que cette création culturelle qu’est le cinéma peut agir sur la réalité elle-même: ‘Le cinéma (avec les autres pratiques audio-visuelles) semble être la langue écrite de cette pratique instrumentale. Mais il est peut-être aussi son salut, justement parce qu’il exprime –et cela de l’intérieur, en étant son produit et en le reproduisant’ écrit Pasolini au terme d’une digression sur ‘l’intégration’ du cinéma à l’action vivante du travail en usine, assez énigmatique à vrai dire, mais allant dans le sens ‘deleuzo-guattarien’ [...] de la ‘révolution sémiotique’”.

la diferencia es muy grande entre estos postulados respecto a la semiótica. Por parte de Derrida la semiótica se revienta pues el sentido nunca llega, difiere, se disemina y, más allá de los múltiples sentidos, el sentido absoluto está siempre por llegar y su origen no existe. Para Pasolini, en cambio, se trata de reinventar la semiótica del cine, rompiendo la previa, para proponer una en donde se ponga de manifiesto que es posible captar lo físico, lo no verbal, como realidad y lenguaje. En cierta manera, plantea que el cine escribe la realidad, que es ella y que en el cine, en tanto “es una lengua que no se aleja nunca de la realidad (¡es su reproducción!), y por lo tanto es un infinito plano-secuencia” (Pasolini 2005: 313) en él, está todo.²³⁷

De la misma manera infinita pero refiriéndose a las imágenes –que están tanto en el cine como en la realidad– dice que se quisiera imaginar un diccionario infinito de imágenes: “[s]i por casualidad quisiéramos imaginar un diccionario de las imágenes deberíamos imaginar un *diccionario infinito*, como infinito continúa siendo el diccionario de las *palabras posibles*” (2005: 236). Esta cita me parece muy importante, pues, en ella se adelanta la idea plasmada en *Petróleo* (1992) de escribir una cosa dentro de la otra hasta el infinito, que denota, en Pasolini, lo que se podría denominar su estilo, a saber un estilo de escritura infinito en el que pretende decirlo todo, llegar a, alcanzar lo no verbal. Las palabras posibles son, para él, infinitas, nunca se acaban. Es en este sentido que hay en Pasolini la creencia en un metalenguaje, en una metaescritura que él hace pasar por su arte

237. Es importante subrayar lo que Pasolini dice de su interpretación del cine, a saber que tiene que ver con su relación con la realidad y su modo de verla y no con su “poética cinematográfica” pues, como dice en otro lugar “viví el cine como una prolongación de la literatura”. En *Empirismo Herético* (1972) es muy claro al decir: “[d]eben saber que es muy desagradable, para un autor, sentirse siempre considerado como un ‘bestia de estilo’. Y que todo lo que le incumbe, sea reducido a un peldaño para comprender su carrera estilística. Esto es inhumano. ¡Es verdad que, al estudiar un autor, es necesario buscar cierta unidad! Sin embargo, no debe hacerse de forma elemental, y con el aire complacido y cómplice con el cual un empleado de banco habla bien o mal de un colega suyo: con los aires de quien tiene competencia en una ‘cosa’ y lleva todo –en las charlas de su círculo– hacia eso, cuya competencia le da autoridad y, por lo tanto, derecho de pertenecer a ese círculo. Más aún, se los digo de frente: me ofende mucho que todo lo que hago y digo sea reducido para explicar mi estilo. Es un modo de exorcizarme, y quizás de considerarme en estúpido: un estúpido en la vida, que es bueno tal vez en su trabajo. Y, por lo tanto, un modo de excluirme y de hacerme callar. Inconscientemente, se entiende. Quede bien claro, entonces: que mis intentos de extraer una noción lingüística del cine a partir de diferentes filmes –por analogía a lo que se ha hecho siempre con la *langue* y las *paroles*– no es para nada una prolongación de mi hacer estético, es decir, de mi ‘poética’ cinematográfica. No lo es de ningún modo. Las características de mi investigación gramatical sobre el cine tiene, más bien, una relación muy profunda y compleja –pero real y, por lo tanto, simplificable– con mi modo de ver la realidad, con mi modo de interpretar la realidad, o sea, con mi relación con la realidad” (Pasolini 2005: 310-11).

y desarrolla ahí, desde la poesía, pasando por el teatro y la literatura hasta el cine. Desarrollaré este punto concreto en el apartado 6.3.

Es importante mencionar, también, en relación al tema de lo no verbal, que para Pasolini eran muy importantes los gestos corporales (no se olvide que la escena de las rodillas de los niños en Belluno se trata, justamente, de un gesto corporal específico y localizado), en los que él creía que se podía pescar ese algo de lo no verbal que trato en este apartado y que Pasolini remite a su palabra inventada *teta veleta*. Se refiere a las sensaciones que experimentó en aquel momento –del que resalta que aún no sabía escribir– y que remite especialmente al cuerpo, a lo visceral:

Idénticas [las primeras mordidas del amor sexual] a las que después he sentido hasta hoy (*atrozmente agudas* desde los dieciséis a los treinta años): esa *dulzura terrible y ansiosa que se aferra a las vísceras y las consume, las abrasa, las retuerce, como un golpe de aire cálido, angustiante*, frente al objeto del amor. De aquel objeto de amor, *recuerdo, creo, solo las piernas, –y precisamente la cavidad detrás de la rodilla con los tendones tensos– y la síntesis de sus facciones de criatura distraída, fuerte, feliz y protectora (pero traidora, siempre llamada hacia otra parte)* [...] Yo no sabía, naturalmente, de que se trataba, *sólo sentía la presencia física de ese sentimiento, tan densa y ardiente que me retorció las vísceras*. Me encontré entonces con la *necesidad física de “nombrar” ese sentimiento* (2005: 107-08).²³⁸

Resalto, con las cursivas, por un lado, la remisión de estas palabras de Pasolini a las sensaciones corporales o más bien viscerales de donde se puede decir que lo primero, para él es esa sensación corporal sin nombre, el cuerpo solo, sin más. Es decir, que lo que hay primero en esta experiencia no es la palabra sino la sensación en el cuerpo que se podría pensar como un hacer en el cuerpo –suerte de acontecimiento– y, que de alguna manera, junto con la palabra inventada, inauguraría el cuerpo como extraño, como desconocido en tanto que en él reside ese imposible de decir o atrapar con el lenguaje. Por el otro, resalto el carácter paradójico de estas sensaciones: maravilloso pero vergonzoso, terrible y ansiosa

238. Las cursivas son mías.

dulzura, así como en otros momentos –cuando alude también a *teta veleta*– usa otras palabras para destacar el mismo rasgo paradójal de esta singular experiencia del cuerpo. No hay que perder de vista que en la obra póstica de Pasolini el recurso al oxímoron es frecuente.

Pasolini procuró dialectizar en su obra lo no verbal, la sensación corporal de esa experiencia concreta, pero de una manera “desesperada, vital, vacía, dolorosa” como él mismo dice en algunos poemas que citaré más adelante (véase Anexo 1). Me parece que una manera de aludir a ello es cuando en la entrevista que le hace Jean-André Fieschi, en 1966, y que ya he citado (véase apartado 3.3), en relación a *ab joy* es cuando Pasolini dice que lo único que ha escrito es esta palabra: *ab joy*, relacionando esa escritura con una embriaguez, con el rapto poético. Se trata de algo que Pasolini reafirma de diferentes maneras a lo largo de su vida, por ejemplo, en 1947 en una carta a Sergio Maldini escrita el 6 de junio en donde le dice:

Estoy vivo, ¿lo entiendes, Sergio? Te doy una última prueba de ello: tengo dolor de estómago, siento el tic-tac del despertador. Tú eres demasiado inteligente como para entender que en estas tonterías, en esta inútil maravilla puede circunscribirse mi juego poético. Pero entonces, ¿cómo explicar que yo escribiera versos a los siete años? La relación entre el papel blanco y yo no ha cambiado demasiado desde entonces. Lo ilógico, que puede reducirse al único “deseo de poetizar”, el puro *furor poeticus*, sigue siendo igual, en mí, al de aquellos tiempos, que están muy cerca, te lo aseguro, que no son lejanos [...] Ahora, en estos días, me he dicho que lo estético me es útil para poner en funcionamiento lo ilógico. La autocrítica, en vez de empujarme a seguir un camino normal, me ayuda a abandonarme a lo anormal; a excitarme con el juego de las analogías y de las aliteraciones, las cosas más ilógicas (Pasolini 2012: 94-95).

De aquí, su relación con lo que no puede decirse pero está en lo que ya se dice o entre líneas del discurso mismo. Esto era el año 1947, no se trataba del mismo Pasolini de *Salò o los 120 días de Sodoma* (1972), de *Bestia de estilo* (1975) o de *Petróleo* (1992). Hacia el final de su obra Pasolini había abandonado la idea del “juego de las analogías y las aliteraciones” vistas como “cosas ilógicas” para pasar al intento irrefrenable de narrarlo

todo sin analogía, sino pasando “del cuerpo bruto a la brutalidad de la imagen”²³⁹ como puntualiza Fabrice Bourlez (Bourlez 2012).

El último Pasolini no pudo introducir en su proceso de escritura la idea de que algo siempre quedará fuera, por venir, incomprensible, indecible, irreconciliable con el lenguaje. Ese “algo” es la sensación corporal de la que no se puede dar cuenta por medio de descripciones que implican siempre al lenguaje. En este caso, entonces, planteo que se trata de que esa expresión (que con Jacques Lacan se llama *lalengua*) es entorno a la cual gira el lenguaje intentando elucubrar de qué se trata *eso*, de que se trata esa sensación en cuerpo que es sin la palabra.

Parece que Pasolini tenía claro que este era el *quid* de la cuestión: lo no verbal a lo que alude *teta veleta*, *ab joy* y la fijación –si se me permite decirlo así– del sujeto a ese momento. Sabía que ahí se jugaba algo de la propia y singular verdad. A ello alude, citando a Roland Barthes, en *Empirismo Herético* (1972) “dice muy bien Barthes: ‘... cada individuo es prisionero de su propio lenguaje: fuera de su clase, la primera palabra lo señala, lo sitúa por completo y lo expone en toda su verdad” (Pasolini 2005: 166). Pero el último Pasolini creía en la representación posible de la sensación que esta primera palabra señala. Para él, la vía de decirlo fue, como ya he señalado, nombrarlo como *teta veleta*, la escritura en toda su obra de *ab joy*. Sin embargo, no le fue suficiente con nombrar lo no verbal con esa palabra aproximada.

Eso que se hace en el cuerpo con la sensación que señala *teta veleta* estaba primero para Pasolini. Es decir antes que la palabra que la nombraba, antes que la escritura. Es lo que se lee en los textos de *Empirismo Herético* (1967) pero también en su correspondencia, en sus relatos autobiográficos, en su cine y su poesía. Es decir, en su obra en general. En ella, se lee la importancia que da a esa primera experiencia que deja al cuerpo marcado pero también se lee la relevancia que da a encontrar una manera de poderla decir o representar de manera precisa, ya sea con el arte ya sea con el cuerpo mismo.

Esa sensación del cuerpo queda, pues, para Pasolini, como posible de ser representada en

239. El título de este artículo (no traducido al castellano) es “Du corps brut a la brutalité de l’image”, acerca del cual se debe puntualizar que en francés “brut” también tiene –como en castellano– varias acepciones que permiten entender la pluralidad de sentidos contenidos en esta palabra y que aluden a ese cuerpo del que Pasolini habla y del que me ocupo aquí. Según la RAE, esos múltiples sentidos aluden a la necesidad, a la incapacidad, a lo sin límite, pero también a aquello que está sin pulir o labrar.

la metaescritura, el metalenguaje, en esa narración infinita que propone como posible a manera de su diccionario infinito de palabras e imágenes. Sin embargo, también muestra la vertiente de lo que le sucedía cuando esto fallaba: la acción y la palabra se unían empujando una a la otra. Así lo afirma: “[h]e aquí el nuevo lema de compromiso, real y no fastidiosamente moralista: lanzar el propio cuerpo a la lucha” (2005: 211). La poesía como arma (tal como él la plantea) y, quizás, la manera brutal de su muerte, son muestra de esto. Me gustaría puntualizar una diferencia que me parece importante y que es mostrada por la obra poética de Pasolini: no es lo mismo arrojar el cuerpo a la lucha o plantear: “no hay más poesía que la acción real” (Pasolini 2015a: 54) que usar la poesía como artificio para tratar lo indecible, lo no verbal mismo del que se trata en el cuerpo y en el lenguaje como ausencia de la palabra exacta para decirlo o describirlo y que solo tiene que ver con el cuerpo solo. Lo primero, lleva a Pasolini a plantear varias vías para representarlo, sin conseguirlo. La cuestión es que esto mismo le lleva a ese infinito del que él mismo habla y, entonces, vuelve a intentar esa representación imposible, incluso poniendo su propio cuerpo en peligro como lo muestran las escenas a las que aludí en los capítulos 2 y 3. Lo segundo, en cambio, permite que lo indecible pueda abordarse de una manera que no implica el decir sino su propio bordeamiento. Pasolini, sin embargo, está advertido de que hay algo que, por más que se intente, no puede pasar a la palabra, pero saberlo no le garantiza nada. Aun sabiéndolo pasa a la acción, al escándalo, a la crudeza de las imágenes y las palabras.

6.2. El lenguaje al nivel de la escritura

Trataré, en este apartado, la cuestión de tomar el lenguaje en otro registro, a saber, el de la escritura tal como la he planteado según la última enseñanza de Lacan. Es mi intención hacer resonar las nociones que ya he abordado anteriormente llegar a plantear qué implica una tarea tan compleja como lo es tratar dos cuestiones heterogéneas en una misma fórmula, si se me permite decirlo así. Me refiero a que por un lado está el lenguaje y por el otro la escritura. De alguna manera, Pasolini enseña que lo no verbal y lo verbal no tienen nada que ver, que el cuerpo, en tanto comprometido en lo no verbal, no tiene que ver con el lenguaje. Lenguaje y escritura no pertenecen al mismo mundo, registro, terreno. Sin embargo, no hay escritura sin lenguaje y, cada *parlêtre* ha de hacer algo con esa escritura propia que viene del efecto del lenguaje, con esa heterogeneidad. Cada cual tiene su manera, siempre singular, de hacerlo.

Esto es lo que me interesa tratar como una de las vertientes del lugar que tiene, en la obra de Pier Paolo Pasolini, la escritura y el cuerpo o, también, la escritura en su cuerpo. De esta escritura es de donde planteo que nace para él lo que él mismo llama “lo ilógico” (Pasolini 2012: 95) que trata con el arte durante una época de su vida y que se podría reducir –en sus palabras– al único “deseo de poetizar, el puro *furor poeticus*”, que vinculaba a *teta veleta* y *ab joy*. Es decir: por un lado está la escritura como tratamiento artístico de este *furor poeticus*, de *teta veleta*, de *ab joy*, de la “desesperada vitalidad” de Pasolini o, para decirlo con Lacan, de los efectos de *lalengua*. Y, por otro lado, está la escritura en el cuerpo que ya he desarrollado ampliamente en esta investigación.

Planteo, pues, que decir que se puede tomar el lenguaje a nivel de la escritura no es decir que las palabras pueden escribirse en un papel, un ordenador o una pared. Tampoco significa que una palabra se escribe, en tanto que impresa, en el cuerpo de un sujeto. La palabra es relevante pero despojada de su sentido, de la gramática, de la ortografía e incluso de la lógica, como explicaré a continuación.

En su curso *El Ser y el Uno* (2011) Jacques-Alain Miller trata la enorme diferencia que hay entre el ser y la existencia o entre la ontología y la henología, como precisé en el apartado 5.2.9. Es en la lección del 23 de marzo en donde dice que “la existencia no nos hace salir del lenguaje. Para acceder a ella hay que tomar el lenguaje a un nivel distinto que el del

ser. Hay que tomarlo –esta es la lección de Lacan– a nivel de la escritura”²⁴⁰ (Miller 2013a: 13). Es una cuestión que Lacan desarrolló durante los últimos años de su enseñanza y que Miller lee y explica en este curso no sin dejar sus aportaciones sobre el tema. A partir del *Seminario 20, Aun*, se encuentra formalizado este desarrollo por parte de Lacan pero es en el *Seminario 18, De un discurso que no fuera del semblante*, en el que empieza a formular una serie postulados que le llevarán finalmente a considerar no solo que el lenguaje debe ser tomado a nivel de la escritura para poder acceder a la existencia sino también a decir que su nudo borromeo es una escritura.

Para adentrarse en qué es tomar el lenguaje a nivel de la escritura es importante resaltar que el dicho y el escrito no son lo mismo desde la perspectiva lacaniana. Es decir, no es lo mismo hablar, decir o escribir las palabras que pronunciamos que lo que se escribe de una experiencia para cada uno. Lo que se escribe para Lacan es la letra (Lacan 2004: 60) como señalé en el apartado 4.3 destinado a desarrollar lo que es la escritura según el psicoanálisis lacaniano.

Hay, pues, el nivel de lo que se dice que concierne al lenguaje y el nivel de lo escrito que escribe la letra, ese litoral que produce dos terrenos heterogéneos: el del saber y el del goce. Lacan lo nombra como un abarrancamiento que deja su marca en el cuerpo. “La escritura es ese abarrancamiento mismo” (Lacan 2012b: 27) dice en *Lituratierra* (1972). Alrededor de estos años de la enseñanza de Lacan (años setenta), se trataría entonces de tomar el lenguaje a nivel del abarrancamiento mismo, de lo que deja marca en el cuerpo del *parlêtre*, del *einzigster Zug* que Lacan llama el rasgo unario y que luego transforma en el significante Uno solo (véase apartado 5.2.10.2). En 1975, en la *Conferencia en Ginebra sobre el síntoma* (2007), le formulan una pregunta sobre la diferencia entre la palabra escrita y la palabra hablada, a lo que él responde:

Es cierto que hay ahí una hiancia muy llamativa. ¿Cómo existe una ortografía?
Es la cosa en el mundo que a uno lo deja más estupefacto y que además sea manifiestamente mediante el escrito como la palabra hace su brecha, por el escrito únicamente por el escrito, el escrito de lo que se llama las cifras, porque

240. El texto en francés dice “[I]’existence ne nous fait pas sortir du langage. Seulement, pour y accéder il faut prendre le langage à un autre niveau que celui de l’être. Il faut le prendre - c’est la leçon de Lacan - au niveau de l’écriture”.

no se quiere hablar de números [...] El cuerpo en el significante hace rasgo y rasgo que es un Uno. Traduje el *einzigster Zug* que Freud enuncia en su escrito sobre la identificación como rasgo unario. Alrededor del rasgo unario gira toda la cuestión de lo escrito (Lacan 2007a: 139).

Se trata así de una escritura vinculada al rasgo unario (véase apartado 5.2.5), al Uno solo, a lo que hace “eco” en un cuerpo, a lo que en él resuena en un momento particular de su vida y que resonará hasta que ese afecto caiga por contingencias que pueden ser diversas. Pero ¿una escritura de qué? ¿De qué es efecto ella? Del lenguaje y de la manera en que causa determinados afectos en el cuerpo.

Evidentemente, no todas las palabras inciden igual en el cuerpo. Algunas ni siquiera tienen efectos, pasan casi desapercibidas. Sin embargo, hay otras que parecen estar resaltadas en un texto y que producen diversos afectos en un *parlêtre* determinado. Esto se debe a que no se es sensible de igual manera a una palabra que a otra, a un dicho o a otro, a un silencio o a otro. No se produce el mismo impacto debido a que cada ser humano es diferente, cada cuerpo es distinto y en ese impacto del decir sobre el cuerpo se empieza a esbozar lo que en esta investigación he llamado la manera singular en que cada cuerpo goza. De esta manera, se podría decir que:

Para que la lengua tenga un agarre en el cuerpo, también hace falta que “el cuerpo sea sensible a ello”. Lo que viene del Otro es contingente; responde al azar. En cambio, lo que es determinante es la manera en que nuestro cuerpo ha sido sensible a ello. El término sensibilidad tiene un sentido preciso. La sensibilidad del cuerpo no es tomada aquí por el sesgo de lo que nos da placer o no, de lo que nos cosquillea o de lo que nos revuelve. Es tomada por el sesgo del eco del decir en el cuerpo, es tomada por el sesgo de la tensión que estos dichos o estos silencios introducen y localizan en el cuerpo. Esta tensión, que resurge cada vez que hablamos, es lo que Lacan al principio nombra goce. Es, para retomar una fórmula esclarecedora de Jacques-Alain Miller, como la fisura de una campana que se hace escuchar cada vez que hacemos sonar el carillón. Esta tensión determina nuestro estilo, orienta nuestra manera de vivir, polariza nuestra historia e interviene cada vez que elegimos darle tal sentido en lugar de tal otro a lo que nos sucede (Malengreau 2018: 49-50).

La escritura es con lo que se puede pensar el impacto del significante en el cuerpo, el afecto que afecta al cuerpo en cuestión y que permanece como letra de goce. Ese impacto es un trauma (en el sentido de agujero al que he apelado en relación al *troumatisme* de Lacan) porque para decir eso, para explicarlo, para nombrarlo a cabalidad no hay palabras. Se ve, pues, que el significante queda por un lado y el efecto de escritura que provoca, por el otro. Estos son los dos elementos heterogéneos que he mencionado al principio del apartado: significante y letra: “[e]ntre palabra y escritura, se tratará del significante y de la letra. En la palabra, es el significante el que prevalece y está en busca de un sentido. En la escritura, es la letra lo que predomina y puede prescindir del sentido”²⁴¹ (Attíé 2015: 22). Se trata, pues, de una escritura que no depende ya del significante, de una letra que es testimonio del traumatismo sobre el cuerpo. Letra que en sí misma no quiere decir nada pero que está ahí para ser leída. Lacan lo dice en el *Seminario, 20*: “la letra es algo que se lee” (Lacan 2004: 38) diferenciando así entre lo que se escucha y lo que se lee en psicoanálisis. Agrega que “no es lo mismo leer una letra y leer. Es bien evidente que en el discurso analítico no se trata de otra cosa, no se trata sino de lo que se lee [...] esto supone que desarrollemos esta dimensión, lo que no puede hacerse sin el decir” (2004: 38). Lo que significa que tomar el lenguaje a nivel de la escritura implica ubicar esas huellas de lo escrito en el cuerpo para leer ahí el efecto que tuvo el lenguaje: “[l]a escritura es, pues, una huella donde se lee un efecto de lenguaje” (2004: 147). Efecto que no es el significado de una u otra palabra –esto sería el sentido y por tanto mantenerse en el nivel del lenguaje, del significado-significante, del sentido del síntoma. El efecto al que me refiero es el que ya he señalado antes y que Lacan menciona cuando habla de las pulsiones en su *Seminario 23, El sinthome* (2005) como “el eco en el cuerpo del hecho de que hay un decir” (Lacan 2008: 18), con lo cual Lacan alude al trazo de goce que queda como nudo, como núcleo, como letra del síntoma, letra fuera de sentido pero que, paradójicamente, es una letra para leer.

241. La traducción es mía: “[e]ntre parole et écriture, il va s’agir du signifiant et de la lettre. Dans la parole, c’est le signifiant qui prend le dessus et qui est à la recherche d’un sens. Dans l’écriture, c’est la lettre qui prime et peu se passer du sens”.

6.2.1. *El inicio y el final*

El trazo de goce, el Uno solo, es una marca que produce al inconsciente, al *parlêtre*. Se puede decir que, a partir de ese momento, en que el goce y el saber se separan vía la palabra que pasa al decir y que no puede atrapar ese primer tiempo sin equívoco, surge el *parlêtre* como malentendido. Esto es lo traumático, el agujero al que he aludido anteriormente en tanto agujero de significación, lugar donde no hay palabra, donde no hay representación. Ese intento de captar el trauma, como dice Éric Laurent, estará para siempre marcado “por el hiato irreductible entre escritura y palabra que sostiene la existencia de los equívocos” (Laurent 2016: 75). Nunca se da, pues, la situación en donde lenguaje y escritura tengan una relación de complemento, de completud, de exactitud.

He de resaltar que la cuestión de la escritura estuvo presente para Lacan desde el comienzo, desde sus más jóvenes escritos en los que incluso su enseñanza como psicoanalista no había comenzado. En el año 1931, su texto *Escritos inspirados: Esquizografía* (Lacan 1931) da cuenta de esto. Ahí, se lee a un Lacan que ya pone en el horizonte el tema del trazo, de lo escrito, en relación a lo real que orienta al analista y que dibuja la posibilidad de que una escritura se haga nudo o que, también, revele un desanudamiento o participe de él. A veces, hay que leerlo entre líneas para captar la sutileza, los matices que considera. Se pueden captar las intuiciones que le iluminarán luego, incluso anticipaciones a lo que será su última enseñanza. Podría decir que aquello que estaba al principio –como en un análisis– estuvo también en el final.

En los *Escritos inspirados* (1975), Lacan analiza el caso de Marcelle y la particularidad de su escritura y su uso, en su manera de escribir cartas, por ejemplo. Por supuesto, aquí todavía no se trata de la escritura tal como la plantea a partir de *El Seminario 18, De un discurso que no fuera del semblante* (2009) es decir como trazo y como abarrancamiento, vinculado con el litoral, sin embargo, algo de eso se vislumbra. Lacan analiza detalle a detalle, en estos *Escritos inspirados*, los grafismos, la gramática, la semántica, el ritmo, la manera en que la escritura se impone, particularmente, a esta paciente, como también analiza su valor poético. Y, sobre todo, hace hablar a Marcelle sobre estos detalles. Lacan aleja enseguida todo prejuicio de un déficit. Para él –lo señala de entrada– se trata de una paciente que “da enseguida la impresión de una persona que goza de la integridad de sus

facultades mentales. Nada extraño en su presentación. En su vida en el servicio no se advierte ningún comportamiento anormal”²⁴² (Lacan 1931: 508).

En todo caso, Lacan pone en relación lo escrito con el decir de ella y es ahí donde en verdad se sitúa lo singular del *parlêtre*, su forma de habitar el lenguaje. Cuando los dichos se anudan a lo escrito surge la dimensión de la letra como vinculada a algo del orden de la iteración, lo que insiste a pesar de no llegar a escribirse. Es un texto, como afirma Serge Cottet, que al centrarse en lo escrito le da un “aspecto híbrido y diferido en el tiempo: a la vez de adelantamiento y de retraso. De adelantamiento: anticipa los análisis dedicados a la lengua de Schreber y Joyce. De retraso: Lacan utiliza conceptos tomados de una psicología obsoleta (como Delacroix), forzosamente pre-saussurianos. Un vocabulario que proviene directamente de los mecanicistas y Clérambault colinda con intuiciones provenientes de Henri Claude y Jaspers” (Cottet 2018: 102).

Esto llama la atención hacia lo que la escritura comporta en lo más fundamental, a saber, aquello que en el *parlêtre* no deja de no escribirse y con lo cual cada uno debe ingeniarse para encontrar una manera propia de hacer. Ahí, en este funcionamiento de la escritura para la paciente de la que Lacan habla, él subraya: “todo lo que, de ese origen, se toma de este modo en el texto, se reconoce en un rasgo que indica su carácter patológico: la estereotipia. Este rasgo es a veces manifiesto. En otros lugares no se puede hacer más que presentirlo. Nos basta con su presencia”²⁴³ (Lacan 1931: 522). Lo importante para Lacan, en su forma de leer el texto, es el trazo que hace síntoma, eso que itera en torno a lo que no se escribe y que no parte del sentido ni de la verdad. Esto es lo que se trata de escribir con los medios del *sinthome*, que, en el mejor de los casos, llegará a hacer nudo entre el ser y la existencia. Jacques-Alain Miller escribe, en la “Nota paso a paso” de *El Seminario 23, El sinthome* (2005), que “Lacan y Derrida, cada uno es grande en su género, solo se trata de saber cuál”. Y continuación indica: “[d]espués de todo, Lacan comenzó, como recuerda en *Le sinthome*, p. 76, por Écrits 'inspirés': schizographie, quizá todo está allí”²⁴⁴ (Lacan 2008:

242. La traducción es mía: “Donne au premier abord l’impression d’une personne qui jouit de l’intégrité de ses facultés mentales. Pas d’étrangeté dans sa tenue. On ne remarque à aucun moment de sa vie dans le service de comportement anormal”.

243. La traducción es mía: “[t]out ce qui, de cette origine, se prend ainsi dans le texte, se reconnaît à un trait qui en signe le caractère pathologique: la stéréotypie. Ce trait est manifeste parfois. On ne peut ailleurs que le pressentir. Sa présence nous suffit”.

244. Lacan dice, en el capítulo titulado *¿Joyce estaba loco?* que dedica a resaltar y desarrollar las

230) ¿Quizás todo está ahí? ¿Qué quiere decir Miller con esto? ¿Qué sería lo que está allí en el principio y que en ciertos aspectos requiere toda una enseñanza para llegar a formularse?

La clínica psicoanalítica, como se puede seguir en el camino que se traza con el tema de la escritura del Lacan de los *Escritos inspirados* al Lacan de los años 70, muestra al *parlêtre* como nudo que siempre se rehace en el síntoma, como continuidad del trazo que lo marcó al principio y que itera, pero que requiere de los tres registros para ser así subjetivado. El *parlêtre*, entonces, no es contradicción, discontinuidad o paradoja, no obedece a la temporalidad cronológica sino a lo real, principio de continuidad. Él es la forma que encuentra de anudarlo, en singular.

6.2.2. *Lo escrito y lo dicho*

Las dos escrituras en juego, que se entrecruzan, que dialogan cuando Lacan trata el tema de la escritura a partir del *Seminario 9* y hasta el 23, es decir, la escritura según Derrida y la escritura según Lacan, aportarán también aquí luz para desgranar lo que quiere decir tomar “el lenguaje a nivel de la escritura”. La escritura para Derrida está ligada al significante en tanto su “precipitación” según las palabras de Lacan:

A decir verdad, el nudo bo²⁴⁵ cambia completamente el sentido de la escritura.

diferencias entre la letra como escritura y la palabra, por la vía de distinguir lo verdadero y lo real y más concretamente goce, verdad y real que discrepa de Freud porque Freud pone lo verdadero del lado de lo que ocasiona placer distinguiéndolo así de lo real. Lacan subraya su propio punto de partida: “[l]o real no produce forzosamente placer. Está claro que en este punto distorsiono algo de Freud. Intento hacer notar que el goce pertenece a lo real. Esto me acarrea enormes dificultades, y en primer lugar porque está claro que el goce de lo real implica el masoquismo, que Freud percibió. El masoquismo es lo máximo del goce que da lo real. Freud lo descubrió, no lo había presentado de inmediato, evidentemente no había partido de esto. Ciertamente, entrar en este camino transporta, como testimonia que comencé escribiendo ‘Écrits inspirés’. De hecho, comencé de este modo, y por eso no he de sorprenderme demasiado por verme confrontado con Joyce. Por esta razón, me atreví a preguntar si Joyce estaba loco, es decir –¿por qué le fueron inspirados sus escritos?’” (Lacan 2008: 76). Lacan empezó analizando la escritura en su paciente Marcelle y termina analizando la escritura, lo que hace escritura, en el caso de James Joyce, es ya un arco que determina una dirección en su enseñanza. La importancia del tema de la escritura como trazo de goce es entonces indiscutible, para mí, en el terreno del psicoanálisis lacaniano.

245. *Nudo bo* hace referencia al nudo borromeo en el seminario 23. Lacan dice que lo llama también así pues “[e]ste nudo, este *nudo bo*, conlleva que hay que escribirlo para ver cómo funciona. Llamarlo *nudo bo* recuerda algo que se menciona en alguna parte en Joyce – *donde en el monte Neubo se nos otorgó la Ley*”

Confiere a dicha escritura una autonomía, tanto más notable cuanto que hay otra escritura, esa que resulta de lo que se podría llamar una precipitación del significante. En ella insistió Derrida, pero es completamente claro que yo le mostré el camino, como ya lo indica suficientemente que no he encontrado otra manera de sostener el significante más que con la escritura de S mayúscula. El significante es lo que queda. Pero lo que se modula en la voz no tiene nada que ver con la escritura (Lacan 2008: 142).

Lacan, con esta oposición, se distancia de la idea de la letra como impresión o precipitación: “[e]sta oposición, de la que se desprende el novísimo modo de escritura que propone Lacan, nos remite al comienzo de ‘Lituratierra’, texto enteramente centrado en dos aspectos de la función de la letra: la letra en tanto que hace agujero y la letra en tanto que constituye objeto *a*” (Laurent 2016: 124).²⁴⁶ En tanto esto es que Lacan sostiene que su escritura –de la que él habla como trazo de goce– “viene de otra parte que del significante. No fue sin embargo ayer cuando me interesé en este asunto de la escritura, y cuando la promoví la primera vez que hablé del rasgo unario, *einsiger Zug* en Freud. Debido al nudo borromeo, di otro soporte a este rasgo unario” (Lacan 2008: 143).

Se puede decir que si la escritura para Lacan viene de otra parte que del significante, es decir del rasgo unario o el Uno solo y que este se sostiene gracias al nudo borromeo (que anuda Real, Simbólico e Imaginario) entonces lo que está en juego es la manera de anudamiento –que no unión ni conjunción– de lo que no tiene sentido con lo que lo tiene, del saber con el goce, de lo que se escribe en un cuerpo con lo que de eso se puede llegar a saber, a descifrar, a leer. La afirmación de Lacan “lo real depende de la escritura” (2008: 133) se hace más próxima al planteamiento del anudamiento como la manera singular de mantener juntos los tres registros que hacen al *parlêtre*, nudo que incluye ese real fuera de sentido que fue al principio y que es real porque se escribió. La invitación a este abordaje

(Lacan 2008: 142). En la nota de traducción, dice: “Neubo es homófono de *noeud bo* (nudo bo)”.

246. En Lacan, *El seminario 23, El sinthome* (2005): “[l]a sola introducción de los nudos bo hace pensar que sostienen un hueso. Esto sugiere, si puedo decir así, lo suficiente algo que llamaré en esta oportunidad *osbjeto*. Esto es lo que caracteriza la letra con la que acompaño este *osbjeto*, a saber la letra a minúscula. Si reduzco este *osbjeto* a esta *a* minúscula, es precisamente para marcar que la letra no hace en esta oportunidad más que mostrar la intrusión de una escritura en tanto que otra [autre], con una *a* minúscula”. (Lacan 2008: 143). Con *osbjeto* Lacan incluye la palabra “os” (hueso, en francés) con “objeto”, para puntualizar la función de la letra como objeto-hueso que sostiene algo.

no es pues por la vía del sentido o de la escucha sino por la de la lectura.

La escritura para Derrida no tiene que ver con el trazo de goce en el cuerpo pero sí con la lectura, lo cual se relaciona directamente con una notación que hace una diferencia: el cambio de la *e* por la *a* en su neografismo *différance*. La *a* señala un funcionamiento de la escritura. En las elaboraciones de Derrida, se trata de llamar la atención sobre el hecho de que no hay escritura fonética, la *a* actúa de manera silenciosa. En este punto se podría decir que tanto Lacan como Derrida se sirven de algo que no pasa por la palabra, que tiene que ver con el silencio. Entre el decir y el silencio hay un muro, algo que impide que exista una relación entre palabra y escritura. Es en este terreno que la *a* será de gran importancia para Derrida en tanto lo que opera en silencio:

Esta discreta intervención gráfica, que no se ha hecho en principio ni simplemente por el escándalo del lector o del gramático, ha sido calculada en el proceso escrito de una interrogación sobre la escritura [...] esta diferencia gráfica (la *a* en lugar de la *e*), esta diferencia señalada entre dos notaciones aparentemente vocales, entre dos vocales, es puramente gráfica; se escribe o se lee, pero no se oye. No se puede oír, y veremos también en qué sentido sobrepasa el orden del entendimiento [...] Pero diré que ello mismo –este silencio que funciona en el interior solamente de una escritura llamada fonética– señala o recuerda de manera muy oportuna que, contrariamente a un enorme prejuicio, no hay escritura fonética. No hay una escritura pura y rigurosamente fonética. La escritura llamada fonética no puede en principio y de derecho, y no sólo por una insuficiencia empírica o técnica, funcionar, si no es admitiendo en ella misma ‘signos’ no fonéticos (puntuación, espacios, etc.) (Derrida 1994: 40-41).

Lo inaudible, entonces, cobra protagonismo en la escritura. Punto en común con Lacan. Para Derrida la *différance* pone esto de manifiesto mientras le permite distinguir a la *différance* del ser²⁴⁷ (es lo que sostiene también en su noción del no-origen y la archihuella)

247. “Ya se ha hecho necesario señalar que la diferencia no es, no existe, no es un ser presente (on), cualquier que éste sea; y se nos llevará a señalar también que todo lo que no es, es decir, todo; y en consecuencia que no tiene existencia ni esencia. No depende de ninguna categoría de ser alguno presente o ausente” (Derrida 1994: 42).

y afirmar que no hay *phoné*²⁴⁸ cuando habla de lo que no se puede escuchar (la *a* por la *e*) y por tanto no es concepto ni palabra: “[e]s inaudible la diferencia entre dos fonemas, lo único que les permite ser y operar como tales. Lo inaudible abre a la interpretación los dos fonemas presentes, tal como se presentan”, y enseguida afirma “[s]i no hay, pues, una escritura puramente fonética, es que no hay *phoné* puramente fonética. La diferencia que hace separarse los fonemas y hace que se oigan, en todos los sentidos de esta palabra, permanece inaudible” (1994: 41).

Este punto en común –cuando se toma en cuenta la última enseñanza de Lacan²⁴⁹ es importante, pues, como dije en el apartado 4.1: Derrida hace a la fonología responsable de “la exclusión o rebajamiento de la escritura” (Derrida 2003: 134) cuestión en la que se basa la historia de la filosofía desde Platón y su crítica a la metafísica de la presencia, crítica a la que Derrida dedica buena parte de su libro *De la gramatología* (1967). Pero, también dice que Lacan sostiene la fonología.²⁵⁰ Sin embargo, cuando se toma en cuenta la última enseñanza de Lacan –como es el caso de esta investigación– se puede decir que la cuestión de negar la *phoné* es común a Derrida y Lacan y que esto tiene toda su relevancia cuando se trata de la escritura como trazo en el cuerpo y como fuera de sentido.

También hay que mencionar que para Derrida la palabra y la escritura tienen la misma raíz,

248. Éric Laurent alude precisamente a esto cuando, en la entrevista *El Uno solo*, concedida a la revista *Freudiana*, habla sobre lo que marca el cuerpo dejando el trazo de goce: “[p]recisamente porque hay, claramente, un punto que no se puede decir; y al mismo tiempo toma la forma de una inscripción directa del significante sobre el cuerpo. Vemos bien que con la alucinación tenemos un *trou-matisme*. Algo hace agujero, y es la razón por la cual las alucinaciones –Lacan lo plantea al final de su enseñanza– no tienen ninguna dimensión auditiva. Una alucinación no se escucha. Lacan decía que la voz es afónica, no hay “la foné”. Esta es más bien del orden de la escritura, pues está vinculada a *lalangue*, pero sin que haya la palabra para darle una vocalización. A pesar del encanto de la música –a pesar de los artistas increíbles que acabamos de escuchar en el Congreso– la música no es música de la lengua, la música es lo que viene al lugar de la ausencia, de lo áfono. Y como hay lo áfono, efectivamente, hemos inventado la música. Si hemos inventado la música es para hacernos una idea de lo que designa el sinsentido, de lo que hay más allá. Así pues, tenemos el *trou-matisme*, y la manera con la que esto determina, después, el circuito; es decir, la manera particular con la que cada uno de nosotros utiliza la lengua común, la que puede compartir con los demás” (Laurent 2018: 86).

249. Hay que tomar en cuenta que las críticas de Derrida a Lacan se basan en sus escritos tempranos como indiqué en el apartado 4.2.2 y que, de ellos, no lee *Esquizografía* texto en el que se ve a un joven Lacan ya interesado por los juegos de palabras, las homofonías y la escritura.

250. Véase, por ejemplo, *Posiciones* (1972) en donde Derrida responde (pp. 123–137) largamente –incluso añadiendo una extensa nota– a preguntas sobre Lacan, sus tres registros, el significante, el sujeto, la castración, el fonologismo, etcétera y *La tarjeta postal, de Sócrates a Freud y más allá* (1980), especialmente en *El cartero de la verdad*, donde critica la lectura lacaniana de *La carta robada* de Edgar Allan Poe (pp. 304–356).

a saber, la huella:

¿Dónde comienza la escritura? ¿Cuándo comienza la escritura? ¿Dónde y cuándo la huella, la escritura en general, raíz común del hablar y de la escritura, se reduce a “escritura” en un sentido corriente? ¿Dónde y cuándo se pasa de una escritura a la otra, de la escritura en general a la escritura en un sentido limitado, de la huella a la grafía, luego de un sistema gráfico a otro y, en el campo de un código gráfico, de un discurso gráfico a otro, etcétera? *¿Dónde y cuándo comienza...?* Problema de origen. Ahora bien, que no haya origen, vale decir un origen simple; que los problemas de origen arrastren con este una metafísica de la presencia es, sin duda lo que nos deberá enseñar una meditación sobre la huella (2003: 97).

Para Derrida, habla y escritura tienen la misma raíz por lo que no puede aislarse y privilegiarse un solo término como lo hace el logocentrismo. Él llama a una meditación sobre la huella que se despoje de la metafísica de la presencia, de donde articula su noción de escritura junto con las nociones que ella comporta.

Tampoco se puede hablar de privilegiar lo dicho o la escritura en Lacan, porque estas nociones tendrán más o menos relevancia según la época de su enseñanza. Además, no se puede acceder al efecto de escritura como trazo del goce si no es a través de la palabra, de los dichos de cada uno. No se puede entrar sino a partir del sentido y en circunstancias determinadas para cada quien: “[u]na vez se ha franqueado el paso lacaniano, el síntoma se limita a una pura escritura en el cuerpo, no habla. Se abre entonces en el análisis una experiencia que no pasa por la palabra (Laurent 2016: 52-53).²⁵¹

Esta experiencia que no pasa por la palabra no quiere decir que sea sin ella. La palabra es necesaria para acercarse a esa escritura singular. Sin embargo, su uso (el de la palabra) es

251. Con “el paso lacaniano”, Laurent se refiere a que el sentido de los síntomas, su desciframiento o el hacer hablar al síntoma para otorgarle un sentido sería el paso freudiano en un análisis, en tanto fue Freud quien de su encuentro con la histeria supo ponerlo a trabajar mediante la palabra y la transferencia, consiguiendo que muchos de estos síntomas se apaciguaran y otros se curaran. Sin embargo, para Freud, habían siempre restos sintomáticos, algo que no cedía a la palabra y que permanecía siempre igual produciendo algún retorno de los síntomas. Por ello plantaba que había que volver a análisis de tanto en tanto una vez acabado el tratamiento (Véase: “Análisis terminable e interminable”). El paso lacaniano sería franquear ese desciframiento vía el sentido y pasar a una lectura de lo que en el síntoma se escribe y que responde, justamente, a esos restos de los que Freud habla.

muy distinto –tanto por el analizante como por el analista– en un momento que en otro. Algo cambia en relación a la disposición a poder leer ciertas cuestiones que siempre estuvieron ahí por parte del analizante y es así como se entra en esta nueva experiencia en relación al síntoma que es pura escritura, pura letra de goce. La proximidad de la palabra y la escritura no es lejana pero no llega a ser una relación de reciprocidad en tanto que la palabra –con el cuerpo como instrumento con el que se habla– será un medio para acceder a lo escrito y, a su vez, para escribir algo con este ternario cuerpo-goce-escritura: “lo que se escribe fue primero palabra, y lo que contingentemente deja de no escribirse y se escribe, se escribe sirviéndose de la palabra [...] lo que la escritura escribe no es otra cosa que lo que del goce se fija. Dicho en otros términos, el goce se fija al escribirse” (Fuentes 2016: 103). La cuestión es entonces, saber de qué goce se trata ese que no pasa por la palabra pero que viene de ella. Para saberlo se debe tomar el lenguaje a nivel de la escritura y, más allá de escuchar, leer.²⁵² En palabras de Esthela Solano-Suárez:

Con respecto a esta dimensión de la lectura, Lacan indica que no podemos obviar de que se trata allí de un recurso a la escritura. Por ejemplo, podemos decir en castellano “un nombre” o “un hombre” sin pronunciar ninguna diferencia fonética. Si la operación analítica interrumpe la sesión en tal enunciación, quizá la intención del analizante era decir “un hombre”, y la

252. Jacques-Alain Miller resalta que la lectura de la escritura fuera de sentido que le concierne al psicoanálisis, a saber, la del goce, implica tomar en cuenta la materialidad de la palabra y la letra: “[I]a disciplina de la lectura apunta a la materialidad de la escritura, es decir la letra en tanto que produce el acontecimiento de goce que determina la formación de los síntomas. El saber leer apunta a esa connotación inicial, que es como un clinamen del goce [...] Para Freud, como él partía del sentido, eso se presentaba como un resto, pero de hecho ese resto es lo que está en los orígenes mismos del sujeto, es de algún modo el acontecimiento originario y al mismo tiempo permanente, es decir, que se reitera sin cesar [...] La interpretación como saber leer apunta a reducir su síntoma a su fórmula inicial, es decir al encuentro material de un significante y del cuerpo, es decir al choque puro del lenguaje sobre el cuerpo. Entonces ciertamente, para tratar el síntoma hay que pasar por la dialéctica móvil del deseo, pero también es necesario desprenderse de los espejismos de la verdad que ese desciframiento les aporta y apuntar más allá a la fijeza del goce, a la opacidad de lo real. Si yo quisiera hacer hablar a este real, le imputaría lo que dice el dios de Israel en la zarza ardiente, antes de emitir los mandamientos que son el revestimiento de su real: ‘soy lo que soy’ (Miller 2011a). Esta frase de Dios a Moisés que se encuentra en el *Éxodo* (3: 13-14) es la misma reducción de la formulación lógica –que también plantea Miller– sobre la escritura de existencia: “existe, un ‘x’ tal que cumple la función ‘x’”. ‘X’ es ‘x’ o, también “Uno, haylo”. Se trata de la reducción a lo mínimo, al inicio, a la letra que se escribió al principio y que produjo al *parlêtre* y que es también núcleo de su síntoma. ¿Cómo se transforma esa palabra en escritura? Leyendo en lo que se dice, “[I]eer en lo que se dice, supone una transmutación de la palabra en escritura. Por ejemplo, es imposible jugar con la homofonía, si uno no se refiere a la ortografía, a la buena manera de escribir. Solo es posible jugar con la homofonía si eso que se pronuncia de la misma manera se escribe de maneras diferentes” (Miller 2018: 24).

interrupción de la sesión le puede hacer escuchar –recurriendo a la escritura– una escritura diferente de ese equívoco homofónico: “un nombre”. O sea que hay una relación entre escritura y lectura en la operación analítica. ¿Por qué? Porque la aspiración de Lacan es precisamente usar el significante dándole el valor de letra. La letra es lo que se escribe. Pero la letra de *la lalengua* es una letra fuera de sentido. Es decir, una letra que no se articula para producir un saber. Aunque el inconsciente se sirve de la letra, de *la lalengua*, para producir un saber que se articula en las formaciones del inconsciente (Solano-Suárez 2018: 106-07).

Para llegar a saber algo sobre la escritura de goce en el cuerpo, hay que pasar por el sentido, por la palabra. Hace falta gozar de escuchar sentido para poder sostener lo que no lo tiene. El pensamiento, según Lacan, ayuda a esto pues está del lado de la representación y de la imagen. En suma, no se puede saber qué es lo que no tiene sentido y, sin embargo, hay que saber sostenerlo, unirlo bien con otras aristas de la vida. Es lo que implica, de alguna manera, el nudo borromeo que enseña Lacan en *El Seminario 23, El sinthome* (2005) y lo que sucede cuando el sentido se agota: que hay que sostener el sin sentido de alguna manera y para eso, hace falta un artificio. Nudo, sentido y artificio quedan, pues, para ser tratados alrededor de lo mismo: “[e]ncontrar un sentido implica saber cuál es el nudo y unirlo bien gracias a un artificio” (Lacan 2008: 71).

El artificio para Pasolini era la escritura poética. Su manera de saber hacer con lo no verbal que le perturbaba, con lo que quedaba fuera de las narraciones posibles o con aquello para lo cual decía que lo mejor era crear un nuevo alfabeto (sin duda, no se trata de la palabra literal *teta veleta* o *ab joy* sino de lo escrito en el cuerpo de esas palabras y que concierne solo al cuerpo). Este artificio, como desarrollaré enseguida, dejó de funcionar, para él, a partir de la época que aquí llamo la del “último Pasolini”.

6.3. Pier Paolo Pasolini, cuerpo y escritura

En este apartado, mi intención es poner el foco de atención en el lugar que tiene el cuerpo y la escritura para Pasolini durante los últimos años de su obra (que también coinciden, como se sabe, con los últimos de su vida), es decir, tomaré, sobre todo, como referencia sus últimas obras de teatro (*Orgía y Bestia de estilo*), su película *Salò o los 120 días de Sodoma* (1975) y su escrito publicado postumamente *Petróleo* (1992). Para esto, analizaré estos temas desde la perspectiva pasoliniana tomando lo que Pasolini mismo indica, tanto sobre el cuerpo como sobre la escritura y lo leeré, no solo con las claves que él proporciona para ello sino también en clave lacaniana/lacanianiana para el cuerpo, y lacanianiana/derridiana para la escritura. Es decir, que, lo expuesto hasta aquí sobre las nociones de cuerpo y escritura en estos tres autores (Lacan, Derrida y Nancy) será retomado para poder pensar y discutir el lugar, la importancia y la noción del cuerpo en el último Pasolini.

Para decirlo de otra manera, me planteo el análisis y discusión de las nociones de cuerpo y escritura para Pasolini a la luz de lo que del tema aportan los autores a los que recién he aludido. La guía para hacer esto es el conjunto de las obras anteriormente mencionadas junto con lo que Pasolini dice de los temas que interesan a esta investigación.

La noción de cuerpo no se entenderá de entrada como un cuerpo orgánico o biológico y la noción de escritura no se entenderá como la transcripción de la fonética. Los capítulos precedentes sientan las bases para el análisis y la discusión, para delimitar la manera en que aquí circunscribo e investigo la noción de cuerpo y escritura.

He de resaltar que la noción de escritura no está desvinculada del lenguaje y la palabra, como seguiré argumentando y que esta noción no puede concebirse separada de ellas como tampoco separada de la noción de cuerpo, más allá del organismo. Escritura, cuerpo y palabra constituyen, pues, un ternario fundamental para esta investigación; ternario que, al leerlo con Pasolini, invita, por una parte, a pensar otro nivel que el del sentido –que recorre la literatura por parte del lector y del escritor– cuando, precisamente, este se planta como infinito y, por otra, el tema de la representación en tensión con lo indecible, irreductible, con lo “no verbal” para decirlo con sus palabras.

¿Cómo responde el último Pasolini, ante ese “no verbal” que le resulta tan problemático

toda su vida? ¿qué pasa cuando la significación, es decir, el sentido, no pasa más por el lado del escritor o poeta sino que este escribe sin pretender sentido? O más aún ¿qué pasa cuando esta significación busca significación, la descripción, descripción, la escritura, escritura, el alfabeto otro alfabeto? ¿qué sucede para Pasolini cuando la palabra no dice, no atrapa, no representa con exactitud, aquello que habla en silencio, es decir el cuerpo mismo?²⁵³ Con la escritura y el lenguaje como herramienta, pero también con el recurso a la imagen, Pasolini intentará circunscribir pero también decir y mostrar, esa escritura en su cuerpo que se le presenta siempre como irrepresentable, indescriptible en su justa medida. Uno de los planteamientos de esta investigación es, pues, que Pasolini intenta representar aquello de su cuerpo que escapa a cualquier manera de representación. Lo detallaré en las siguientes páginas.

De esta manera, al finalizar este apartado, pretendo concluir con el recorrido que daría respuesta a mi hipótesis inicial, a saber la pregunta de si se puede pensar, desde la perspectiva de Derrida, Lacan y Nancy, la escritura vinculada al cuerpo a otro nivel que el del sentido a partir de la última época de la obra de Pasolini.

6.3.1. *La poesía como acción y el problema de la metaescritura*

Aquello que no es del orden del lenguaje y a lo que también me he referido como lo indecible o irreductible (véase apartado 6.1), es lo que Pasolini subraya como lo “no verbal” y vincula directamente a lo físico, a una sensación corporal. Para decirlo de otra manera, es la sensación que *teta veleta* nombra aproximadamente y que con la palabra *ab joy*, Pasolini da, luego, una significación que llama “la clave de toda mi obra” (véase apartado 3.3).

He planteado ya que esa sensación vinculada a *teta veleta* es la que entiendo como la escritura en su cuerpo, como el cuerpo *excrito*, extraño o la escritura de goce en su cuerpo imposible de descifrar. Eso es lo irreductible de Pasolini. De esta manera, es también lo que constituye el núcleo de su síntoma, lo que con Lacan he llamado lo real del síntoma.

253. Pasolini dice, en *Petróleo* (1992): “[l]o que siempre habla en silencio es el cuerpo” (Pasolini 1993b: 551).

Es decir, lo “no verbal”, a lo que Pasolini mismo dio tanta importancia y procuró atrapar a través de su obra, constituye su centro mismo. Centro al que procura llegar para representar de alguna manera, sea con las palabras, sea con un objeto, sea con el cuerpo. A este centro también lo podría llamar la realidad en tanto es lo que él explícitamente dice que se puede representar a través de ella misma. Lo no representable del cuerpo sería, entonces, para Pasolini, representable, atrapable, por el cuerpo mismo. En su artículo *Tetis* (1974) dice que le parece que la única realidad preservada es la del cuerpo y que “[e]l símbolo de la realidad corpórea es en efecto el cuerpo desnudo: es, de modo todavía más sintético, el sexo. No habría llegado al fondo de la representación de la realidad corpórea si no hubiese representado el momento corpóreo por definición” (Pasolini 1998: 99). El sexo sería, pues, el símbolo de la realidad del cuerpo. Pasolini procuró filmar esto en sus películas de diversas maneras, a veces sutiles, alegres, sugerentes –como lo hace, por ejemplo en *Las mil y una noches* (1974) o en *Los cuentos de Canterbury* (1972)– y otras crudas y sin velo –como en *Salò o los 120 días de Sodoma* (1975).

Al decir que filmó, quiero decir que procuró escribir esta realidad corporal con el cine mismo pues no hay que olvidar que Pasolini afirmó que el cine era para él una continuación de la literatura (de Brasi 1980: 13) y que lo que procuraba hacer con sus films era capturar la realidad con la realidad misma. Pero, sobre todo, procuró atrapar esa “realidad del cuerpo”, simbolizada por el sexo, a través de su escritura (incluida aquí la escritura o cine de poesía). En sus últimas obras de teatro la crudeza de las palabras y de las imágenes que evocaba era analogable a los efectos de *Salò*. Tal es el caso del nuevo teatro que propuso y que argumentó en *Manifiesto por un nuevo teatro* (1998) en donde pretendía darle el protagonismo a la palabra y no al personaje. Esta es la lógica que sigue, por ejemplo *Bestia de Estilo* (1975) una obra de teatro que describe, crudamente, una relación incestuosa madre-hijo sin ningún tipo de velo y a la que ya he aludido varias veces en esta investigación.

Pero, ¿qué hace Pasolini con su propio irreductible? ¿Qué hace con esa insistencia del cuerpo, con lo no verbal que procura representar una y otra vez? En un primer momento, Pasolini juega –para usar sus palabras– con esa representación de lo ilógico²⁵⁴ a través de la

254. Recuerdo lo ya citado de su correspondencia: “en estas tonterías, en esta inútil maravilla puede circunscribirse mi juego poético. Pero entonces, ¿cómo explicar que yo escribiera versos a los siete años? La relación entre el papel blanco y yo no ha cambiado demasiado desde entonces. Lo ilógico, que puede

poesía y de la pintura, como él mismo lo narra en distintas notas autobiográficas (véase capítulos 2 y 3). Es decir, hubo una época de su vida en que la escritura poética le funcionó para tratar aquello que se le hacía insoportable.²⁵⁵ En 1947, cuando aún vivía en Casarsa, escribe sobre la función que tiene para él la estética y el tratamiento que esta (en tanto poesía) le permite hacer de lo que no le parecía lógico,²⁵⁶ se refería a que la poesía y su *furor poeticus* le dejaba abordar y tratar lo que para él salía de la lógica, las cosas que no entendía. Para ejemplificar esto, me parece de sumo interés recordar dos cuestiones. La primera, el relato que Pasolini hace sobre la necesidad que sintió siendo un niño de escribir la palabra ROSADA cuando, una tarde, la escuchó improvisadamente:

En cualquier caso, lo cierto es que yo estaba en aquel balconcito, dibujando [...] o escribiendo versos. Cuando resonó la palabra ROSADA [...] La palabra “rosada”, pronunciada en aquella mañana de sol, no era más que una minucia expresiva de su vivacidad oral [...] Evidentemente aquella palabra, utilizada durante siglos en el Friuli que se extiende por esta parte del Tagliamento, *nunca había sido escrita*. Había sido siempre, y solamente, *un sonido*. Cualquier cosa que estuviera haciendo aquella mañana, pintando o escribiendo, la interrumpí enseguida: esto forma parte del recuerdo alucinatorio. Y escribí enseguida unos versos, en aquella habla friulana de la orilla derecha del Tagliamento, que hasta aquel momento sólo había sido un conjunto de sonidos: lo primero que hice fue hacer gráfica la palabra ROSADA (Naldini 1992: 33-34).

De este relato se puede deducir el *furor poeticus* del que habla Pasolini y que le acompañó toda la vida en ese empeño por escribir la realidad tal como he planteado en las páginas

reducirse al único ‘deseo de poetizar’, el puro *furor poeticus*, sigue siendo igual, en mí, al de aquellos tiempos, que están muy cerca, te lo aseguro, que no son lejanos” (Pasolini 2012: 94).

255. Son interesantes las tesis que Miquel Bassols desarrolla sobre Ramón Llull, en relación a este tema en su libro *Lull con Lacan* (2010), en donde dice, por ejemplo que en Llull el uso de la letra, la escritura y la publicación lo pacificó y estabilizó, es decir, funcionó como *sinthome*: “[e]l espíritu lógico de Llull, allí donde su vertiente mística toca lo inefable se ordena con todo rigor alrededor del ‘ombligo del sujeto’ del que habla Lacan para situar el punto inevitable de toda formalización” (Bassols 2010: 186). Se podría afirmar que en el último Pasolini esto no sucedió, que “lo inefable” en él, no se constituyó en un ombligo pacificador.

256. “Lo estético me es útil para poner en funcionamiento lo ilógico. La autocrítica [...] me ayuda a abandonarme a lo anormal; a excitarme con el juego de las analogías y de las aliteraciones, las cosas más ilógicas” (Pasolini 2012: 95).

precedentes. La segunda cuestión que es preciso recordar es la interpretación que Pasolini mismo hace de lo que para él era la palabra *ab joy* en tanto vinculada a él pero también a su obra poética. En una carta enviada en 1953 a Vittorio Sereni, escribe:

Tan enceguecido estaba por mi anormalidad psicológica, por la continuidad de mi privadísima e incommunicable vida de muchacho, por la incultura del ambiente paisano que me circundaba, donde más que ser un provinciano (aunque había provincialismo en mi dandysmo de entonces), yo era un místico... A ese misticismo irreligioso contribuía mi caso –hablando en términos clínicos– de fijación narcisista: que me hacía vivir siempre ligado a eso que la antigua religión llama “el Doble”; y estaba además, para agravar el desdoblamiento, mi agudísima, desesperada e ingenua moralidad [...] Alternaba, como sucede en la adolescencia, entre una extrema felicidad, y en mí estaba la *joy* poético-religiosa de los provenzales, y malestares extremos. Ninguna capacidad, pues, objetivo-realista: el mundo era incognoscible en todos sus aspectos menos en su figura legendaria y poética. De allí quizá, cierta mayor validez de mi poesía friulana en la que el ambiente era puramente poético, pero al menos existía (Pasolini 2012: 153).

La noción *joy*, en tanto raptó poético, con todas las contradicciones que supone, era para Pasolini un referente en su poesía y en su vida. Fue con ello que procuró hacer algo a través del arte. Entre una extrema felicidad y malestar excesivos, Pasolini se debatía, desde muy joven con los extremos que comportaban ciertas experiencias que para él fueron claves y en las que terminó usando el cuerpo como instrumento, como portador de la escritura que él llamaba poesía. De aquí que su expresión que conlleva la idea de la poesía como acción sea importante hacia el final de su obra porque ella permite pensar en la importancia que el cuerpo, y esto es el hacer, la acción, adquirió para Pasolini en ese momento en el que se podría pensar que la aproximación a la palabra, el *raptus poeticus*, el arte o, para decirlo más simplemente, la escritura poética no eran suficiente. En *El poeta de las Cenizas*, poema autobiográfico escrito en 1966-1967, dice:

Quisiera expresarme con ejemplos.

Arrojar mi cuerpo a la lucha.

Pero si las acciones de la vida son expresivas
también la expresión es acción.
No esta expresión mía de poeta derrotista
que solo dice cosas,
y usa la lengua como tú, pobre, directo instrumento;
[...]
que solo se expresa a sí misma
por la bárbara y exquisita idea de que sea sonido misterioso
en los pobres signos orales de una lengua.
Yo he dejado a mis coetáneos y también a los más jóvenes
esta bárbara y exquisita ilusión: y te hablo brutalmente.
[...]
–como poeta seré poeta de cosas.
Las acciones de la vida serán solo comunicadas,
y será ellas la poesía,
porque, te lo repito, no hay más poesía que la acción real
[...]
No lo haré con alegría.
Siempre echaré de menos esa poesía
que es acción ella misma en su distancia de las cosas
(Pasolini 2015a: 54).

Pasolini, con el proyecto desplegado en *Petróleo* (1992), con el cambio de estilo que se palpa en su obra –al que me referiré en breve– y con la puesta en escena de *Salò o los 120 días de Sodoma* (1975) da cuenta de su paso a la acción, del abandono de la poesía a la que antes se dedicaba (la distanciada de las cosas) para pasar a una poesía como acción, como lo dice en este poema. Es decir, que deja de lado el recurso a la metáfora para pasar a una manera cruda y brutal, literal, para expresarse. La palabra y la imagen no es usada de la misma manera al principio que al final de su obra. En 1966, alrededor de los años en que este cambio de estilo empieza a hacerse manifiesto, dice –considero necesario volverlo a citar– sobre su obra poética y su escritura a Jean-André Fieschi:

La realidad es esta: [que mis films] expresan la alegría y el dolor... al mismo tiempo. Desde niño, desde la primerísima poesía friulana que le decía, hasta ahora, hasta la última poesía en italiano que he escrito, he utilizado una expresión de la poesía provenzal que es *ab joi*. El ruiseñor que canta *ab joi*, – por alegría. Pero *joi* en el sentido provenzal de aquel tiempo, tenía un significado particular: de raptó poético, de exaltación, de embriaguez poética. Esta expresión *ab joi* es, tal vez, la expresión clave de toda mi producción. Yo he escrito prácticamente *ab joi*. Más allá de todas mis determinaciones, de mis explicaciones, de mis definiciones culturales. El signo que ha dominado toda mi producción es esta especie de nostalgia de la vida, esta sensación de exclusión, que no quita el amor por la vida sino lo acrecienta (Pasolini 1966).

Lo que él mismo llama “la expresión clave de toda mi producción”, a saber *ab joy*, no se sostiene al final de su obra, la poesía no le es suficiente para seguir haciendo de este irreductible un objeto artístico y proseguir así tratándolo a través del arte, como hasta cierto momento lo había hecho.

Ab joy, centro de la obra poética pasoliniana, es una noción paradójica. Es amor, nostalgia, exclusión, exaltación, embriaguez, raptó. En suma, es esa “desesperada vitalidad” a la que me he referido en otros apartados y que también hace alusión a lo que se puede pensar como contradictorio en *teta veleta*: dulzura, violencia, amor. Es este conjunto de contradicciones el que hay que subrayar en la experiencia de Pasolini como poeta. Es esa contradicción, esa ilógica, lo que pretendía resolver, tratar, apaciguar a través de distintas vías del arte hasta que encontró la muerte. Este tratamiento a través del arte, sus diversos intentos de representar lo que se le hacía irrepresentable es de lo que se pueden rastrear el eco, como dice Bérnard-Henri Lévy y Maria Antonietta Macciocchi “fiel y a veces vibrante, con todas las facetas de un hombre que, hasta el desenlace fatal – y atroz – encuentra el tiempo para hacerse artista de todas las artes: escritor pero también periodista, poeta y pintor, crítico tanto como lingüista, hombre de teatro y de cine, militante y luego solo”²⁵⁷ (Lévy and Macciocchi 1980: 8).

257. La traducción es mía: “fidèle et parfois vibrant, de toutes les facettes d’un homme qui, jusqu’à l’issue fatale –et atroce–, trouve le temps de se faire artiste de tous les arts: écrivain mais aussi journaliste,

A través de sus diversas facetas como artista, Pasolini deja un testimonio de cómo trata lo que en el apartado 6.1 he llamado lo irreductible o lo indecible. A lo largo de él se pueden rastrear diversos momentos de cambio, que pasan de la poesía como un buen tratamiento de lo ilógico y lo no verbal (durante la niñez y su vida en el Friul y Casarsa) a la poesía y la narrativa literaria como formas que más bien le invitan a buscar y procurar otras maneras de representar aquello que no consigue representar de ninguna manera.

Para Pasolini, no fue posible permanecer en la época del tratamiento de lo no verbal (*teta veleta*) a través de la poesía y sus diversos usos o de “lo estético”, como él lo llama en la carta del 6 de junio de 1947 a Sergio Maldini, citada en las páginas precedentes. Respecto a lo cual, en 1945, Pasolini destaca la importancia que la escritura poética como esteticismo tiene en ese entonces para él: “[c]omo todos los poetas desde Novalis a Baudelaire en los que se afirma la conciencia de la poesía como poesía, del misticismo derivé a continuación en el esteticismo, de modo que la actividad de la *escritura* poética, de versificación, asumió en mí, lentamente, una función absoluta, casi desproporcionada” (Pasolini 2012: 82).

Este testimonio sobre su relación con la escritura poética –junto con otros relatos autobiográficos sobre lo mismo– da una pista para pensar que esa función absoluta que tenía la escritura poética para Pasolini era ya una manera de hacer –que en otros momentos llama raptó, furor poético– con lo que también llama “misticismo” y que deriva, con ayuda de la estética, en poesía.

Aquello que para Pasolini estaba vinculado con lo no verbal, lo gestual, lo puramente corpóreo o el sexo, como he señalado que él mismo subraya en su artículo *Tetis* (1974), estaba en juego en lo que también, y durante esta época, llama su “misticismo”, por ejemplo en esa carta que he citado, escrita en 1953 a Vittorio Sereni, desde Roma, sobre lo que había sido su vida como muchacho homosexual (cuestión de su sexualidad que Pasolini rechazó hasta cierto momento), en la que experimentaba sus deseos sexuales como algo extraño, como un doble.

En el rechazo a su sexualidad, a la excitación corporal, se jugaban esas contradicciones que él mismo encontró en *teta veleta* y que nunca lograba representar a cabalidad. Es como si Pasolini hubiese procurado que la huella derridiana permaneciera sin ser borrada y

poète et peintre, critique autant que linguiste, homme de théâtre et de cinéma, militant et puis seul”.

entonces poderla escribir en un poema o, para decirlo con Lacan, como si hubiese procurado que la escritura del goce en su cuerpo hubiera podido ser transcripta y representada por alguna de las vías del arte. Se refiere a este rechazo, a sus efectos/afectos (incluido el deseo de suicidarse) cuando dice:

Yo he sufrido lo sufrible, no he aceptado jamás mi pecado, no me he reconciliado jamás con mi naturaleza y ni siquiera me he habituado a ella [homosexualidad]. Yo había nacido para ser tranquilo, equilibrado y natural: mi homosexualidad estaba de más, estaba afuera, no tenía nada que ver conmigo, Siempre la vi a mi lado como un enemigo, jamás la sentí dentro de mí. Solo en este último tiempo me dejé llevar un poco [...] entonces la búsqueda de una felicidad inmediata, una alegría como para morir dentro de ella, era el único escape [...] Agregó rápidamente un detalle sobre este tema: fue en Belluno, cuando yo tenía tres años y medio (mi hermano todavía no había nacido) donde se asentó esa atracción dulcísima y violentísima que luego permaneció inmutable en mí, ciega y tétrica como un fósil. No tenía nombre entonces, pero era tan fuerte e irresistible que tuve que inventarle uno yo mismo: fue “teta veleta”, y te lo escribo temblando: tanto miedo me provoca ese nombre inventado por un niño de tres años enamorado de un muchacho de trece, ese nombre como de fetiche, primordial, disgustoso y tierno. Desde entonces, toda una historia que dejo que imagines, si puedes. Hacia los diecinueve años, poco antes de que nosotros nos conociéramos, tuve una crisis que estuvo a un paso de ser idéntica a la de Fabio: se resolvió, en cambio, en una gravísima neurosis, en un agotamiento, en una idea obsesiva de suicidio (que suele reaparecer todavía) y luego en la cura [...] Pero se trataba de una floración que no estaba destinada a durar (Pasolini 2012: 122-23).

Hay que decir que Fabio, a quien Pasolini hace alusión aquí, era un amigo de su edad que se suicidó. Es decir, la muerte no estaba lejos de ser una de las soluciones en las que Pasolini pensaba (véase capítulo 2, en especial su relato sobre la muerte y el sexo en *Amado mío*). Son estos afectos/efectos en el cuerpo –descritos no solo en el párrafo precedente– los que Pasolini procuraba apaciguar, tratar, escribir o, de una manera más general, representar en la medida en que esta representación, en cualquiera de sus formas,

consiste en capturar en un objeto separado aquello que escapa a la representación misma. Es, en suma, de lo que se trata para algunos artistas: decir, pintar, fotografiar, escribir, musicalizar, algo de sí mismos que no puede ser representado de manera exacta.

Pero, finalmente, a Pasolini no le bastó con lo aproximativa que puede ser la poesía en su intento de decir lo que no puede ser representado o dicho porque, como dije en el apartado sobre la letra y lo indecible o irreductible, eso mismo circula ya en lo que se dice. Hay límites en lo decible, la palabra y el sentido son finitos, según he expuesto en esta investigación. Es en tanto esto que se puede decir que no todo puede ser dicho o representado pues toda representación implica lo simbólico-imaginario. En esta vía, encuentro ejemplificador la concepción sobre qué es un poema, en oposición a Pasolini, que da Octavio Paz en el preliminar a su obra completa, cuando escribe “[c]reo que los poemas son objetos verbales inacabados e inacabables; cada poema es siempre el borrador de otro que nunca escribiremos [...] No importa: a lo largo de los años, a sabiendas de la inutilidad de mis esfuerzos, he corregido una y otra vez mis poemas” (Paz 1997: 18). La posición de Pasolini sobre *Petróleo* (1992): “novela que estoy escribiendo, y que acabaré dentro de cuatro o cinco años, sigue los mismos principios. La narración ilimitada. Una cosa después de la otra, y una cosa dentro de la otra, hasta el infinito”²⁵⁸ (Joubert-Laurencin 2005: 127), o el proclamar la poesía como acción, pero también “[a]rrojarse mi cuerpo cuerpo a la lucha” (Pasolini 2015a: 54), son posiciones que implican un sin límite muy distinto al de Paz.²⁵⁹

258. La traducción es mía. Ya citada anteriormente: “[e]lles m’ont tellement influencé que le roman que je suis en train d’écrire, et que je finirai dans quatre ou cinq ans, suit les mêmes principes. La narration illimitée. Une chose après l’autre, et un chose dans l’autre, à l’infini” La entrevista citada fue concedida a Marco Giovannini y se encuentra en *Panorama*, p. 423, 30 de mayo de 1974.

259. De la misma manera, y como posición muy distinta y distanciada de la de Pasolini, el estudio realizado por Carla Benedetti titulado *Pasolini contro Calvino* (Ed. Bollati Boringhieri) muestra, de maneras muy precisas, el hacer con la escritura de Italo Calvino y de Pier Paolo Pasolini para demostrar cuánto se distancia una posición de otra. A Calvino lo llama “el autor imagen” resaltando su manera paciente y pensativa de proceder con la escritura, mientras que a Pasolini lo llama “el autor en carne y hueso” subrayando, justamente, la dimensión primordial que tenía el cuerpo para él, incluso, Benedetti propone que Pasolini procede con una actitud performativa. Es interesante, para abrir otra vía de investigación (la de lo performativo en Pasolini), seguir esta lectura en tanto la autora habla de “performances” de Pasolini y propone, en cuanto esto, una hipótesis que me parece de sumo interés para la filosofía, el arte y el psicoanálisis contemporáneo: “[e]l juego de la literatura toma en Calvino la vía del *constatativo*. Pasolini, por el contrario, introduce una actitud de tipo *performativo*. Donde ‘performativo’ se debe entender no sólo en el sentido lingüístico de acción que se lleva a cabo hablando (jurar, prometer, hacer testamento, etc.), sino también en el sentido al que las artes contemporáneas nos han habituado: la obra como una performance en la que está implicada la persona del autor como ser de carne y hueso que habla y actúa en el mundo real – o

De esta posición –que no fue siempre la misma sino que emergió en un momento determinado– me interesa destacar la ruptura de estilo en el paso de *La trilogía de la vida* (de la que forman parte *El Decamerón*, 1971; *Los cuentos de Canterbury*, 1972; y *Las mil y una noches*, 1974) a *Salò o los 120 días de Sodoma* (1975) como también el cambio de estilo que va de *Las cenizas de Gramsci* (1957), *El ruiseñor de la iglesia católica* (1958) o *Poesía en forma de rosa* (1964) a *Bestia de Estilo* (1975).

Esto último denota, en parte, la posición a la que me refiero, en la que la idea del cuerpo en primer plano como instrumento de la poesía y la idea de la narración infinita, que puede estar siempre contenida dentro de algo más, cobran toda su relevancia.

De esta manera, el cuerpo en primer plano –no ya la poesía o el objeto artístico– es lo que denota la posición de Pasolini, cada vez más radical hacia el final de su obra, que se encuentra en la formulación “no hay más poesía que la acción real” (Pasolini 2015a: 54). En esta, lo que hay es una torsión de las palabras –si se me permite la expresión– que las deja sin velo, sin metáfora, la forma poética que había en un inicio se pierde para pasar a un procurar decirlo todo, denunciar, hablar sobre sí mismo, de lo que hace, lo que hará o del sistema, de maneras sobreexplicitas.

Como dice Christine Buci-Glucksmann refiriéndose a *Salò*: “Pasolini no convierte únicamente el cine, como hace Artaud con el teatro, en ‘operador de crueldad’ sin superación posible, sin tolerancia, sin reconciliación hegeliana. Pretende *decirlo todo* sin hacer ‘literatura’, sin domesticar el horror, sin socializar lo intolerable. Por eso, como en Sade, la crueldad triunfa por entero. Ya no hay cuerpo lírico. Ya no hay liberación sexual como en la ‘Trilogía de la vida’”²⁶⁰ (Buci-Lucksmann 1980: 255).

Para Pasolini, pues, la poesía deja de ser acción en el sentido que en un principio le daba:

incluso como cuerpo, vulnerable y mortal” (la traducción es mía). En el original: “[i]l gioco della letteratura prende in Calvino la via del *constativo*. Pasolini invece vi immette un’attitudine di tipo *performativo*. Dove ‘performativo’ è da intendersi non solo nel senso linguistico di azione che si fa parlando (giurare, promettere, fare testamento ecc.), ma anche nel senso a cui le arti contemporanee ci hanno abituato: l’opera come una performance in cui è coinvolta la persona dell’autore come essere in carne e ossa che parla e agisce nel ‘mondo reale’ – o persino come corpo, vulnerabile e mortale” (Benedetti 2004: 139).

260. La traducción es mía: “Pasolini ne transforme pas seulement le cinéma, comme Artaud le théâtre, en ‘opérateur de cruauté’ sans dépassement possible, sans tolérance, sans réconciliation hégélienne. Il prétend *tout dire* sans faire de ‘la littérature’, sans domestiquer l’horreur, sans socialiser l’intolérable. C’est pourquoi, comme chez Sade, la cruauté triomphe sur toute la ligne. Plus de corps lyrique. Plus de libération sexuelle comme dans la ‘Trilogie de la vie’”.

la de la sonoridad de las palabras (recuérdese la vivencia con la palabra “rosada” o la unión del cuerpo y la palabra –con la rima que hay en ella y que mencioné en el apartado 3.3– en *teta veleta*) para pasar a ser acción en el sentido literal de la palabra, “acción real”, como él mismo dice en *El poeta de las cenizas* y como se puede comprobar en su última época. En esta vía, he de mencionar que en octubre de 1975 –un mes antes de ser asesinado– Pasolini se hizo fotografiar por Dino Pedriale, joven fotógrafo que con veintisiete años ya había publicado libros sobre Andy Warhol y Man Ray. Son imágenes que parecieran hechas por un paparazzi. Sin embargo, fue Pasolini mismo quien se hizo fotografiar de esta manera: completamente desnudo, paseándose por su casa, tumbado en la cama, leyendo, moviéndose. El acuerdo era que Dino Pedriale, a través del cristal de la casa de Pasolini, debía fotografiarle “como si las fotos fueran robadas, como si me sorprendiesen en la intimidad” (Arias 1978). Según refiere Pedriale, estas fotografías²⁶¹ las quería publicar Pasolini como corolario a una gran autobiografía que estaba preparando. Una obra de la que decía: “[p]ondré al desnudo todo lo mío” (Arias 1978).

Esa “acción” bien planificada por Pasolini es una muestra más de lo que discuto en estas páginas. El objeto artístico, como anteriormente concebido, pierde importancia para él, el cuerpo en acción, la escritura desordenada en forma de “apuntes” como en *Petróleo* (1992), las denuncias constantes del sistema político italiano, obras de teatro como *Bestia de Estilo* (1975), la película *Salò o los 120 días de Sodoma* (1975) con las declaraciones sobre el escándalo que hizo al respecto²⁶² o estas fotografías que acabo de mencionar ponen de manifiesto que la palabra había perdido su uso poético para Pasolini. La crudeza y la violencia, querían mostrar, junto con el cuerpo, algo que no se puede precisar qué era. Mi tesis es que se trataba de lo irrepresentable del cuerpo mismo, del goce que no corresponde a la palabra, de procurar que el no origen derridiano no se borre, de la vivencia de algo del cuerpo como extrañeza que nunca deja de serlo.

Pasolini mismo sabía que la poesía ya no le era suficiente, en *El poeta de las Cenizas* escribe “[o]s he contado estas cosas/ en un estilo no poético/ para que tú no me leas como

261. Estas fotografías pueden verse en el libro *Pier Paolo Pasolini, palabra de corsario* (2005) que recoge una de las exposiciones más grandes del corpus pasoliniano, que revisó toda su obra pero puso especial atención a su obra poética y que fue llevada a cabo por el círculo de Bellas Artes de Madrid en 2005.

262. “Yo pienso que escandalizar es un derecho, ser escandalizado es un placer, y el que rechaza el placer de ser escandalizado es un moralista” (Pasolini 1975).

se lee a un poeta/” (Pasolini 2015a: 40). Carla Benedetti considera este giro en la obra poética de Pasolini como una pérdida de fe en la poesía (lo que se puede pensar con el desarrollo que hago de Pasolini como increyente en lo real de su propio síntoma en el apartado 3.2) o también como una conversión “al revés”, en reversa en ella:

Hay por tanto una distancia abismal que separa la primera idea de la ‘poesía de la acción’ de la última. Lo que muta es la naturaleza misma del aquel objeto artístico que llamamos poesía. Si se piensa en lo dominado que estaba el primer Pasolini por la ideología de la poesía en su forma más pura, más ‘novecentista’, casi se podría decir que aquí estamos ante una ‘conversión al revés’ – por usar la expresión que empleó Pasolini para explicar el gesto final de Medea –, una ‘pérdida de fe’ en la poesía (Benedetti 2004: 142).²⁶³

¿Qué quiere decir, en este contexto, perder la fe en la poesía? Una especie de desencanto, de pérdida de credibilidad en lo que ella es capaz de hacer (o no hacer), lo que no puede separarse de la posición que Pasolini toma frente a lo imposible, por decirlo de alguna manera. Lo imposible en tanto siempre hay un punto en que el ser humano se encuentra con un “no poder” a manera de un no poder decir, hacer, saber, que implica lo que con Lacan he llamado lo real. Pasolini creía –al principio de su obra– en la poesía como manera de tratar este imposible. Pero, progresivamente, perdió esta creencia y usó, frente a este imposible, la palabra más cruda y la imagen más brutal en el lugar donde antes usaba metáforas, aproximaciones y la figura retórica del oxímoron. Es ahí, frente a lo real, frente a lo imposible en sus múltiples declinaciones, donde la respuesta singular, de cada sujeto, es de mucha importancia, pues de ella deriva su síntoma y sus efectos o también el manejo de las consecuencias que este encuentro con lo real causa.

En cuanto a la línea de la pérdida de la fe, Benedetti prosigue “seguir el recorrido de Pasolini desde las primeras poesías fiulianas, agitadas por una ‘estética pasión’, hasta las últimas obras, que por el contrario se basan en finalidades prácticas, no estéticas, con una

263. La traducción es mía: “[c]’è dunque una distanza abissale che separa la prima idea de ‘poesia come azione’ dall’ultima. A mutare è la natura stessa di quell’oggetto artistico che chiamiamo poesia. Si se pensa a quanto il primo Pasolini fosse dominato dall’ideologia della poesia nella sua forma più pura, più ‘novecentista’, si potrebbe quasi dire che siamo qui in presenza di una ‘conversione a ritroso’ –per usare l’espressione che Pasolini usò per spiegare il gesto finale de Medea –di una ‘perdita de fede’ nella poesia”.

palabra brutalmente performativa, significa entender hasta qué punto es posible tener fe en el arte de la palabra en su función ‘fuerte’, si bien negándole aquella autonomía formal que la hace objeto estético de por sí”²⁶⁴ (Benedetti 2004: 143). Es esta paradoja la que, como ella dice, le da a la palabra su eficacia poética. El último Pasolini, a diferencia de Paz y Calvino, poetas con quienes he marcado su contrapunto en relación a la postura ante la poesía, no solo se sitúa como un increyente de los efectos poéticos sino que también muestra que su manera de no soportar la inutilidad de la poesía está implicada en la realización, al final de su obra, de la idea de la poesía como acción que he detallado en las páginas precedentes.

Una crítica de Calvino al film *Salò o los 120 días de Sodoma* (1975) subraya muy bien una de las diferencias entre él y Pasolini, sobre todo la literalidad que Pasolini aplicaba en lo que procuraba expresar. Calvino critica esto y la crudeza del estilo pasoliniano, la manera en como procura dar sentido a la película: “[e]l principal defecto de *Salò o las 120 jornadas de Sodoma* reside en la falta de claridad en la propia intención del cineasta. No basta con presentar imágenes repugnantes para dar sentido a un filme: es preciso establecer qué efecto se quiere que produzcan [...] De ello resulta un filme fiel a la letra de Sade, incluso demasiado fiel, y por otra parte demasiado lejos del espíritu de Sade como para que esté justificada esta fidelidad literal”²⁶⁵ (Calvino 1989: 57). Y puntúa, también, la desesperación a la que me he referido en varios apartados de esta investigación: “[e]s el drama de la corrupción convertida en sistema, la substancia de la obra de Sade. Mientras que en Sade expresa una euforia feroz, en Pasolini se convierte en desesperación. En esta desesperación [...] reside toda la verdad del filme”²⁶⁶ (1989: 57).

264. La traducción es mía: “[s]eguire el percorso di Pasolini dalle prime poesie friulane, agitate da una ‘estetica passione’, alle ultime opere sorrette invece dalle finalità pratiche, non estetiche, di una parola brutalmente performativa, significa capire come sia possibile tener fede all’arte della parola nella sua funzione ‘forte’ pur negandone quell’autonomia formale che la rende oggetto estetico di per sé”.

265. La traducción es mía: “[l]e défaut principal de *Salò ou les 120 journées de Sodome* réside dans le manque de clarté dans l’intention même du cinéaste. Présenter des images repugnantes ne suffit pas à donner un sens a un film: encore faut-il établir quel effet on veut qu’elles produisent [...] Il en résulte un film fidèle à la lettre de Sade, trop fidèle même, et par ailleurs trop loin de l’esprit de Sade pour que soit justifiée cette fidélité littéraire”.

266. La traducción es mía: “[e]st le drame de la corruption devenue système, la substance de l’œuvre de Sade. Tandis que chez Sade elle s’exprime en une euphorie féroce, elle devient désespoir chez Pasolini. Dans ce désespoir [...] se tient toute la vérité du film”. La cita prosigue con lo que quizás se pueda pensar como una interpretación de Calvino hacia Pasolini, subrayando una postura ética que, aunque el tema no corresponde a esta investigación, apunto aquí para abrir otros ejes también interesantes para analizar.

La acción que Pasolini hace pasar por sus creaciones cobra vida durante la última época de su obra, que coincide con su muerte. De la misma manera, lo hace otro rasgo que se encuentra explícito en *Petróleo* (1994), me refiero a lo que he llamado el problema de la metaescritura. Con esto, quiero subrayar el proyecto, planteado de diversas maneras en ese libro, con el que el último Pasolini procuraba escribirlo, capturarlo todo en un proyecto infinito que suponía la idea de otra escritura, de otro alfabeto que el que se conoce. Me parece que es la evolución de su postulado de escribir la realidad por la realidad misma en un intento de que nada falte, que nada deje de representarse tal y como le sucede cuando era adolescente y sintió una gran angustia al estar pintando un paisaje y sentir que debía dibujar cada uno de los detalles que había en él (véase capítulo 2). Esto se presenta como un problema pues, justamente, se trata de un imposible.

Hay algo que siempre escapará a la representación pues este objeto irrepresentable, inescrible, escapa a lo simbólico. Es decir, en el campo que interesa, el de la obra poética, algo siempre estará en falta, en falta de poder ser completamente dicho, completamente representado. Ante esto, el poeta deberá conformarse, si se me permite decirlo así, con escribir borradores del poema que nunca se llegará a escribir porque no existe. O no. Pues no hay el poema como origen que no se borra a sí mismo, ni poema como palabra que contenga a todas las otras. Es por esto que la metaescritura como proyecto no es lo mismo que el borrador del poema. Aquella problematiza el tratamiento del objeto irreductible en tanto se plantea como algo que no tiene fin y no como algo imposible e irreductible en sí mismo que no puede ser contenido dentro de otra cosa infinitamente –como plantea Pasolini. El objeto irreductible siempre está en Otro lugar que en lo simbólico. Es decir, no está en las palabras, como tampoco en las imágenes, se siente en el cuerpo pero no está del todo en él, ex-iste, escapa a la comprensión, a la demostración, a la palabra exacta. Eso indecible es como lo real del cuerpo, ese íntimo Extraño que he planteado en esta investigación.

Calvino, prosigue, pues, diciendo: “pero la falta de claridad interior obliga a Pasolini a inventar una serie de maniobras de diversión: a simular una diana: un ¿poder? que intenta determinar históricamente, pero que permanece vago y abstracto; finalmente, a acusar a todo el mundo de corromper y dejarse corromper – todo el mundo excepto él”. En el original: “[m]ais le manque de clarté intérieure oblige Pasolini à inventer unes série de manoeuvres de diversion: à feindre une cible: un pouvoir? qu’il tente de déterminer historiquement, mais que demeure vague et abstrait; enfin à accuser tout le monde de corrompre et de se laisser corrompre – tout le monde à l’exception de lui-même” (Calvino 1989: 57).

Pasolini alude en varias ocasiones a la infinitud y a la metaescritura analogándola, incluso, al metalenguaje. Por ejemplo, en una entrevista hecha por Juan Carlos de Brasi, titulada *Pasolini: toda mi obra es una nostalgia* (1980) y publicada póstumamente, Pasolini responde a de Brasi, en relación a su poesía: “[c]oncibo la poesía como metalenguaje. Cada lenguaje poético es un metalenguaje –lo sepa el autor o no– porque cada lenguaje poético es una reflexión sobre la lengua [...] creo que el cine es como la lengua escrita y hablada y que posee una infinitud de distinciones en su interior” (de Brasi 1980: 11).

La cuestión es, pues, que ese metalenguaje pasa por el lenguaje escrito de la poesía y el cine de Pasolini pretendiendo que algo lo contenga infinitamente. Decir que hay metalenguaje es decir que existe el Otro del Otro. Cuestión que tanto Lacan como Derrida y Nancy niegan, cada uno a su manera, como se puede leer en el desarrollo de esta investigación. Negar el Otro del Otro es afirmar que no hay significación absoluta, que no hay un sentido para todas las cosas sino, más bien, que el sentido es múltiple y que, a veces, no hay sentido.

Sin embargo, la escritura de Pasolini pasa por otra vía: la de la creencia en un Otro que todo lo contendría, que habla a través de la realidad misma y que adquiere, para él, la connotación de divinidad. Así lo dice en la entrevista anteriormente citada: “[s]i mi aseveración de que la realidad es un lenguaje, fuera escuchada, quedaría en pie la siguiente pregunta: ¿un lenguaje de quién? Y la consecuente respuesta: un lenguaje del divino sujeto, Dios” (1980: 13). Estas afirmaciones ponen de manifiesto su apuesta, su creencia por la metaescritura como medio para tratar la escritura misma, es así que el proyecto pasoliniano (véase capítulo 3) puede ser también pensado como una escritura de la escritura, a manera de lo que sugiere el título de su libro *Descripciones de descripciones* (1975), es decir, describir la descripción como “[e]l narrar ilimitado. Una cosa después de la otra, y una dentro de la otra, hasta el infinito” (Naldini 1992: 349). Es un decir, escribir, hacer, que no tiene fin, que no pone fin a lo que él mismo llamó su “desesperada vitalidad”.

La infinitud de *Petróleo* (1992) no es estructural y definida por la obra misma, es decir, el escrito como tal no requiere de ella, no la plantea como fin en sí misma, como quizás se podría pensar la novela de Julio Cortázar *62 modelo para armar* (1968), en donde la historia tiene múltiples posibilidades de seguir conforme el lector escoge entre caminos diversos para proseguir la novela al final de cada capítulo. O, también, la infinitud que plantea Jorge Luis Borges en cuentos como *Funes el memorioso* (1942), *El inmortal*

(1947) o *El Aleph* (1949), en donde la idea de eternidad, de infinito, juega un papel importante dentro del propio cuento, pero este empieza y acaba. Se trata pues, tanto en Cortázar como en Borges, de una infinidad de posibilidades como idea abstracta nunca llevada a la acción. En Pasolini, en cambio, al final de su obra, la idea de lo infinito, de lo que no termina no es parte de un objeto literario sino un “objeto-forma”, como él mismo explicita en *Petróleo* (1992), un escrito que es más bien “algo escrito” (Pasolini 1993b: 162) y que debe ser una *summa*, completud. Así lo anticipa en *La Divina Mimesis* (1975), escrito antes de *Petróleo* (1992) y publicado, también, póstumamente:

Al final el libro tiene que presentarse como una estratificación cronológica un proceso formal viviente: en el cual una idea nueva no borre la anterior, sino que la corrija, o bien la deje incluso inalterada, conservándola formalmente como documento del paseo del pensamiento. Y puesto que el libro será un mixto de cosas hechas y de cosas por hacer –de páginas acabadas y de páginas de esbozo, o sólo intencionales– su topografía temporal será completa: tendrá a la vez la forma magmática y la forma progresiva de la realidad (que no obra nunca, que hace coexistir el pasado con el presente, etc.) (Pasolini 1976: 71).

La cuestión de la realidad, el lenguaje y la escritura estuvieron presentes en toda la obra de Pasolini. Ellas fueron cambiando, con el paso del tiempo, como formas de tratar lo no verbal en tanto vinculado al cuerpo y de atrapar la realidad misma (no hay que olvidar que la realidad corporal, para Pasolini, era el sexo y que “[l]a relación sexual es un lenguaje” (Naldini 1992: 358). La idea de la infinitud como *meta* (en su acepción de “acerca de”²⁶⁷), pero también la de lo que no acaba, se hacen cada vez más presentes hacia el final de su obra. La nota al pie del Apunte 1 de *Petróleo* (1992) da cuenta de ser un proyecto que no acaba en tanto se plantea como novela que nunca empieza. En este apunte, titulado *Antecedentes*, se ven tres líneas de puntos y una nota al pie que dice “[e]sta novela no comienza” (Pasolini 1993a: 9).

Si se suman estas ideas a la de la poesía como acción, se puede, entonces, decir también

267. El *Diccionario de la Real Academia Española*, en su versión en línea, dice del prefijo meta: Del gr. μετα- meta-. 1. elem. compos. Significa 'junto a', 'después de', 'entre', 'con' o 'acerca de'. Metacentro, metatórax, metalengua. Consultado el 11 de mayo de 2019.

que la acción a la que el último Pasolini recurría una y otra vez tendía a ser infinta, imparabile, además de cruda y despojada de la metáfora. Una acción con la escritura que planteaba la metaescritura, es decir la escritura de la escritura, a manera de tratamiento de esa acción –lo no verbal vinculado al cuerpo y su acción– que se escapaba a ser escrita y entonces debía tratar otra, y otra, y otra vez, hasta el infinito. Respecto de su renuncia al uso de la metáfora Pasolini dice, en una entrevista concedida a Jon Halliday en 1969, que:

No era que me afectara la dificultad de no poder usar la metáfora, incluso estaba contento de no deber usarla, porque, como ya he dicho, el cine representa la realidad mediante la realidad; es metonímico, no metafórico. La realidad no necesita metáforas para expresarse. Si quiero expresarlo a usted, lo expreso a través de usted mismo; no podría servirme de metáforas. En el cine es como si la realidad se expresara a sí misma a través de sí misma, sin metáforas y sin nada que sea insípido, convencional, simbólico²⁶⁸ (Halliday 1992: 50).

Sin metáforas quiere decir, entonces, que los objetos solo pueden ser representados por ellos mismos. ¿Cómo representar el objeto que no tiene representación por estar, él mismo, fuera de este campo? El último Pasolini lo procura, infinitamente, con la poesía de acción, con la crudeza de la palabra y la brutalidad de las imágenes sin que esto lograra representar lo no verbal. En esta respuesta a Halliday, puntualiza la representación de la realidad sin lo simbólico. Con Lacan se podría decir que las maneras en que el último Pasolini procura la representación estaban más del lado de los ejes imaginario-real y que ni lo simbólico ni lo que él llama el “cuarto nudo”²⁶⁹ –necesario para hacer un *sinthome*– fueron utilizados por Pasolini para tratar lo irreductible en cuestión. He de resaltar que, en una carta a Halliday, fechada el 9 de noviembre de 1969, Pasolini le escribe, después de haber revisado esta

268. La traducción es mía: “[n]on era che risentissi la difficoltà di non potere usare la metafora, anzi ero contento di non doverla usare, perché, come ho già detto, il cinema rappresenta la realtà con la realtà; è metonimico, non metaforico. La realtà non ha bisogno di metafore per esprimersi. Se voglio esprimere lei, la esprimo attraverso lei stesso; non potrei servirmi di metafore. Nel cinema è come se la realtà esprimesse se stessa attraverso se stessa, senza metafore, e senza alcunché di insipido, convenzionale, simbolico”.

269. “Diremos, por lo tanto, que un cuarto nudo siempre se apoyará en tres soportes que en esta ocasión llamaremos subjetivos, es decir, personales. Si recuerdan el modo en que introduje este cuarto elemento respecto de los tres elementos que se supone constituyen cada uno algo personal, el cuarto será lo que enuncio este año como el *sinthome*” (Lacan 2008: 52).

entrevista: “[e]l libro se ha hecho verdaderamente bien (¡no sucede jamás en Italia!); se lo agradezco de corazón” (1992: 9).²⁷⁰

A esta metonimia infinta, también metaescritura, en su conjunción con la acción planteada como poesía, solo la muerte pudo ponerle punto final. Parecía que Pasolini no se planteaba seguir otro camino que el que puede ser rastreado al final de su obra. De esto mismo da cuenta la última entrevista concedida a la televisión por Pasolini con motivo del estreno de su película *Salò o los 120 días de Sodoma* (1975), cuando responde al entrevistador: “[y]o pienso que escandalizar es un derecho, ser escandalizado es un placer, y el que rechaza el placer de ser escandalizado es un moralista” (Pasolini 1975).

No entraré en el debate sobre la forma en que Pasolini murió, como dije al inicio de esta investigación, porque no es algo interpretable, dado que es imposible que él diga algo sobre ella pero también porque no compete al tema de esta investigación. Aunque, como también he dicho, Pasolini resaltó que el tema de la muerte y el sexo, estaban vinculados para él. De esta manera, es de interés leer una especie de anticipación de su muerte en una de las notas que él añadió a *La Divina Mimesis* (1975) y que tituló “Para una ‘Nota del editor’”, como si dejase la idea de lo que el editor debía escribir al publicar el libro:

Esta no es una edición crítica. Me limito a publicar *todo* lo que el autor ha dejado [...] Un pequeño bloc de notas se ha encontrado, incluso, en el bolsillo interior de la puerta de su coche, y finalmente, detalle macabro pero también – hay que reconocerlo– conmovedor, una hoja cuadriculada (arranchada evidentemente a un bloc) cubierta por una docena de rayas muy inseguras –se ha encontrado en el bolsillo de la chaqueta de su cadáver (murió apaleado, en Palermo, el año pasado) (Pasolini 1976: 75).

La idea de la muerte también estaba presente en la obra de Pasolini, pero no solo como suicido o en su vinculación a la sexualidad, como se puede leer en su correspondencia y en *Amado mío. Precedido por actos impuros* (1982), sino también como su asesinato. Es otra de sus particulares maneras de tratar su cuerpo, de pensarlo, de aproximarse a él. De la misma manera hace el tratamiento de los otros cuerpos al final de su obra, de una forma

270. La traducción es mía: “[i]l libro è fatto veramente bene (non succede mai in Italia!); la ringrazio di cuore” (Halliday 1992: 9).

brutal, directa, lacerante. La última época de Pasolini da cuenta del disgusto que provoca, en el espectador o en el lector, estas palabras e imágenes. En sus últimas obras de teatro los espectadores se ponían de pie y se iban, *Salò o los 120 días de Sodoma* (1975) fue censurada en muchos países y fuertemente criticada por doquier. *Petróleo* (1992) es un texto difícil de leer, no solo por su contenido sino también por su forma. No es una novela, es un proyecto en donde el autor está muy presente. La expresión “cualquier cosa escrita”, que se encuentra en el Apunte 37, dice, por un lado y de alguna manera, del sin sentido de lo que Pasolini apunta, a saber, la creación de un nuevo alfabeto. Se refiere a un alfabeto que podría decir lo que los alfabetos conocidos no pueden. Por el otro, dice de lo que se escribe en el cuerpo como “cualquier cosa”, es decir, se pudo haber escrito *x*, *y*, o *z*, pero que eso debe ser descifrado, contenido en algo más, no puede quedar fuera de la significación. El nuevo alfabeto cobraría, así, esa función, daría cuenta de lo que esa escritura significa. Ante el fallo de este, habría entonces que inventar otro alfabeto. O, también, como dice Fabrice Bourlez: “[e]ste error y esta pérdida insisten también, por la negativa, en el ‘algo escrito’ que determina la redacción de *Petróleo*. No hay escritura sin error. Este ‘algo escrito’ enseña acerca de lo que somos, acerca del modo en que nuestros cuerpos profundamente marcados por una miseria negra que rehúsa el sentido. Letra enigmática. Este punto de imposible se parece a lo que Freud pudo llamar ‘pulsión’; ‘un real que se escabulle’ decía Lacan”²⁷¹ (Bourlez 2015: 105-06).

Sin embargo, el último Pasolini no cede ante esto. No cede ante lo real que se escabulle, a aquello que se resiste al sentido, que se rehusa a él. Más bien al contrario, procura incansable, desesperadamente, decirlo todo, por escribirlo y describirlo todo, por encontrar el objeto que no existe, el que representaría al objeto irrepresentable.

271. La traducción es mía: “[c]e ratage et cette perte insistent aussi, par la négative, dans le ‘quelque chose d’écrit’ qui détermine la rédaction de *Pétrole*. Pas d’écriture sans rature. Ce ‘quelque chose d’écrit’ enseigne sur ce que nous sommes, sur la manière dont nos corps profondément marqués par un misère noire que se refuse au sens. Lettre énigmatique. Ce point d’impossible ressemble à ce que Freud a pu nommer ‘pulsion’; ‘un réel qui se dérobe’, disait Lacan”.

6.3.2. *¿Cuerpo lacaniano, cuerpo nanciano? Cuerpo pasoliniano*

Teniendo en cuenta que en los planteamientos del apartado anterior, el cuerpo tiene un papel preponderante en tanto que la poesía “como acción real” (Pasolini 2015a: 54) lo implica, “arrojar el propio cuerpo a la lucha” (2015a: 54) lo toma como objeto, lo “no verbal” apunta a una sensación corporal paradójica y la metaescritura plantea el cuerpo presente para escribir, afirmaré que en la obra de Pasolini, cuerpo y escritura están, de diversas maneras, vinculados.

La escritura, como uno de los registros de la letra, es decir la escritura poética como herramienta o manera de tratar algo en el *parlêtre*, atravesó a Pasolini desde muy chico. Ella –la escritura– se convirtió en su manera de tratar lo que vivía. Del amor a la rabia, de la emoción al intelecto y de la fantasía a la historia, Pasolini hacía pasar su mundo por la escritura. Los efectos/afectos en el cuerpo estaban siempre incluidos en estas vivencias y, por tanto, en su ejercicio de la escritura.²⁷² Había algo indeterminado en su relación con ella, que le permitía privilegiarla frente a otros recursos de los que también disponía (por ejemplo, la pintura).

En Pasolini, y dentro del marco de esta investigación, se puede hablar de dos escrituras. Una, la que usa como herramienta y que plasma tanto en su obra escrita en forma de poemas, ensayos, artículos, novelas, etcétera, como en su obra cinematográfica²⁷³ a través de las imágenes y de la realidad que quiere representar y, otra, la que a la luz de esta investigación planteo que se trata de una escritura en el cuerpo cuyo origen y representación es imposible alcanzar. El cuerpo pasoliniano, en su última época, está teñido de estas dos escrituras. La primera procura, sin éxito, tratar la segunda, como desarrollé en el apartado anterior. El cuerpo pasoliniano no puede abordarse sin la escritura como la planteo aquí.

272. Véase, por ejemplo, el relato de la vivencia e inmediata escritura de la palabra “rosada”, como también su narración de la sensación y palabra inventada *teta veleta* (apartado 3.3), pero también lo que él mismo dice de su relación con la escritura en tanto vinculada con estos recuerdos (capítulo 2 y 3).

273. He insistido en varias ocasiones en que Pasolini decía de su cine que era la escritura de la realidad o que atrapaba la realidad a través de la realidad misma.

De esta manera, para abordar qué es el cuerpo para Pasolini, tal como es tratado al final de su obra o, también, lo que aquí llamo el cuerpo pasoliniano, comenzaré diciendo que el cuerpo para Pasolini comportaba un misterio y hablaba, pero en silencio, como él mismo apunta en *Petróleo* (1992). De entrada hay el misterio, que podría ser situado en la escena de *teta veleta*, en donde el niño Pasolini vive una sensación corporal de extrema excitación, paradójica cuando la describe y que recuerda detalladamente. Esa sensación es un misterio, pues no se sabe lo que es. No había palabra para decirla, había que inventar una, fue *teta veleta*, que, sin ser exacta la nombraba, de manera aproximada.

Esta sensación corporal, despojada de la palabra, es lo que no se sabe del cuerpo, lo que queda aislado del saber, del lenguaje. Sin embargo, no es del orden de la ignorancia o del no saber sino de lo que se inscribe en un registro que no implica siquiera saber que no se sabe, sino solamente, aquello que *se siente* en el cuerpo.²⁷⁴ Mientras que lo que se sabe es que el cuerpo habla, aunque silenciosamente, como dice Pasolini en algunos apuntes de *Petróleo* (1992): “[h]ay cosas –incluso las más abstractas y espirituales– que se viven *solo a través del cuerpo*. Si se viven a través de otro cuerpo ya no son las mismas” (Pasolini 1993b: 271), o “[l]o que siempre habla en silencio es el cuerpo” (1993b: 551). Son dos frases que se pueden leer y/o relacionar con dos de sus experiencias más tempranas, a las que él mismo hace alusión, en donde el cuerpo, y lo que siente, es protagonista. Me refiero a los momentos –ya mencionados con anterioridad– en donde las sensaciones en el cuerpo son en sí mismas fuertes en intensidad y en las que Pasolini se ve llevado a nombrar la sensación o a escribir la palabra que le ha causado tal sensación. La sensación corporal correspondiente a *teta velet* y a la escucha de la palabra *rosada* son las que dan cuenta de que el cuerpo había sido afectado y que el sujeto respondía a eso. La respuesta de Pasolini interesa a esta investigación en tanto es ella la que da pistas para pensar su manera tratar el cuerpo y de tejerlo con su obra.

He planteado y desarrollado, en los apartados precedentes, estos dos episodios (el de *teta veleta* y el de la palabra *rosada*), pero también la interpretación de Pasolini sobre lo que él mismo llama “la clave de toda mi obra” (Pasolini 2015b), a saber: *ab joy*. Tomaré estos

274. En *El Seminario, 23, El sinthome* (sobre todo en la última lección), Lacan se interesa, a partir de la escritura de James Joyce, por lo que se siente en el cuerpo tomando distancia de su imagen y del planteamiento de ser un cuerpo.

desarrollos, junto con las maneras de tratar el cuerpo al final de su obra para, apoyándome en lo desarrollado en esta investigación sobre la noción de cuerpo en Jacques Lacan y Jean-Luc Nancy, pensar si algo en él puede ser planteado como lacaniano y/o nanciano. Estos dos episodios de infancia serán una especie de núcleo en el que me centraré para desarrollar, un poco más, la cuestión del cuerpo en el último Pasolini. De la misma manera, me apoyaré en las elaboraciones y usos que este hace de él.

Para seguir con la cuestión del cuerpo como misterio en tanto Pasolini mismo interpreta algo del orden del misterio en él, pero también en tanto este misterio se da, en primera instancia en el momento de *teta veleta*, momento que él mismo llama no verbal, cuando la lengua es puramente oral y no hay escritura, diré que se trata de un momento que hace marca en Pasolini. No solo por inolvidable e intenso sino porque para él vuelve una y otra vez y le señala lo irreductible, lo indecible de su propio cuerpo. Aquella sensación estuvo siempre presente para Pasolini, en su correspondencia, sus artículos más epistémicos, en su poesía, como he citado en las páginas precedentes. Incluso, estuvo presente en *Petróleo* (1992), específicamente en esos apuntes en donde trataba primordialmente las cuestiones de su cuerpo pero también del cuerpo del otro. Es ahí, donde Pasolini atribuye el misterio del cuerpo al pasado, pero a un pasado particular en tanto este se actualiza en el presente una y otra vez. Esa marca hecha en el pasado tendría, para él, una continuidad que la hace siempre actual. Cuerpo y continuidad del pasado están, pues, incluidos en el misterio corporal para Pasolini. Lo dice así: “[p]or lo tanto el misterio de la experiencia existencial es un misterio por excelencia del Pasado [...] La continuidad del elemento de la caducidad se identifica con la continuidad del pasado y de su misterio corporal” (Pasolini 1993b: 272).

La marca en el cuerpo (nombrada como *teta veleta*) constituída en el pasado, se actualiza una y otra vez, como si el tiempo no existiera en ese evento y de él se desprendieran significaciones y acciones que dan un sentido a eso que Pasolini sintió en el cuerpo. La actualización de esta marca, su atemporalidad y sus múltiples y paradójicos significados hacen pensar que es imposible nombrarla con exactitud, pero también que, al no ser situada en un tiempo específico –pues ella se actualiza, es un pasado siempre presente o un pasado continuo, para retomar las palabras de Pasolini– es algo de otro orden que el del lenguaje y el del tiempo cronológico. En cierta manera, es lo que, en relación al cuerpo, testimonia un psicoanálisis llevado hasta el final, a saber, que el cuerpo no puede considerarse como un

solo registro porque en sí mismo es algo que conlleva experiencias múltiples (reales, simbólicas e imaginarias, o también, de sentido, sinsentido y sin sentido) algunas de las cuales no tienen significación aunque el *parlêtre* intente dársela y, de este modo, engancharse con las imágenes y las palabras. Marta Serra Frediani da cuenta de esto en un testimonio titulado *El cuerpo y sus avatares* (2018), en donde dice respecto al cuerpo y a su sensación imposible de nombrar: “[a] lo largo de mi vida he intentado muchas veces ponerle palabras que lo definieran, llegar a poder decirlo. En los últimos tiempos de análisis le encontré una fórmula posible: sentir la pulsión de vida y la pulsión de muerte fuera de todo sentido” (Serra Frediani 2017: 116) y enseguida, en su conclusión, habla del cuerpo y de otros eventos, como el anterior, que la marcaron en diversos momentos de su vida, dice:

Esos son los *tres cuerpos* o, mejor dicho, el cuerpo abordado desde los tres registros. Quiero solo añadir una cosa, algo que me sorprendió a mí misma mientras preparaba este testimonio: al intentar fechar los tres eventos infantiles que he relatado –uno para cada registro– me di cuenta de que los ubico todos en la misma edad, los cuatro años. En mi esfuerzo por aislarlos, por distinguirlos para la transmisión, se produce un forzamiento dado que lo que está en juego no es cada uno de los registros por separado sino, precisamente, el anudamiento entre ellos (2017: 117).

Es decir, para delimitar lo que no tiene significación de la experiencia corporal, lo irreducible de ella, se ha de tener en cuenta que siempre irá de la mano del lenguaje y la imagen, pues, sin esto como recurso, no se podría situar el límite o borde, la delimitación, de ese espacio, registro, dimensión que aquí he tratado con el nombre de agujero, de lo *troumatique*.

En las coordenadas de lo *troumatique* de *teta veleta*, me interesa resaltar que el misterio no solo es el acontecimiento de *eso* (del cuerpo) que no tiene sentido o significación sino también la manera en que la palabra y el cuerpo quedan, en ese momento, aparentemente unidos, la manera en que se tocan dando lugar a la producción de sentido ahí donde no lo hay.

Pasolini se pregunta por ese misterio de maneras diversas en *Petróleo* (1992) y establece, a

su vez, algunas respuestas, que van desde concebirlo como relacionado al tiempo hasta la espiritualidad y la ideología política. Respecto a esto último –no hay que olvidar que Pasolini tenía un gusto especial por la pobreza en general, lo marginal, los países tercermundistas–, dice: “[e]n aquel entonces Carlo no había comprendido qué relación íntima y suprema había entre pobreza y cuerpo: y de qué manera el cuerpo sacaba provecho de ello [...] la necesidad lo obligaba a repetir todas las noches la escena de su pasión sexual y apañárselas en el mundo del trabajo y de la pobreza” (Pasolini 1993b: 195-96).

Este es uno de los puntos lacanianos del cuerpo pasoliniano: el misterio del cuerpo, del cuerpo que habla. Lacan apunta a ello, directamente, cuando dice “[l]o real, diré, es el misterio del cuerpo que habla, es el misterio del inconsciente” (Lacan 2004: 158) y que Jacques-Alain Miller –como puntalicé en otro apartado– comenta aludiendo a que lo real, para Lacan, es la misteriosa unión del cuerpo con la palabra y sus efectos en el *parlêtre*:

¿Qué es el cuerpo hablante? *Ah, es un misterio*, dijo un día Lacan. Este dicho de Lacan merece tanto más nuestra atención cuanto que *misterio* no es *matema*, es incluso lo opuesto. En Descartes, lo que constituye un misterio pero sigue siendo indudable es la unión del alma y el cuerpo [...] Dicha unión, en lo concerniente a mi cuerpo, *meum corpus*, vale como tercera substancia entre substancia pensada y substancia extensa [...] Para nosotros el misterio cartesiano de la unión psicosomática se desplaza. Lo que constituye un misterio, pero aun así es indudable, es lo que resulta del dominio de lo simbólico sobre el cuerpo. Por decirlo en términos cartesianos, el misterio es más bien el de la unión de la palabra y el cuerpo. De este hecho de experiencia se puede decir que es el registro de lo real (Miller 2014: 322-24).

Se podría decir, entonces, que a donde llega la palabra para nombrar lo indescriptible, lo “no verbal” –para decirlo con Pasolini– o también, la sensación corporal que hace una marca en el cuerpo y no está del lado del lenguaje, es uno de los índices que señala lo real. Ese es el lugar imposible en donde la palabra no tiene efecto de significado-significante sino que tiene un efecto de escritura sobre el cuerpo. Escritura, evidentemente, en el sentido que aborda esta investigación. Esta escritura, efecto sin sentido, es también lo que del cuerpo es Extraño para cada uno. El Extraño familiar o extimidad (véase nota 17), para

subrayar lo que he desarrollado ya en otros apartados. Es decir, algo que habita en el sujeto y que a él mismo se le hace extraño al no reconocerlo enteramente como suyo sino como algo que pareciera tener su propia energía, *energeia* (véase apartado 5.2.10.2).

En Pasolini, se podría decir que lo Extraño del propio cuerpo se da desde ese primer momento (*teta veleta*) en donde lo que se siente en el cuerpo y la palabra no coinciden. Lo Extraño o éxtimo es esa sensación, esa juntura entre cuerpo y palabra que se *excribe*, como dice Nancy, que es experimentada como algo en el fuera-dentro y que corresponde a la ex-critura, a la ex-sistencia, entendiendo el prefijo *ex-* como fuera en donde resuena la noción de lo éxtimo en Lacan tal como lo trabaja Nancy. Este es, pues, uno de los puntos nancianos del cuerpo pasoliniano. Es decir, algo del cuerpo es familiarmente extraño y que no se puede atrapar en tanto es *excritura*, no significante. El cuerpo Extraño es, también, el misterio del cuerpo en tanto que el cuerpo que habla. Dicho de otro modo, lo real.

El sexo como el momento corporal por excelencia, tal como dice Pasolini en *Tetis* (1974) y la idea de que la única realidad preservada es la del cuerpo, son claves para pensar que para él la realidad y el cuerpo eran análogos, que no cabían las metáforas, pues realidad y metáfora no son lo mismo. De ahí, que procurara atrapar, escribir, la realidad con la realidad misma a través de las metáforas de su primer cine y poesía:²⁷⁵ “[p]or tanto, si el cine no es sino la lengua escrita de la realidad (que se expresa siempre a través de la acción), esto significa que no es ni arbitrario ni simbólico: representa, pues, la realidad a través de la realidad, es decir concretamente, a través de los objetos de la realidad que una cámara reproduce, momento a momento”²⁷⁶ (Duflot 1970: 129) y que pasara, luego, al tratamiento que hace del cuerpo en la última época de su obra (*Salò o los 120 días de Sodoma, Bestia de estilo, Petróleo*), en la que los cuerpos son degradados y expuestos en escenas brutales. En esta última época, Pasolini no se contenta, o no se conforma, con lo que ya había postulado como *símbolo* de la realidad y el cuerpo: “me ha parecido que la única realidad preservada fuese aquella del cuerpo [...] El símbolo de la realidad corpórea

275. Por ejemplo, *Pajaritos y pajarracos*, 1966; *La tierra vista desde la luna*, 1967; los poemas de Casarsa (escritos hasta que se mudó a Roma) o *Las Cenizas de Gramsci*, 1957.

276. La traducción es mía: “[l]e cinéma n'est donc que la langue écrite de la réalité (qui s'exprime toujours à travers l'action), cela signifie qu'il n'est ni arbitraire, ni symbolique : il représente donc la réalité à travers la réalité, c'est à dire concrètement, à travers les objets de la réalité qu'un appareil de prise de vues reproduit, moment par moment”.

es en efecto el cuerpo desnudo: es, de modo todavía más sintético, el sexo. No habría llegado al fondo de la representación de la realidad corpórea si no hubiese representado el momento corpóreo por definición” (Pasolini 1998: 99) sino que parece ir más allá de eso.

Ir más allá del sexo y su representación parecía, pues, siempre fallar. Ante esto, Pasolini no dejó de procurar formas nuevas para hacerlo. De hecho, es lo que se propone en *Petróleo* (1992): crear una nueva forma, donde se incluía la invención de un nuevo alfabeto.

El símbolo es sacado, entonces, de escena para reinventar, como dije en el apartado anterior, la semiótica del cine y la escritura en su obra. El cuerpo pasoliniano es un cuerpo marcado por el goce, que procura hacer pasar todo por la escritura literal, al que no le basta con la metáfora, la representación o la palabra aproximada. La metaescritura, la descripción de la descripción (véase apartado 6.3.1) está siempre en juego. Lo que vuelve, de diferentes maneras, una y otra vez y de principio a fin, es el (otro) cuerpo.

Con una especie de desesperación –significante que Pasolini usa en su poesía pero también en sus artículos de periódico– que lo mueve a buscar, a inventar, a crear otra cosa en donde el cuerpo vuelve a tomar un lugar relevante, Pasolini se encuentra, de nuevo con eso extraño, con algo que no es posible decir o reducir. De alguna manera, se podría pensar esta vuelta del cuerpo en clave de la ontología relacional, en tanto que el cuerpo busca relación con lo Otro y desprender de ahí una suerte de dialéctica. En el caso de Pasolini, esta búsqueda no cesa.²⁷⁷ Pero Pasolini se topa, justamente, con algo que no es dialectizable, sino que constituye un resto para la dialéctica.

Este cuerpo que reaparece de diversas maneras, que es tratado de formas distintas, puede ser pensado también como una suerte de, metafóricamente hablando, resurrección del cuerpo. Es una de las tesis de Armando Maggi en su libro *The resurrection of the Body: Pier Paolo Pasolini, From Saint Paul to Sade* (2009) con la cual resuena la noción de cuerpo y su resurrección en *Noli me tangere* (2003) de Jean-Luc Nancy (véase apartado 5.1.2). Maggi dice:

Exasperación es también lo que leemos en la cita de uno de los innumerables artículos de prensa de Pasolini [...] La poética final de Pasolini, podríamos decir, es ciertamente “teológica” y apocalíptica, aunque el estilo apocalíptico

277. Como *Petróleo* (1992), escrito que procuraba ser infinito.

del artista es de una naturaleza blasfema y repelente. El concepto de “cuerpo resucitado” atraviesa este libro y tiene su formulación más explícita en el filme *Salò* y en la novela *Petróleo*. Si el término *revolución* apunta al corazón de la poética de Pasolini, el poeta y cineasta enfatiza que la revolución primero tiene lugar en el cuerpo: “Un ‘cuerpo’ es siempre revolucionario, porque representa lo que no puede ser codificado... Más aún, si el cuerpo vive ‘una vida que no merece ser vivida’ (una persona negra, un sardo, un gitano, un judío, un homosexual, un perdedor) es también abiertamente revolucionario... Una persona pobre o infeliz siempre es, también, heroica”²⁷⁸ (Maggi 2009: 23).

El cuerpo revolucionario es, según Maggi, el cuerpo que resucita, que se levanta (*risen*, en inglés) para hacer otra cosa, para volver a hacer, para repetir. Es el cuerpo que se revoluciona a sí mismo en tanto es lo que no puede ser codificado. Es esa la dificultad para Pasolini: que el cuerpo no puede ser codificado, que no haya código para el cuerpo, lo que quiere decir que no hay forma para descodificarlo. Sin embargo, la revolución/resurrección apunta a deshacer el orden establecido para instaurar otro.

Tanto la invención del nuevo alfabeto que propone Pasolini en *Petróleo* (1992), la invención de una nueva semiótica para el cine o la propuesta en el *Manifiesto, 32 puntos para un nuevo teatro* (1968) como el tratamiento de los cuerpos en *Salò a los 120 días de*

278. La traducción es mía: “[e]xasperation is also what we read in the quotation from one of Pasolini’s innumerable newspaper articles [...] Pasolini’s final poetics, we could say, is indeed ‘theological’ and apocalyptic, although the artist’s apocalypticism has a blasphemous and a revolting nature. The concept of ‘risen body’ runs through this book and has its most explicit formulation in the film *Salò* and the novel *Petrolio*. If the term *revolution* points to the core of Pasolini’s poetics, the poet and filmmaker stresses that revolution first takes place in the body: ‘A ‘body’ is always revolutionary, because it represents what cannot be codified... Moreover, if the body lives ‘a life that does not deserve to be lived’ (a black person, a Sardinian, a gipsy, a Jew, a homosexual, a loser) it is also openly revolutionary... A poor or unhappy person is always also heroic’”. La cita de Pasolini proviene de una entrevista hecha por Tommaso Anzoino, que dice: “[u]n ‘cuerpo’ es siempre revolucionario; porque representa lo incodificable; por el hecho de que vivimos las situaciones codificadas –viejas o nuevas– tornándolas inestables y escandalosas. Si además el ‘cuerpo’ vive una ‘vida indigna de ser vivida’ (un negro, un sardo, un gitano, un judío, un invertido, un miserable) es también manifiestamente revolucionario (mientras que tal función no es manifiesta en el ‘cuerpo’ de un comendador, de un ministro, etc.). Un pobre, un infeliz, son siempre, de por sí, heroicos: tanto si se resignan como si se rebelan –o también si cometen acciones delictivas– nunca tienen alternativa real”. En el original: “[u]n ‘corpo’ è sempre rivoluzionario; perché rappresenta l’incodificabile; in esso che viviamo le situazioni codificate –vecchie o nuove– rendendole instabili e scandalose. Se poi il ‘corpo’ vive una ‘vita indegna di essere vissuta’ (un negro, un sardo, uno zingaro, un ebreo, un invertito, un miserabile) è anche manifiestamente rivoluzionario (mentre tale funzione non è manifesta nel ‘corpo’ di un commendatore, di un ministro, ecc.). Un povero, un infelice sono sempre, di per sé eroici: sia che si rassegnino sia che si ribellino –e sia anche che compiano azioni delittuose– che sono sempre senza alternativa reale” (Anzoino 1975).

Sodoma (1972) presentifican, no solo una revolución en sí misma sino también un tratamiento siempre diferente, siempre otro del cuerpo, en singular, y de los cuerpos, en plural, pues Pasolini hace pasar estas propuestas tanto a su cuerpo como al cuerpo de actores y muchachos jóvenes que le atraían especialmente y a su narrativa cuando habla de otros cuerpos. Al final de su obra se encuentra una constante degradación del cuerpo. En la *Abjuración de la trilogía de la vida* (1975), Pasolini dice:

Creo, ante todo, que nunca y en ningún caso se debe temer ser instrumentalizado por el poder y su cultura. Hay que comportarse como si esa peligrosa eventualidad no existiera. Lo que cuenta, antes que nada, es la sinceridad y la necesidad de lo que hay que decir [...] no puedo negar la sinceridad y la necesidad que me impulsaron a la representación de los cuerpos y de su símbolo culminante, el sexo [...] las vidas sexuales privadas (como la mía) han sufrido tanto el trauma de la falsa tolerancia como el de la degradación de los cuerpos [...] si quisiera seguir realizando films como los de la *Trilogía de la vida*, no podría; por que he acabado odiando los cuerpos y los órganos sexuales. Naturalmente, me refiero a *estos* cuerpos y a *estos* órganos sexuales. Esto es, a los cuerpos de los nuevos jóvenes y muchachos italianos, a los órganos sexuales de los nuevos jóvenes y muchachos italianos. Se me objetará: “A decir verdad, en la *Trilogía de la vida* no representabas cuerpos y órganos sexuales de nuestro tiempo, sino los del pasado”. Es cierto; pero durante algún tiempo pude hacerme ilusiones. El degradante presente quedaba compensado por la supervivencia objetiva del pasado o por la posibilidad, por consiguiente, de volver a evocarlos [...] Yo mismo me estoy adaptando a la degradación y estoy aceptando lo inaceptable. Maniobro para reordenar mi vida. Estoy olvidando como eran *antes* las cosas. Los amados rostros de ayer empiezan a amarillear. Ante mi – implacable, sin alternativas– el presente. Y readapto mi compromiso para una mayor inteligibilidad (*¿Salò?*) (Pasolini 1997: 61-64).

Esta “degradación” y este “odio”²⁷⁹ al cuerpo, respondía, quizás, a la imposibilidad de

279. Recuerdo lo ya citado de Jean-Luc Nancy evocando el odio como un índice del cuerpo como Extraño: “[q]ue ‘el cuerpo’ nombre al Extraño, absolutamente, tal es el pensamiento que hemos llevado a buen fin [...] (Que no se pregunte, en todo caso, por qué el cuerpo suscita tanto odio)” (Nancy 2010: 12).

volver al pasado, de hacerlo sobrevivir “objetivamente” (son palabras que usa Pasolini). Pasolini manifiesta aquí, unos meses antes de su muerte y del estreno de *Salò* cuestiones de importancia para haber dado ese giro en su obra, que si bien no son las únicas, dicen algo de su hacer con el cuerpo y con lo que, de él, no se puede descifrar.

Si Pasolini decía que el cuerpo representa lo que no puede ser codificado/descodificado y ahí su misterio, ¿por qué no se pacificó con esto, con la metáfora, con el bordeamiento²⁸⁰ – en cualquiera de sus formas– de lo no verbal, como lo que habla en silencio? Mi hipótesis es que lo incodificable corresponde a *teta veleta*. Es decir, este nombre que Pasolini inventa para aquella sensación corporal que le desborda es un nombre para lo real en él. *Teta veleta* es el nombre que nombra lo indescriptible, lo que *hay*, sin añadidos. Lo que hay solo, desnudo de sentido. Es un nombre al estilo de los ejemplos anteriormente citados: “Yo soy lo que soy” o “existe un x que es igual a x ” (véase nota 152). Un nombre que luego es relacionado con *ab joy* como centro de la obra pasoliniana. Una escritura de un solo elemento: *ab joy*, que remite a *teta veleta* y la sensación corporal de aquel momento.

Teta veleta es lo real del cuerpo de Pasolini. *Teta veleta* es el cuerpo pasoliniano. Un trozo del cuerpo que no puede ser pensado, pues, este, se le resiste al pensamiento y, por tanto, a la representación. Hay que abandonar el terreno del ser y del pensamiento para entrar en la dimensión de este cuerpo propuesto por el psicoanálisis lacaniano a través de *lalengua* y de *teta veleta*. Para entrar en el cuerpo *ex-crito*, Extraño, tal como lo postula Jean-Luc Nancy, es necesario ubicarse en la ontología relacional pues el cuerpo nanciano solo es en tanto se relaciona con lo otro, aunque eso otro sea sí mismo.

Por su parte, la cuestión del uso del cuerpo remite a pensar también el carácter performativo en la última época de la obra poética de Pasolini, tal como expliqué en el apartado 6.3.2 (véase, también nota 259). La acción que plantea Pasolini hacia el final de su obra, pero también sus referencias y alusiones al cuerpo en *Bestia de estilo* (1975), *Petróleo* (1992) y *Salò o los 120 días de Sodoma* (1972) cuestionan que se trate de un cuerpo que mantenga el Uno solo lacaniano como irreductible, indescifrable, fuera de todo sentido y, a su vez, tratado o anudado con otros elementos que permitan un punto de basta, un saber hacer con eso que no vaya en la dirección de la autodestrucción y el goce

280. Con esto me refiero al uso de alguno de los registros de la letra que también sirve para el tratamiento de lo irreductible, de ese agujero de lo *troumatique* que en Lacan es lo real y en Nancy la *ex-critura*.

ilimitado. Por ello, he tratado como contraejemplos –que logran este saber hacer con su escritura– a Octavio Paz e Italo Calvino. En esta dirección apunta la reflexión de Carla Benedetti en *Pasolini contro Calvino* (1998) cuando subraya la manera de hacer de Pasolini respecto de su propio cuerpo y su última poesía:

El último Pasolini, en suma, ya no cree que pueda haber “poesía en la literatura”, es decir que se pueda ser poetas estando en el recinto de lo estético, conformándose con la ambigua autonomía formal de lo que sigue haciéndose bello en el juego convencional en el que ahora se ha convertido la literatura. Este recinto, de hecho, “asimila” toda alteridad, convirtiéndola en “cuerpo propio”, este también convencional –en suma, en una alteridad finita. Si la poesía entendida como el arte de la palabra capaz de hacerse portadora de los puntos de vista “otros” sobre el mundo, tiene todavía alguna posibilidad, es solo saliendo fuera de ese recinto, haciéndose instrumento de la acción. La poesía (que, con Pasolini, debemos distinguir de la literatura) soportará una “dilatación” como esta. En tanto que cuerpo (casi orgánico) que hace uno con el cuerpo del poeta (en el sentido en que una performance no se puede separar de la persona del artista), puede dilatarse hasta acoger en ella tal cuerpo extraño [...] Seguir el recorrido de Pasolini desde las primeras poesías friulianas, agitadas por una “estética pasión”, hasta las últimas obras, apoyadas, por el contrario, en finalidades prácticas, no estéticas, en una palabra brutalmente performativa, significa entender cómo puede ser posible tener fe en el arte de la palabra en su función “fuerte”, si bien negándole aquella autonomía formal que la hace objeto estético por sí misma²⁸¹ (Benedetti 2004: 143).

281. La traducción es mía: “[I]l ultimo Pasolini insomma non crede più che possa esservi ‘della poesia nella letteratura’, vale a dire che si possa essere poeti stando nel recinto dell’estetico, accontentandosi di quell’ambigua autonomia formale di cui continua a farsi bello quel gioco convenzionale che è ormai diventata la letteratura. Quel recinto infatti ‘assimila’ ogni alterità, trasformandola in ‘corpo proprio’, anch’esso convenzionale –insomma in una alterità finita. Se la poesia intesa come arte della parola capace di farsi portatrice di punti di vista “altri” sul mondo, ha ancora qualche chance, è non solo uscendo fuori da quel recinto, facendosi strumento dell’azione. La poesia (che dobbiamo, con Pasolini, tener distinta dalla letteratura) supporterà una tale ‘dilatazione’. In quanto corpo (quasi organico) che fa tutt’uno col corpo del poeta (nel senso in cui una performance non può essere separata dalla persona dell’artista), essa può dilatarsi fino ad accogliere in sé un tal corpo estraneo [...] Seguire il percorso di Pasolini dalle prime poesie friulane, agitate da una ‘estetica passione’, alle ultime opere sorrette invece dalle finalità pratiche, non estetiche, di una parola brutalmente performativa, significa capire come sia possibile tener fede all’arte della parola nella sua funzione ‘forte’, pur negandone quell’autonomia formale che la rende oggetto estetico di per sé”.

La alteridad, pues, *en* el cuerpo del poeta. Es decir, la alteridad de la palabra poética no fuera (en tanto daría otra interpretación del mundo) sino dentro del propio cuerpo, como acción. La palabra, entonces, pierde su estatuto como palabra con relación a eso de lo que ella es capaz, a saber, metaforizar, decir, nombrar, tocar, marcar, entre otros, para dar paso, en su lugar, a la acción. Con una finalidad práctica, Pasolini incorpora lo extraño, lo de fuera y lo hace uno con su cuerpo (que no el Uno lacaniano), un uno de cuerpo y poesía, cuerpo y acción. Un uno que no deja un espacio vacío, una hiancia, que sea tratable por otra vía que la de la significación.

Esto implica que hay en él un S_1 y un S_2 , un significado. No se trata de un Uno solo que pueda quedar ahí sin interpretación posible, como *ex-istencia*, que quede aislado del resto. Sino de un uno que busca una especie de respuesta, de sentido, que se traduce en acción y pretende interpretación, utilidad, denuncia, revolución. Ya sea que esto fuera proporcionado por los otros o por él mismo. De esto es testimonio la declaración que hizo de su último film respondiendo con el placer que le causaba el escándalo y que he citado repetidas veces en esta investigación. O también, la respuesta –y dedicatoria– que hace a sus críticos en el prólogo de *La Divina Mimesis* (1975): “doy a la imprenta hoy estas páginas como un ‘documento’, pero también para fastidiar a mis ‘enemigos’: en efecto, ofreciéndoles una razón más para despreciarme, les ofrezco una razón más para irse al Infierno”²⁸² (Pasolini 1976: 5).

Pasolini, al final de su obra, no persiguió el efecto y lugar artístico de la palabra sino, más bien, el del uso de esa palabra como una acción –fuera de toda metáfora– que finalmente era la suya.

El cuerpo pasoliniano, un cuerpo que marcado por la escritura, por la sensación en el cuerpo de *teta veleta* siguió la vía de la posibilidad del ciframiento/desciframiento. En el último Pasolini, se refleja un no a acoger ese punto, en cada uno, imposible de descifrar. O, para decirlo de otra manera, se trata de un cuerpo que, aunque escrito, no tolera la

282. No puedo dejar de evocar aquí otro ejemplo de un poeta que podría poner en la misma línea que la de Paz y Calvino. En la llamada poesía visual, Joan Brossa (Barcelona, 1991) es un artista que merece ser estudiado en relación a lo que él mismo hizo con lo indecible, lo irreductible, lo *ex-crito* y el cuerpo. Su obra es vasta y de ella nace lo que planteo aquí. Es absurdo transcribir aquí todos sus títulos. Véase: www.fundaciojoanbrossa.cat

excritura de sí mismo ni el aislamiento, la soledad de esa marca como algo que no hace lazo, que jamás se relaciona ni coincide con ninguna palabra, lenguaje, alfabeto, imagen, como tampoco con lo que el sujeto cree que es su cuerpo.

Por eso es que en Pasolini también falló el postulado de que el sexo es, por excelencia, la realidad del cuerpo, pues la realidad del cuerpo no existe como tal, como dato, como ubicación corporal, sino que “la plena realidad del cuerpo no es, ni el envoltorio impenetrable que todo lo aísla ofreciendo su forma lisa a la mirada, ni la demasiado íntima e incommunicable adherencia a sí mismo de una vivencia. Está entre lo uno y lo otro, ‘ocurre’ en este intervalo, es ‘acontecimiento’”,²⁸³ como dice René Schérer, para luego añadir: “su lenguaje, indisociable de ella, es el de los afectos que experimenta y, sobre todo, que produce. Afectos que, tal como los define Deleuze en un comentario de Spinoza, son ‘la variación continua y la fuerza de existir, de la potencia de actuar’”²⁸⁴ (Schérer and Passerone 2006: 92).

Si Pasolini hubiera creído esto, si le hubiera bastado o lo hubiese aceptado como metáfora, quizás hubiese erigido el final de su obra en torno a las modalidades de esta realidad. Planteo pues que, en lugar de la metáfora, Pasolini procuraba dar lugar no solo a la metaescritura sino también a lo que llamaré aquí una metaforma. Es decir la forma de la forma. *Petróleo* (1992) fue el intento fallido, sin duda, de esto. Como dice Benedetti en la obra recién citada: “no había, en el último Pasolini, una poesía que se hiciera objeto estético sino que se convirtió en el uso de la palabra como acción, una palabra performativa” (Benedetti 2004: 143).

De esta manera, lo que está en juego cuando se pone en cuestión el tratamiento del cuerpo y la escritura, tal como interesa a esta investigación, es lo que Pasolini hace con estas dos vertientes. Él procura, sin éxito, dialectizar una y otra vez lo extraño en su cuerpo. Pero, como anteriormente he dicho, lo extraño en su cuerpo queda como un resto para la dialéctica. Es decir, lo extraño no es dialectizable, pues si se dialectiza dejaría de ser

283. La traducción es mía: “[l]a pleine réalité du corps n’est, ni l’enveloppe impénétrable qui l’isole tout en offrant sa forme lisse au regard, ni la trop intime et incommunicable adhérence à soi d’un vécu. Elle est entre deux, elle ‘se passe’ dans cet intervalle, elle est événement”.

284. La traducción es mía: “[s]on langage, indisociable d’elle, est celui des affects qu’elle ressent, et surtout qu’elle produit. Affects qui, ainsi que les définit Deleuze dans un commentaire de Spinoza, sont ‘la variation continue et la force d’exister, de la puissance d’agir’”.

extraño. Lo extraño permanece siéndolo porque no es dialectizable, irreductible al discruso, a la dialéctica, al pensamiento.

El último Pasolini no supo renunciar a “arrojar su cuerpo a la lucha” como tampoco supo bordear, con apoyo en otros elementos, aquello que ponía en juego su cuerpo como lo “no verbal”. No supo dejarlo solo, completamente solo, indialectizable y renunciar a la tentativa de procurar decirlo todo,²⁸⁵ de escribirlo todo, de representar lo que no puede ser representado. En el último Pasolini, la escritura en el cuerpo procura ser pasada a la literalidad, a la acción y su crudeza vía la palabra/acción y la brutalidad de la imagen. El infierno de *Salò o los 120 días de Sodoma* (1975) muestra esa escritura de la realidad que es su último cine:

Es la punta extrema del deseo, en el que se convierte en su contrario: la destrucción de su objeto. Dobla la forma positiva y exaltante: “lo que un cuerpo puede”, como mediante un odioso retruécano, con el inexpiable “lo que se le puede hacer de un cuerpo” o a un cuerpo: humillarlo, desgarrarlo, despedazarlo trozo a trozo, en escenas difícilmente sostenibles para la mirada. El infierno de *Salò* abre ese espacio donde, como a la entrada del *Infierno* de Dante, hay que abandonar toda esperanza [...] *Los ciento veinte días*, con sus círculos de progresión en el crimen, se desarrollan en esta frontera insostenible, en esa cresta peligrosa de la conversión en mal, del goce en destrucción²⁸⁶ (Schérer and Passerone 2006: 99).

Lo ilimitado en Pasolini viene también del hecho de que su escritura no fue un borde, un

285. En *Cartas luteranas* (1976) escribe que él podía decirlo todo, que no tenía nada que perder: “[e]stoy solo, en el campo: en una soledad real, elegida como un bien. Aquí no tengo nada que perder (y por eso puedo decirlo todo), pero tampoco tengo nada que ganar (y por eso puedo decirlo todo con mayor razón)” (Pasolini 1997). También aludió, no hay que olvidarlo, a la narración de una cosa dentro de la otra, hasta el infinito, en *Petróleo* (1992): “[e]l narrar ilimitado. Una cosa después de la otra, y una dentro de la otra, hasta el infinito” (Naldini 1992: 349).

286. La traducción es mía: “[i]l est la pointe extrême du désir, où celui-ci se transforme en son contraire: la destruction de son objet. Il double la forme positive et exaltante: ‘ce que peut un corps’, comme à la faveur d’un odieux calembour, par l’inexpiable: ‘ce que l’on peut faire d’un corps’, ou à un corps: l’humilier, le déchirer, le morceler pièce à pièce, en scènes que le regard difficilement soutiendra. L’enfer de *Salò* ouvre cet espace où, comme à l’entrée de *l’Enfer* de Dante, il faut abandonner toute espérance [...] *Les Cent vingt journées*, avec leurs cercles de progression dans le crime, se déroulent sur cette intenable frontière, sur cette crête périlleuse de la conversion du bien en mal, de la jouissance en destruction”.

contendor efectivo para lo que se le presentaba como extraño, no verbal, desbordante de su propio cuerpo. La escritura como registro de la letra, al final de la obra de Pasolini, no logró darle un marco a *teta veleta* ni a *ab joy* para que el goce y la extrañeza que estas dos últimas experiencias comportaban fueran acotadas a la literatura y, así, darles la dignidad de La Cosa –para decirlo con el Lacan del seminario 7. Esto hubiese posibilitado dar paso a lo que freudianamente se conoce como sublimación.

Sostengo que la escritura en la obra del último Pasolini tiene algo de derridiana –sin serlo completamente– en tanto que en Pasolini también hay algo que se tacha siempre a sí mismo, no hay origen sino una huella que se borra a sí misma dando paso así a otro origen, a otra huella, a otro borramiento posible y necesario a la vez. En Pasolini, el significado se disemina. Entonces se busca otro y otro y otro. A su vez, hay también un reventar algo del lenguaje –como en Derrida– (la semiótica, la sintaxis) para darle otro uso. Pasolini opta por destruir(se), por pasar a la acción acabando con la palabra poética para dar paso a su intento infinito de desvelar lo real del cuerpo.

Para terminar este apartado, y habiendo ubicado ya los puntos lacanianos, nancianos y, brevemente, derridianos en el cuerpo y escritura pasolinianos, quisiera señalar algunas de sus propias palabras para con su relación con el psicoanálisis. Quiero resaltar que esto ha llamado especialmente mi atención porque Pasolini muestra la influencia que Freud y el psicoanálisis tienen en él. Pasolini se interpreta de hecho a sí mismo en clave freudiana. Son numerosas las alusiones a Freud y al psicoanálisis en *Petróleo* (1992), en donde aquel escribe del objeto, del ello, del Yo, de los sueños, de la masturbación, etcétera, refiriéndose explícitamente a ambos (Freud y el psicoanálisis). De la misma manera lo hace en la entrevista concedida a Juan Carlos de Brassi (1980) en donde este le pregunta directamente “¿Cómo juega en tu obra la reflexión psicoanalítica?” y a lo que Pasolini responde:

De una manera capital, aunque siempre redefinida en una dimensión poética. Recuerda que siempre afirmé que en mi elección temática, formal, plástica, etc., se pone en marcha una cierta patología, la cual impregna a los protagonistas de mis films. La influencia de distintas obras de Freud es notoria en mis películas. Creo que los psicoanalistas podrían sacar bastante material del análisis de mis posturas [...] los distintos núcleos de la problemática freudiana van apareciendo a lo largo de toda mi obra, por momentos la iluminan y por momentos la

oscurecen, pero siempre se encuentran presentes, insistiendo a lo largo de todas mis propuestas. El fracaso del yo racionalista unitario es, considerado desde otro ángulo, la patología característica del protagonista narcisista, que ha volcado todo lo que podía dar a los demás sobre sí mismo [...] y a tal grado que hacen saltar a los personajes por el aire, los liquida como seres humanos. Esa aniquilación se va aplicando progresivamente a mi obra, ya que todo lo que uno hace o dice está teñido por ella. Lo que vengo diciendo queda claro en esa furia disolvente que ataca sin piedad, corroe, domina y flagela la totalidad de lo que produce ultimamente y donde una mirada ingenua sólo querrá ver pornografía, furor orgiástico (de Brasi 1980: 9).

Pasolini se sirvió del psicoanálisis de diversas maneras. Su film *Edipo Rey* (1967) y las elaboraciones que hace de él, es una muestra de ello. En suma, Pasolini dice que su película *Edipo Rey* es su Edipo,²⁸⁷ el enamoramiento de su madre y el odio hacia su padre. Sin embargo, un año más tarde, en 1968, en la entrevista concedida a Jon Halliday, Pasolini da un giro a la interpretación que él mismo hizo de su Edipo. Entonces, le dice a Halliday: “es más bien difícil hablar de las relaciones con mi padre y con mi madre, porque conozco algo de psicoanálisis, por lo que no sabría bien si hablar de ello simplemente en términos de memoria poética, anecdótica, o por el contrario en términos psicoanalíticos [...] Lo que puedo decir es que sentía un gran amor por mi madre”²⁸⁸ (Halliday 1992: 27) pero más adelante agrega y rectifica en relación al odio que decía (y escribía) profesarle a su padre: “[e]n el fondo, gran parte de mi vida emocional no depende del odio contra él sino del amor por él, un amor que llevaba dentro hasta que tuve cerca de un año y medio, o quizás dos o tres, no lo sé”²⁸⁹ (1992: 28).

287. Véase una de sus biografías, escrita por Nico Naldini, en especial en capítulo titulado “Edipo Rey: Una autobiografía en película”. En donde, entre otras cosas, Pasolini dice: “[l]a diferencia profunda entre *Edipo* y mis otras películas es que es autobiográfica, mientras que las otras o no lo eran o bien lo eran inconsciente, indirectamente. En *Edipo* cuento la historia de mi complejo de Edipo. El niño del prólogo soy yo, su padre es mi padre, un oficial de infantería, y la madre, una maestra, es mi madre” (Naldini 1992: 288).

288. La traducción es mía: “[è] piuttosto difficile parlare dei rapporti con mio padre e con mia madre in quanto conosco un po’ di psicanalisi, per cui sarei indeciso se parlarne semplicemente in termini di memoria poetica, aneddotica, o invece in termini psicanalitici [...] Quello che posso dire è che avevo un grande amore per mia madre”.

289. La traducción es mía: “in fondo, gran parte della mia vita erotica ed emozionale non dipende da odio contro di lui, ma da amore per lui, un amore que mi portavo dentro fin da quando avevo circa un anno e

Se puede deducir que Pasolini, durante una época, creyó en ciertas interpretaciones –¿o solo usaba la teoría como instrumento?– de lo que le sucedía y, con eso, creaba, inventaba, escribía, filmaba: “siempre había creído odiar a mi padre, pero recientemente, escribiendo uno de mis últimos dramas en verso, *Fabulación*, que trata de la relación entre padre e hijo, me di cuenta que, en el fondo, gran parte de mi vida erótica y emocional no depende del odio hacia él sino del amor por él”²⁹⁰ (1992: 28). Es el caso de *Fabulación* (1969), escrita en 1966, pero también de *Edipo Rey* (1967) o de las poesías dedicadas a su madre en *Poesía en forma de rosa* (1964). Sin embargo, esto dejó de ser soporte suficiente para la creación pasoliniana en su última época, pues esta interpretación o uso de la teoría, en un primer momento, era pasada por la metáfora, era sublimada. Pero en ese quiebre que he situado en los años de la *Abjuración de la trilogía de la vida* (1976), que precede a lo que aquí he llamado su última época y que comprende *Salò o los 120 días de Sodoma* (1975), *Petróleo* (1992), *Bestia de estilo* (1975) y el *Manifiesto, 32 puntos para un nuevo teatro* (1968) este recurso ya no le sirve. Pasolini sigue citando a Freud y a Lacan²⁹¹ sin el recurso a la metáfora sino más bien como simples “apoyos” a lo que él escribe.²⁹² Por ejemplo, en *Petróleo* (1992), además de evocar a Freud, Winnicott y Melanie Klein (véase apartado 3.1) también dice, en relación al marxismo: “[y] análogamente el psicoanálisis le había revelado al hombre interior que él (siempre contrariamente a su falsa idea de sí mismo) está dividido (Yo y Ello, consciente e inconsciente), cosa que lo hace culpable (todos los

mezzo, o forse due o tre, non so”.

290. La traducción es mía: “[a]vevo sempre pensato di odiare mio padre ma di recente, scrivendo uno dei miei ultimi drammi in versi, *Affabulazione*, che tratta del rapporto fra padre e figlio, mi sono accorto che, in fondo, gran parte de la mia vita erotica ed emozionale non dipende da odio contro lui ma da amore per lui”.

291. En el Apéndice de *Bestia da Stile* (1975) dice: “absolutamente todo es hablable. Hablar la palabra (Lacan) es ya nuestra primera cualidad” (la traducción es mía. En el original: “è tutto assolutamente parlabile. Parlare/ la parola (Lacan) è ormai la nostra prima nuova qualità” (Pasolini 2010: 307).

292. En la entrevista a de Brasi, dice, explícitamente que su obra está vinculada a la muerte: “[v]uelvo a reafirmártelo: mi obra es un ser para la muerte y esa muerte no es más que la terminación de mi nostalgia o de mi melancolía abisal, como dirías tú. Retornando a lo que me preguntabas anteriormente te aseguro que los grandes temas freudianos rondan mis films. Y, concretamente, los temas que atraviesan *La Interpretación de los Sueños*, *Psicología de las Masas* y *Análisis del Yo*, *El Malestar en la Cultura*, algunos escritos metapsicológicos [...] De una parte de *Totem y Tabú*, en la cual la nostalgia se vuelve infancia superada y donde el animismo y la omnipotencia de todo lo que deseamos adquiere la fuerza de una realidad idílica, equilibrada y poliforme, dejando que la magia rompa las explicaciones racionalistas de causa efecto para convertirse en relaciones de aspiraciones y energías positivas, negativas, dispersivas, multicolores. Debo aclararte que no se trata de retornar a ningún estado paradisíaco sino más bien de lograr que las luchas profundas se tornen choques manifiestos” (de Brasi 1980: 9-10).

infinitos, innumbrables, inmundos pecados que el hombre, en área alucinatoria, jamás deja de realizar y de querer)” (Pasolini 1993b: 543).

Es, me parece, la increencia a la que apunté en las páginas precedentes y en el apartado 3.2, que hace a Pasolini alguien que no se deja engañar por lo real, en el sentido lacaniano. O, también, que no sabe responder de otra manera que desesperadamente a lo extraño en el propio cuerpo, en el sentido nanciano que comporta la noción de cuerpo extraño y que implica la *ex-critura* del cuerpo. La dificultad de dejar que se escape eso que siempre se escapa del cuerpo, y procurar reatraparlo o representarlo, sin darle significación, es el punto que Pasolini no supo sostener al final de su obra. Su “desesperada vitalidad” no encontró la forma poética que, quizás, hubiera merecido.

6.3.3. Lo escrito y el cuerpo: un problema para la representación en la obra de Pasolini

Siguiendo la línea de lo anteriormente desarrollado, se podría afirmar que al final de la obra de Pasolini, la representación –y con ello, sus límites– se torna en una problemática importante para el poeta. En su obra procura representar la “realidad corpórea”, como él mismo lo dice en el artículo titulado *Tetis* (1974), a lo que también se le podría llamar lo “no verbal”, ese momento exclusivamente corpóreo en el que el lenguaje es puramente verbal y la escritura todavía no existe. Sin el recurso de la lecto-escritura, el niño prescinde de estas herramientas simbólicas (en las que se juega también la voz) para poner de manifiesto, para fijar, para representar y representarse un mundo tan externo como interno. Hay aquí un indicio para pensar que en Pasolini se puede hablar de una escritura que no corresponde a la del sentido o al calco de la palabra fónica, que no es la escritura a la que se refiere la literatura o, aún más, a una escritura que correspondería al sentido.

Este indicio, *teta veleta*, refleja que algo del cuerpo de Pasolini no encuentra su agotamiento en la palabra escrita y oral sino que la sobrepasa. Con esto, Pasolini procura hacer algo, hacerlo entrar en el sistema de significación o de la representación, según sea el caso, en su teatro, en su cine y en su escritura. Es decir, algo se escribe, deja un trazo en el

cuerpo –como apunté en relación a *lalengua*– que la palabra oral y escrita no es capaz de vehiculizar al cien por cien. Ahí, algo se pierde.

A lo que me refiero con que no corresponde al sentido es que la palabra *teta veleta*, por sí misma no quiere decir nada. Es a lo que apunto en el apartado 3.3 y que también dice René Schérer respecto al cuerpo, la palabra y el sin sentido, refiriéndose a las hipótesis que Pasolini plantea en *Empirismo Herético* cuando prioriza la lengua y la palabra oral: “tratada no como signos comunicativos e informativos, sino como parte de un conjunto real, que depende de hechos físicos”²⁹³ (Schérer and Passerone 2006: 186). Enseguida, Schérer agrega que se trata de un momento puramente corporal²⁹⁴ de la palabra:

Fuente y substancia concreta de un fonema que no sólo se convertirá en signo en un sistema mediante la abstracción fónica de la lengua. Pero también puede no entrar en el sistema, puede permanecer en lo real corporal mismo, desempeñando la función de índice, incluso de apéndice [...] el famoso “*teta veleta*” del niño, que connota su primera turbación [o conmoción] física, un primer despertar sensual; una fórmula que, sin duda, “dice” el afecto, pero “no quiere decir nada”²⁹⁵ (2006: 186-87).

De este afecto no se puede decir nada que no sea aproximativo. Se trata de un afecto que puede ser metaforizado pero del que nunca se puede conocer su sentido absoluto como tampoco la palabra que lo nombraría con exactitud. El problema de procurar representarlo surge, precisamente, en este punto. ¿Cómo decir aquello para lo que Pasolini dice: “no existía una palabra, tuve que inventar una”? Es decir ¿Cómo decir aquello que está en el

293. La traducción es mía: “traitée non en tant que signes communicatifs et informatifs, mais en tant que partie d’un ensemble réel, dépendant de faits physiques”.

294. Quisiera destacar, aquí, lo que ya he desarrollado en el apartado 3.3 en relación a *lalengua* según Lacan, a saber que ella no está hecha para la comunicación, sino que el lenguaje es una elaboración de saber sobre ella.

295. La traducción es mía: “source et substance concrète d’un phonème qui ne deviendra signe dans un système que par l’abstraction phonique de la langue. Mais il peut aussi ne pas entrer dans le système, rester dans le réel corporel même, jouant la fonction d’indice, voire d’appendice [...] le fameux ‘*teta veleta*’ de l’enfant, connotant son émoi physique, un premier éveil sensuel; une formule qui, sans doute, ‘dit’ l’affect, mais ‘ne veut rien dire’”.

campo de lo no verbal? ¿De qué manera se representa con una imagen o una palabra algo a lo que no le corresponde imagen o palabra alguna?

Pasolini, desde muy chico, se enfrentó a la angustia al verse inmerso en una situación en donde se preguntaba cómo poder representar, en la pintura, todos y cada uno de los detalles que veía en un paisaje: “obsesionado, simplemente por el puro problema de la relación entre lo real y lo simulado. A mí, entonces, el hecho de la representación me parecía algo terrible [...] la cuestión para mí era esta: ¿Es necesario que dibuje todas las briznas de hierba?” (Naldini 1992: 19) (véase, también, capítulo 2). Esto fue tomando diversas declinaciones a lo largo de su obra, ya sea como metáforas en sus poemas y novelas, ya sea como un intento insaciable de escribir –a través del cine– “la Realidad a través de la Realidad” (1992: 213).

¿En dónde situar el problema de la representación para Pasolini? ¿Qué momentos de su obra son relevantes en relación a esto? ¿Qué solución parece aportar, él mismo, en esos momentos? Porque también es importante mencionar que Pasolini mismo reconoce que hizo cosas para que la sociedad italiana le dejase, luego de sus películas en donde él filmaba directamente los genitales y el coito entre los personajes, que le dejase “aumentar las posibilidades de lo representable”:

En efecto, como autor de películas, en estos últimos años indudablemente he realizado uno de esos esfuerzos personales de que hablaba, para ampliar el espacio expresivo que la sociedad me concedía para representar la relación erótica. He llegado, por ejemplo –cosa nunca ocurrida hasta aquel momento–, a representar el sexo en detalle. Ante todo debo decir que yo mismo, en los años precedentes –tanto con las obras como con las intervenciones explícitamente políticas y, además, mi forma de ser y comportarme– había dado mi contribución para que la sociedad italiana me concediese aquel espacio dentro del cual pudiese ejercer el esfuerzo necesario para *aumentar todavía más las posibilidades de lo representable* (Pasolini 1998: 97).²⁹⁶

296. Las cursivas son mías.

Había, pues, en Pasolini, un *esfuerzo* puesto en procurar representar algo que, en sí mismo, comportaba lo no representable (de otra manera no habría que aumentar las posibilidades para representarlo). Lo no representable, lo dice en este párrafo también, está –para él– vinculado al cuerpo, al sexo y, además, este intento de representarlo, tenía otro propósito: la provocación. Lo empieza a formular con una pregunta, en *Tetis* (1974): “¿Por qué estoy junto a la desesperada libertad de representación de gestos y actos sexuales, hasta, precisamente, como decía, a la representación, en detalle y en primer plano, del sexo?” (1998: 98) y enseguida habla de la crisis cultural italiana y de cómo le parece que “la única realidad preservada fuese la del cuerpo [...] Era en tal realidad física –el propio cuerpo– donde el hombre vivía la propia cultura” (1998: 98). Con esto procuraba capturar la realidad corpórea, la realidad misma: “[e]l símbolo de la realidad corpórea es en efecto el cuerpo desnudo: es, de modo todavía más sintético, el sexo. No habría llegado al fondo de la representación de la realidad corpórea si no hubiese representado el momento corpóreo por definición” (1998: 99) como ya he citado en otro momento. Y Pasolini prosigue, unas páginas más adelante, aclarando cuál es la provocación que pretende con estas representaciones del sexo y los cuerpos en su último cine:

Considerado todo mi último cine, también es una confesión de esto, sea dicho claramente. Y, puesto que toda confesión también es un desafío, contenido en mi último cine también hay una provocación. Una provocación sobre varios frentes. Provocación hacia el público pequeño burgués y bien pensante [...] Provocación hacia los críticos, que, removiendo en mis películas el sexo, han removido su contenido, y por tanto lo han encontrado vacío, no comprendiendo que había ideología, ¡ya lo creo!, y estaba precisamente allí, en el enorme miembro sobre la pantalla, sobre sus cabezas que no querían comprender. Provocación contra el moralista gauchista (1998: 100).

Es decir, el esfuerzo por procurar representar lo que se resistía a ser representado pasaba, también, por provocar al otro. Pero, para seguir con la línea de mi investigación y analizar así la problemática de la representación y sus fronteras en los últimos años de la obra de Pasolini, quiero aclarar que cuando me refiera aquí a representación me estaré refiriendo, delimitadamente, a lo que Derrida expone sobre ella y sus límites en su ensayo “El teatro

de la crueldad y la clausura de la representación” (1967), tomando en cuenta que es la misma noción de la representación a la que se refiere en “El Sacrificio” (1993).

En este texto, Derrida habla de qué es el teatro de la crueldad de Antonin Artaud y hace, junto con ello, una crítica al logocentrismo como lo hace en *De la gramatología* (1967). Resalta, entre otras cuestiones, que el teatro de la crueldad marca y anuncia históricamente el límite de la representación porque él mismo no es representación. Se trata, en él, de algo del orden de lo irrepresentable y que Derrida llama lo irrepresentable de la vida: “[e]l teatro de la crueldad no es una representación. Es la vida misma en lo que esta tiene de irrepresentable. La vida es el origen no representable de la representación” (Derrida 1989a: 320) y, enseguida, cita un texto inédito de Artaud, de 1932, donde este dice “[h]e dicho, pues, ‘crueldad’ como habría podido decir ‘vida’” (1989a: 320). Derrida agrega que “[e]sta vida soporta al hombre pero no es en primer lugar la vida del hombre” (1989a: 320). El límite de la representación o, lo que no se puede representar para Derrida, es la vida misma, lo que no se encadena a la o las representaciones (del pensamiento, por ejemplo), lo que no puede ser pasado a, ni pensado en una representación y que tampoco es mimesis. Es decir, cuando se trata de la representación, lo irrepresentable no encuentra ahí su lugar. La representación, pues, estaría relacionada con el logocentrismo, con el significant-significado, con la escritura fónica:

Esta estructura general en la que cada instancia está ligada por representación a todas las demás, en la que lo irrepresentable del presente viviente queda disimulado o disuelto, elidido o desviado a la cadena infinita de las representaciones, esta estructura no se ha modificado jamás. Todas las revoluciones la han mantenido intacta, incluso, en la mayor parte de los casos, han tendido a protegerla o restaurarla. Y es en el texto fonético, la palabra, el discurso transmitido [...] lo que asegura el movimiento de la representación. Cualquiera que sea su importancia, todas las formas pictóricas, musicales e incluso gestuales introducidas en el teatro occidental no hacen, en el mejor de los casos, más que un logos que *se dice* al comienzo (1989a: 323).

La representación es, pues, criticada en tanto ella privilegia el escrito fonético –la palabra y su notación–, el logos, el sentido fijado o atribuido ya de entrada a las palabras. No habría lugar en ella para lo que no tiene que ver con el lenguaje, con la palabra, con la escritura

fonética. Lo irrepresentable, es decir, lo que hay de ello en la vida misma, no queda plasmado en la representación para Derrida. Por eso dedica este texto al teatro de la crueldad –pues, en él, Artaud plantea que se trata de lo no representable, de cómo hacer algo con eso– y a los límites de la representación. Es, en suma, de lo que se trata también para Pasolini, de la cuestión de cómo incluir en el arte, en la representación y sus diversas formas, aquello que se escapa a ser representado vía la palabra o la imagen.

Uno de los postulados de Derrida en este texto es que es importante resaltar que se debe poner en juego lo que en la representación clásica u occidental queda disimulado o disuelto, que se debe dar un lugar al “*borde* del momento en que la palabra no ha nacido todavía, cuando la articulación no es ya el grito, pero no es todavía el discurso, cuando la repetición es *casi* imposible, y con ella la lengua en general: la separación del concepto y del sonido, del significado y del significante [...] la diferencia del alma y el cuerpo” (1989a: 328). Aquí se ve un punto en común con el pensamiento de Pasolini, precisamente con su idea de lo “no verbal” y el planteamiento de darle un lugar preponderante en su obra. Sin embargo, para Derrida, “no se trata tanto de construir una escena muda como una escena cuyo clamor no se haya apagado todavía en la palabra” (1989a: 329), para Pasolini se trata de “[e]l narrar ilimitado. Una cosa después de la otra, y una dentro de la otra, hasta el infinito” (Naldini 1992: 349), de “[a]rrojar mi cuerpo a la lucha” (Pasolini 2015a: 54), de que “no hay más poesía que la acción real” (2015a: 54), de la “brutalidad de la imagen” (Bourlez 2012) y la crudeza de las imágenes de los cuerpos, tal como lo muestra en *Salò o los 120 días de Sodoma* (1975).

Con eso que no se apaga en la palabra, Pasolini no hace poesía al final de su obra, no lo convierte en su objeto artístico, no lo metaforiza o, si se quiere, no consiente en crear una escena en donde eso no esté agotado. Pasolini procura agotarlo, su respuesta ante esto fue hacerlo pasar directa y crudamente por/al cuerpo, luego de darle la primacía a la palabra (también cruda y escandalizadora) tal como lo plantea en su *Teatro de palabra* (1983) y el *Manifiesto, 32 puntos para un nuevo teatro* (1968). Reitero que *Bestia de estilo* (1975) es una muestra de la palabra cruda llevada al extremo, nada en esas escenas queda por ser agotado, apagado en la palabra misma.

Si he dicho que el problema de procurar una representación para Pasolini puede ser situado en lo que se refiere a su intento de representar “el momento corpóreo por definición” (Pasolini 1974: 101), a saber el sexo, pero también en su intento de atrapar la realidad por

la realidad misma y de representar lo no verbal, entonces ¿qué momentos de su obra se podrían situar como claves o relevantes en cuanto a esto? Creo que hay tres que marcan giros o que dicen de manera clara que se trata de una dificultad para representar lo que no es representable.

El primero, me parece, es el que le sucede después de los episodios de *teta veleta y rosada*, cuando estaba pintando un cuadro y le invade la angustia pues no sabía cómo hacer para pintar todos y cada uno de los detalles (véase capítulo 2). Esto supone ya una posición entre el artista y su objeto (el de Pasolini era lo que él llamaba “la realidad”, es decir el cuerpo).

Pasolini sentía la exigencia de pintarlo todo, de representar cada uno de los detalles del paisaje en su cuadro, de no dejar nada fuera. De alguna manera, esto se enlaza con otro de estos momentos clave, cuando en una entrevista dice que, en *Petróleo* (1992), se trata de “[e]l narrar ilimitado. Una cosa después de la otra, y una dentro de la otra, hasta el infinito” (Naldini 1992: 349). Seguía tratando, entonces, de no dejar nada fuera, de que hubiera algo que fuese capaz de contenerlo todo en la representación misma, en este caso en la narración infinita y en el primero, en la pintura.

El tercer momento, lo sitúo en *Salò o los 120 días de Sodoma* (1975) y el uso que hace de las imágenes en este film. Los cuerpos son llevados *in extremis* a representar algo del dolor, el malestar y que, aunque él lo llamara nuevo fascismo, consumismo, poder, corrupción, etcétera, se trataba de un malestar consigo mismo que luego mostraba en sus declaraciones más personales pero que no dejaba de relacionar con su obra.

Por ejemplo, no se pueden olvidar las interpretaciones que él mismo hacía de su vida y su obra cuando relacionaba el uso que hacía de las lenguas con el amor-odio que tenía hacia su padre, lo mismo cuando hablaba de su afinidad profunda con el comunismo (su padre era un militar fascista), pero tampoco las propuestas más epistémicas que llegó a realizar en textos como los que se recogen en *Empirismo Herético* (1975) en donde, partiendo de sus experiencias de niño en las que el cuerpo y el lenguaje eran centrales, proponía una vuelta a lo no verbal o una destrucción de la semiótica del cine –tal como apunté en el apartado 6.1.3 en relación también con la diseminación derridiana– para crear otra en donde su propuesta era que el cine escribía la realidad misma, que la atrapaba filmando – en una suerte de escritura– el objeto mismo. Lo que es casi como decir que el objeto es, en sí, la realidad.

Con esto, Pasolini, incurre, como en muchas otras ocasiones, y quizás es esa una de las principales marcas de su estilo, a una experiencia más del límite: “[s]obre todo, con la semiología, Pasolini habrá hecho del cine una experiencia de los límites, es decir, habrá recorrido sus fronteras y se habrá resituado en sus notas a pie de página, aunque sean extensas y matizadas”²⁹⁷ (Joubert-Laurencin 2005: 64). O, también, en la línea de la experiencia del límite, su propuesta en *Petróleo* (1992) de crear un nuevo alfabeto al estilo de Michaux (véase apartado 3.4), de crear una nueva forma para aquello que no pasa por el lenguaje ni la imagen.

Me parece, pues, que son momentos en donde se evidencia que Pasolini, como muchos otros artistas, se encontró con los límites de lo representable, con la problemática de que existe algo que parece quedar siempre ya sea fuera, ya sea como resto, como un “extra” de la experiencia en cuestión que no consigue fijarse o agotarse en una palabra, una imagen o un acto. Algo de lo irrepresentable de la escritura (otro nombre para lo indecible o irreductible, como lo he llamado en otros apartados) del cuerpo y de la escritura de goce en él, de lo no verbal, se le seguía haciendo presente. Pero Pasolini procura volver a pasarlo por la representación. Roland Barthes apunta en esta dirección cuando, refiriéndose a la película *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975), escribe en *Sade-Pasolini* (1976) que “en el filme de Pasolini (esto, creo, era propio de él), no había ningún simbolismo: por un lado, una grosera analogía (el fascismo, el sadismo), por otro lado, la letra, minuciosa, insistente, ostentosa, repulida como una pintura de primitivo; la alegoría y la letra, pero nunca el símbolo, la metáfora, la interpretación”²⁹⁸ (Barthes 2002: 944).

Prescindiendo de la metáfora, de los usos de la palabra escrita, de la imagen en la pintura y el cine, como lo había hecho en un principio, el último Pasolini entra en una nueva forma narrativa y de uso del cuerpo como intento de representar eso que, del cuerpo mismo, es irrepresentable. Esta narrativa se centra en lo inacabado, lo infinito, lo que no empieza ni

297. La traducción es mía: “Pasolini aura surtout fait, avec la sémiologie, du cinéma, une expérience des limites, c’est-à-dire qu’il aura longé ses frontières et se sera retrouvé dans ses notes en bas de page, fussent-elles dilatées et nuancées”.

298. La traducción es mía: “[d]ans le film de Pasolini (ceci, je crois, lui appartenait en propre) il n’y a aucun symbolisme: d’un côté une grossière analogie (le fascisme, le sadisme), de l’autre la lettre, minutieuse, insistante, étalée, léchée comme une peinture de primitif; l’allégorie et la lettre, mais jamais le symbole, la métaphore, l’interprétation”.

acaba, en lo crudo de las imágenes y las palabras, en prescindir de un mínimo velo para transmitir lo que ellas –las imágenes y las palabras– no pueden.

Entonces ¿qué solución parece aportar, Pasolini mismo, en esos momentos? Me parece que una guiada por su “desesperada vitalidad” (véase Anexo 1) y por la vivencia del júbilo y la alegría, al mismo tiempo,²⁹⁹ es decir, lo que para él era *ab joy*. Las declinaciones de esta solución son las que se pueden seguir en su última época y que toman no solo la forma de esta nueva narrativa y lo que en otro lugar he llamado, junto con Fabrice Burlez, “la brutalidad de la imagen” (Burlez 2012), sino también las que toman la forma de una escritura que no da cuenta de este límite, de este borde entre lo representable y lo irrepresentable, entre lo decible y lo que está “entre líneas”.

Al final de la obra de Pasolini se trata, pues, de una escritura que procura dar cuenta de un todo, de una completud que se transmite como si no existiera la imposibilidad de representación que se escribe entre la palabra y el cuerpo. Así lo dice Pasolini mismo en una de las entrevistas realizadas por Jean Dufлот:

Ahora bien, enseguida descubrí que la expresión cinematográfica me permitía, gracias a su analogía del punto de vista semiológico (siempre soñé con una idea cara a cierto número de lingüistas, a saber, con una *semiología total de la realidad*) con la realidad misma, alcanzar la vida de forma *más completa*, apropiármela, vivirla al mismo tiempo que la recreaba. El cine me permite mantener el contacto con la realidad, un contacto físico, carnal, incluso diría de carácter sensual (Dufлот 1970: 17).³⁰⁰

299. La traducción es mía: “mediante la expresión de los poetas del trobar: ‘ab joy’. El ‘joy’ de los trovadores es, resumido por Pasolini, ‘expresar la alegría y el sufrimiento. Al mismo tiempo”. En el original: “par l’expression des poètes du trobar: ‘ab joy’: le ‘joy’ des troubadours, c’est, résumé par Pasolini, ‘exprimer la joie et la souffrance. En même temps” (Joubert-Laurencin 2005: 35). Esta cita de Pasolini se encuentra en el número especial de Cahiers du cinéma, *Pasolini Cinéaste*, Paris, 1981, p. 50.

300. La traducción es mía: “[o]r, j’ai découvert très rapidement que l’expression cinématographique me permettait, grâce à son analogie du point de vue sémiologique (j’ai toujours rêvé d’une idée chère à un certain nombre de linguistes, à savoir d’une *sémiologie totale de la réalité*) avec la réalité elle-même, d’atteindre la vie plus *complètement*, de me l’approprier, de la vivre toute en la recréant. Le cinéma me permet de maintenir le contact avec la réalité, un contact physique, charnel, je dirais même d’ordre sensuel” (las cursivas son mías).

Subyace, entonces, al final de su obra, una especie de creencia en un lenguaje absoluto, en que todo es decible, atrapable en narraciones infinitas, en interpretaciones psicoanalíticas, imágenes obscenas, frases crudas, en la acción del cuerpo mismo, en el lenguaje del cine que era, para él, el lenguaje de la realidad. Y que era, a su vez, metalenguaje, como he desarrollado en el apartado 6.3.1.

Entonces, no se trata de que lo irrepresentable sea el cuerpo o lo escrito, sino de lo escrito *en* el cuerpo. De una especie de tachadura y huella, en el sentido derridiano, en el cuerpo mismo. De lo no verbal, como dice Pasolini, que acontece en el cuerpo. O, para decirlo de otra manera, aquello que con Lacan se llama el goce y que implica al cuerpo y a la escritura como trazo de goce en el primero. Se encontraría, ahí, en esos relatos sobre lo no verbal y las sensaciones en el cuerpo (*teta veleta, rosada, ab joy*), a un Pasolini que muestra, narra, da cuenta, de aquello a lo que se refiere Lacan cuando habla de *lalengua* y su resonancia en el cuerpo, del agujero en lo simbólico y del goce que nada tiene que ver con la palabra, goce del cuerpo solo, sólo del cuerpo.

Sin embargo, también se podría afirmar que los límites de la representación del cuerpo y de la escritura –tal como la he desarrollado en esta investigación– están vinculados a la noción de escritura y su no origen en Derrida (véase apartado 4.1). Ese origen que se tacha a sí mismo dando lugar a otro origen, indefinidamente. Por un lado, lo eternamente indefinible e indefinido que se encuentra también en su obra, tal como lo afirma Laura Llevadot en su artículo *El último Derrida* (2012), cuando dice que en la obra de Derrida es propio “que un concepto remita siempre a otro, y éste a un tercero, indefinidamente, sin poder cerrar nunca el significado del mismo. Que la significación última de sus conceptos quede siempre abierta a nuevas ramificaciones, tematizaciones y problematizaciones constituye uno de los caracteres más antimetafísicos de la escritura de Derrida” (Llevadot 2012: 22).

En la noción de escritura de Derrida –inseparable de la deconstrucción– hay algo que queda siempre fuera de la significación o, mejor, esperando a ser significado. La escritura para Derrida y la diseminación del sentido, como también para Pasolini –escritura de la escritura en su cuerpo– encuentra sus propios límites:

Pero como todo luto, también la deconstrucción tiene un resto: lo indeconstruible. Allí donde la deconstrucción toca el propio límite, se

encuentra también con la propia instancia ética. El acontecimiento y la justicia son lo indeestructible *de la* deconstrucción, el residuo patológico, podríamos decir, del trabajo del duelo deconstructivo. Tal es el resto que permite a la deconstrucción *decir sí* allí donde el filósofo no puede *decir no*. Como afirmó Derrida en Frankfurt en 2001: “este ‘no’ liga la responsabilidad del filósofo con el imperativo racional de la vigilia, del yo soberano, de la conciencia [...] el poeta, el escritor o el ensayista, el músico, el pintor [...] el mismo psicoanalista no diría *no*, sino *sí, quizás, a veces*. Consentiría al acontecimiento, a su singularidad excepcional³⁰¹ (Bonazzi 2008: 242).

La escritura para Derrida encuentra en ella misma su propio límite. La diseminación del sentido marca ya ese límite al sentido mismo (y a su escritura). Se trataría, pues, de seguir escribiendo, a pesar de la borradura. La cuestión es ¿de qué manera? Esta es la cuestión, más allá de la de la representación/no representación. Es decir ¿qué se hace, y de qué manera, con lo que del propio cuerpo no se puede asir, codificar, atrapar? ¿Qué hace Pasolini con su versión de lo no verbal? En un principio escribe alrededor de *ab joy*. En su última época, rompe con esta manera de escribir y se aboca a ese narrarlo todo y a arrojar su cuerpo a la lucha.

La tarea de todo sujeto es hacer algo ahí, en ese límite, en ese borde entre lo decible y lo indecible, entre lo que se escribe y lo que no, en/con el borde mismo que marca en el cuerpo la escritura y, con Derrida, su tachadura. El psicoanálisis lacaniano sigue en esto a los artistas. Por su parte, la filosofía de Jacques Derrida y la de Jean-Luc Nancy tratan, desde la ontología relacional este último y desde la crítica a la metafísica el primero, las difíciles cuestiones que introduce la problemática de la escritura en su vínculo a la significación, el cuerpo y el otro.

301. La traducción es mía: “[m]a come ogni lutto, anche la decostruzione ha un resto: l’indecostruibile. Là dove la decostruzione tocca il proprio limite, incontra anche la propria istanza etica. L’evento e la giustizia sono l’indecostruibile *della* decostruzione, il residuo patologico, potremmo dire, del lavoro del lutto decostruttivo. Tale è il resto che permette alla decostruzione di *dire sì* là dove il filosofo non può che *dire no*. Come Derrida ha affermato a Francoforte nel 2001: “questo ‘no’ lega la responsabilità del filosofo all’imperativo razionale della veglia, dell’io sovrano, della coscienza [...] il poeta, lo scrittore o il saggista, il musicista, il pittore [...] lo stesso psicoanalista non direbbo *no*, ma *sì, forse, alle volte*. Acconsentirebbero all’evento, alla sua singolarità eccezionale”.

6.3.4. Pasolini: el nuevo alfabeto o la escritura (en el cuerpo) como intérprete infinito

Según lo desarrollado en los apartados precedentes, la tendencia de Pasolini durante la que he llamado su última época es la de recurrir a la escritura (de la imagen y de la palabra) – prescindiendo de la metáfora y haciendo uso del cuerpo– para mostrar, de manera cruda y directa, algo del cuerpo mismo que él llama el momento “no verbal” o también *teta veleta*. El escándalo, la censura, el rechazo y el acto, fueron algunas de las consecuencias que vinieron con este hacer tan particular en sus últimos años.

En consonancia a lo desarrollado en el apartado sobre el metalenguaje y la metaescritura, diré que el instrumento de interpretación infinita para Pasolini era, precisamente, *teta veleta*, *lalengua*, que no es comunicación ni diálogo. *Teta veleta* también es el cuerpo de Pasolini, pero el (otro) cuerpo en tanto lo no representable o atrapable de él, a saber, el goce del cuerpo o lo que se *ex-cribe* de él. Es decir, lo real del cuerpo está designado por la palabra inventada por el niño Pasolini, sin que esto quiera decir que al ser designado es atrapado. Palabra que, en sí misma, aunque no signifique nada, tiene una función: la de señalar lo “no verbal”, la sensación en el cuerpo que le deja, a Pasolini, una marca indeleble. Esta es la escritura fuera de sentido del cuerpo, aquella a la que Pasolini procura, una y otra vez, darle un sentido, interpretarla pero también pasarla por y con el cuerpo mismo, a la acción.

La letra –eso que señala la división entre los terrenos del saber y del goce, ese litoral que se traza entre dos elementos heterogéneos– no le sirve a Pasolini para cavar un agujero de significación y con él tratar lo insoportable del sin sentido de esa marca que produjo el lenguaje y que señala solamente lo que en su cuerpo se siente. Pasolini interpreta también esa marca de goce en su cuerpo quedando, entonces, del lado del sentido y desmarcándose, así, de lo que en esta investigación planteo sobre el sentido y el sin sentido tanto en Lacan como en Derrida y Nancy (véase apartado 6.1). Es decir, esto no queda del lado de lo real como ex-istencia o como irreductible, indecible, que no queda como sentido diseminado o como escritura y su no origen.

Para Pasolini no hay una suspensión del sentido, porque el sentido en él, aunque se

suspenda durante un instante, siempre vuelve a llegar, siempre está ahí. No está por llegar. O, para decirlo con otras palabras, Pasolini no deja de procurar acceder a lo “no verbal”, a la representación de lo que del cuerpo se escapa pues lo interpreta o, más bien, reinterpreta con lo no verbal mismo, es decir con *teta veleta*. Él procura representar, decir, saber, escribir, aquello del cuerpo que se resiste a ser representado y a lo que, por lo tanto, no le corresponde una palabra o una imagen. No le es posible abordarlo como agujero de significación, como irreductible al sentido o como *ex-crito* en tanto fuera. Ni siquiera lo aborda como diseminación del sentido o borradura.

Con su escritura, Pasolini da sentido a sus cuestiones personales (como su relación con su madre y su padre en *Edipo Rey*, o con Ninetto Davoli en *La trilogía de la vida*, pero también es algo que se encuentra en autobiografías como *Bestia de estilo* y *Afabulación*, por ejemplo). Podría afirmar que se trata de una escritura que procura tratar el agujero de sentido de su vida –lo traumático– llenándolo de sentido³⁰² o que intenta asimilar lo íntimo, lo extraño, sin que esto sea posible. Es decir, lo que trata desesperada y brutalmente, es lo real de su cuerpo, el cuerpo *ex-crito* (para decirlo con Nancy), por la vía del sentido, de la metaescritura o el metalenguaje. Trata, con una escritura que procura dar sentido, aquello del cuerpo que en el apartado 6.1 desarrollé como exterior en relación al cuerpo como extraño y *ex-crito* que no es parte de la *res extensa* cartesiana.

Pasolini trata con la escritura, que despoja de la metáfora, aquello del cuerpo que parece quedar fuera de la significación y de la representación, es decir, lo “no verbal” que es, en su escritura misma, su intérprete infinito. Se trata, pues, del tratamiento de algo del cuerpo que no es el organismo sino de otra dimensión, si se me permite decirlo así, que nada tiene que ver con los órganos del cuerpo (véase nota 24). Haciendo alusión a esa parte del cuerpo como exterior, Jacques-Alain Miller dice:

La parte como exterior, la parte espacial, excluye precisamente la entidad del cuerpo, la unidad del organismo, que es lo que la noción de sustancia gozante restituye. Si podemos elaborar esta sustancia gozante, si podemos desarrollar su concepto, es a partir de lo que resplandece en la experiencia analítica como

302. Lo que es muy diferente que tratar este agujero de sentido escribiendo. Esto significa que no se trata de llenar de sentido, de otorgar de sentido vía la escritura sino más bien de bordear, de que la escritura sea una especie de herramienta para volver soportable lo irreductible o indecible que es intrínseco al lenguaje.

gozar de un cuerpo, donde la palabra cuerpo no es una parte de lo extenso. Su definición radical, tomada de Lacan, es que *un cuerpo es lo que se goza*. El cuerpo, la entidad cuerpo, es lo que hay que suponer para que el goce tenga un soporte. De aquí los reparos al concepto de sujeto del significante y que Lacan se vea llevado a conceptualizar al paciente en la experiencia analítica como un *parlêtre* (Miller 2011b: 250).

Es decir, aunque Pasolini busca, desesperadamente, un nuevo alfabeto, una nueva forma, para nombrar aquello que se escapa a la significación y a la representación, su manera de tratar esto –que se ubica en el cuerpo como soporte de él– resulta ser la búsqueda de más sentido a través de una escritura sin fin, sin frontera, que procura interpretarlo y contenerlo todo, a la vez que representar la realidad a través de ella misma.

Pasolini lee lo que el cuerpo dice imaginando que está escrito en otra lengua, con sus propios caracteres, por tanto plantea que es necesaria la invención de un nuevo alfabeto para decir lo que no se puede decir con el lenguaje que se conoce. De esta manera, *teta veleta*, el goce de su cuerpo, se convirtió en ese intérprete infinito que requería, incluso, un nuevo alfabeto. Me parece, entonces, que Pasolini no logra escuchar eso que él mismo escribe: “[a]quello que siempre habla en silencio, es el cuerpo” (Pasolini 1993b: 551) pues el silencio del cuerpo no es interpretable, no es verbal porque no pertenece al terreno del lenguaje sino al cuerpo solo, solamente al cuerpo. A eso silencioso, sin verbo o palabra, Pasolini responde con las palabras, con la escritura de ellas y de las imágenes, buscando sentido en el psicoanálisis, la política, la lingüística y en la destrucción de la semiótica, pero llevando esto más allá de los límites de la significación y la metáfora.

Pasolini no se conformó con proponer nuevas maneras de pensar y hacer cine, teatro o novelas. Tampoco se conformó con representar “el símbolo de la realidad corpórea” (Pasolini 1974: 101) es decir, el sexo, que, a su vez, era “el momento corpóreo por definición” (1974: 101). No supo encontrar una manera de sostener, con la escritura como herramienta, el agujero de significación que comporta lo traumático pues su manera implicaba, más bien, una orientación por la significación, por lanzar el cuerpo a la lucha y ampliar las posibilidades de representación ahí donde encontraba que esto tenía límites. Así mismo, su escritura se orientó tanto por procurar narrarlo todo, como he puntualizado en otros apartados, como por una creencia en el metalenguaje y la apuesta por la palabra y la

imagen cruda, desnuda, no de significación pero sí de sutileza. Podría afirmar que se trata, en el último Pasolini, de una escritura del sentido y la representación, como si su existencia como sujeto dependiera de ello, como si la ausencia de sentido pusiera en jaque algo fundamental en él.

Tal como lo plantea Philippe Sollers en *La escritura o la experiencia de los límites* (1968), cuando habla de la obra de Dante y el amor en ella y dice que hay que tomar al pie de la letra lo que escribe Dante porque “[l]a letra es el corazón de su vida y de sus escritos [...] Las significaciones secundarias –de número indefinido– sencillamente brotan por exceso de ese nivel extremadamente profundo –o extremadamente superficial– alcanzado por falta de la significación misma” (Sollers 1976: 32). Sin embargo, hay que resaltar que entre Pasolini y Dante hay una diferencia abismal. Dante cree en el amor y lo usa como motor de muchos de sus escritos, el amor es velo y metáfora en ellos. En el último Pasolini, en cambio, esta creencia y su uso ya no existen. Lo que quiero subrayar aquí es la manera en que Sollers señala la lectura de Dante en tanto hay, en su escritura, un exceso de significación para recubrir su defecto. Así mismo, señalar que es muy diferente cuando ese exceso surge del lado del amor y la metáfora que cuando surge de lo descarnado de la imagen y la palabra. Aún así, en ambos casos, “[l]o que está en juego pertenece a la prueba que un sujeto hace del sentido como sujeto de su existencia, de la experiencia corporal –y del espacio desconocido– donde su puesto de sujeto vuelve a ser impugnado completamente” (1976: 32).

6.3.5. *Otra escritura, otro cuerpo*

En este último apartado me quiero referir, de una manera más detallada, a lo que considero que Pasolini muestra como lo indecible para él, cuestión que en esta investigación he llamado también lo irreductible. Las considero, pues, analogables, dos maneras de referirse a lo que no se puede decir o representar de ninguna manera y que mantiene una relación íntima con el cuerpo tal como lo he desarrollado en este trabajo.

Como he dicho, lo indecible para Pasolini tiene su núcleo en lo que él mismo llama “lo no verbal” pero que, a su vez, considera una “nueva verbalidad” (Pasolini 2005: 355), es decir, algo en él cree que lo no verbal es del orden del lenguaje, de lo que podría llegar a

decirse, aunque requiera una nueva manera de hacerlo. Es lo que implica la “nueva verbalidad” que Pasolini propone en *Empirismo Herético* (1975): otra lógica para decir/ escribir lo que no pertenece al terreno del lenguaje. Quizás es por esto que procura representar lo que se resiste a ser representado, o por lo que le da el protagonismo a la palabra y el cuerpo en el teatro de su última época, dejando casi de lado todos los demás elementos en juego en el teatro mismo.

Teniendo esto en cuenta, y tomando como núcleo lo no verbal para Pasolini, quiero trazar los dos ejes que señalan lo indecible para él, ambos enraizados en el cuerpo. El primero es *teta veleta*, el segundo es *ab joy*, que siendo ya una elaboración de Pasolini como poeta, muestra también –aunque de otra manera que *teta veleta*– que para él, su obra estaba construída, giraba, en torno a un solo elemento. Este, se le presentaba, como *teta veleta*, paradójico e imposible de decir en tanto para él se trataba de una expresión que comportaba, en ella misma, contradicciones difíciles de explicar y que tenía un “significado particular: de raptó poético, de exaltación, de embriaguez poética” (Pasolini 1966).

Es importante volver a señalar esto ya que de aquí se desprende lo que me lleva a sostener que *teta veleta* y *ab joy* son dos indicios que señalan lo indecible o irreductible para Pasolini. Propongo que *ab joy* es un nombre poético, ya más elaborado, para *teta veleta*. Es decir, se trata de lo mismo: de una sola escritura no sin otra. De la misma manera, propongo que *teta veleta*, como he dicho antes, señala lo real del cuerpo de Pasolini o lo extraño/extranjero de/en él. Ambas nociones, están articuladas.

Si trabajo de manera exhaustiva tanto *teta veleta* como *ab joy* en mi investigación es porque sigo un método de ir al detalle y examinarlo. Por esto mismo he ido de la lectura de los postulados de tres grandes autores contemporáneos sobre los dos temas que me interesan, a estos dos detalles en Pasolini con todo lo que ellos implican pues, como he demostrado, están de pleno en la obra del poeta.

Tanto Lacan como Derrida y Nancy han arrojado luz sobre algo que, al principio, parecía oscuro: esa escritura a otro nivel que el del sentido, como planteo en mi hipótesis de trabajo. Analizar estos dos detalles minuciosamente, con este marco referencial, es lo que me ha llevado a lo anteriormente planteado. Expondré ahora el camino que sigo para llegar ahí.

6.3.5.1 Otra escritura

Ab joy es la síntesis de la experiencia de dos cuestiones contradictorias en Pasolini, sentidas al mismo tiempo. El cuerpo está presente en esa contradicción misma. En *Le dernier poète expressionniste* (2005) Hervé Joubert-Laurencin, cita a Pasolini³⁰³ e indica que su estilo está resumido en esta expresión de la poesía provenzal, pues considera que él mismo la usa para lo que le es más íntimo: ““expresar la alegría y el sufrimiento. Al mismo tiempo””³⁰⁴ (Joubert-Laurencin 2005: 35).

De la misma manera, Bertrand Levergeois dice en *Pasolini, l'alphabet du refus* (2005) que para Pasolini “la alegría es primera, nace desde la infancia en el Friul [...] Alegría perdida, ¿alegría a reencontrar? El *ab joy* es en el origen el *gai saber* de los trovadores, el que presidió al debut poético de Pasolini, a sus poemas friulianos de los años 1940”³⁰⁵ (Levergeois 2005: 149). Expresión clave de su obra, que contiene tanto la nostalgia como la alegría, el dolor y el amor por la vida, el rapto poético que Pasolini relaciona con la embriaguez poética y de la que dice, en relación a su obra que “es la expresión clave [...] domina toda mi producción” (Pasolini 1966).

Esta noción que viene de la poesía provenzal, como mencioné en el apartado 3.3 y, que se encuentra también en la poesía trovadoresca³⁰⁶ tiene distintas acepciones según sea el caso.

303. Esta cita de Pasolini se encuentra en el número especial de 1981 de la revista *Cahiers du cinéma, Pasolini Cinéaste*, Paris, p. 50.

304. La traducción es mía: ““exprimer la joie et la souffrance. En même temps””.

305. La traducción es mía: “[l]a joie est première. Elle naît depuis l'enfance au Frioul [...] Joie perdue, joie à retrouver? L'*ab joy* est à l'origine le gai savoir des troubadours, celui qui préside au début poétique de Pasolini, à ses poèmes frioulans des années 1940”.

306. En relación a la poesía de los trovadores, al amor y la muerte (temas recurrentes en toda la obra de Pasolini) es interesante lo que Philippe Sollers subraya en torno a estos: “[h]ay que comprender así, a nuestro parecer, la poética secreta de los trovadores (el ‘trabar clus’, la ‘senhal’) y de los ‘fedeli d'amore’, que no es la idealización ilusoria de un ser real, sino la relación concreta, erótica, mantenida entre la indestructibilidad del deseo y la muerte. Podemos decir en general de la mujer (de la que venimos) que ella es el único signo capaz de cansar un deseo sin límite. Es ella el lugar de la ley (de la reproducción) y al mismo tiempo detenta el poder material (biológico) de reconocer su transgresión. La muerte de un hombre parece poder ser reivindicada y darnos una impresión de acabamiento, de necesidad, un conjunto de sentimientos definidos y precisos. Por el contrario, la muerte de una mujer nos deja insatisfechos, pues conserva un lado misterioso, engañador, que atrae. De allí la necesidad de perseguir esa muerte, de hacer de su acción inagotable, ajena a toda razón, la fuente de una escritura y de una visibilidad desconocidas. Lo otro, en la medida en que está unido a la muerte, es el signo de esa verdad irreparable: la calavera, dice Quevedo, es *el* muerto; pero *la* muerte es el rostro, el más vivo de los rostros” (Sollers 1976: 36).

Puede pasar de ser una alegría por la vida como también aludir a la sensualidad o adquirir un carácter místico. En *L'érotique des troubadours* (1963), René Nelli dice que en relación a la noción *joy*:

Jeanroy define *joy* como “la especie de exaltación mística que tiene por causa y objeto al mismo tiempo a la mujer amada, y al amor mismo” [...] Por otra parte, en él [Guillaume IX] ofrece varias significaciones. En el fragmento I *joy* tiene sin duda el sentido muy banal de alegría de vivir o placer de amor [...] Pero en el fragmento VII parece que el poeta ya haya tenido la revelación de otra *joy* más refinada, más interiorizada, más exaltante, aunque siga siendo revelación de carácter sensual [...] De cualquier modo, la ‘Alegría’ tiene en adelante una existencia propia, es nombrada: es el nacimiento, la presencia del Amor y *el poeta se maravilla de ello*. Es mediante este asombro ingenuo, esta meditación ardiente, como *empieza* la erótica provenzal, que en un principio sólo se interesó por la emoción masculina [...] La *joy* es un influjo misterioso que emana de la presencia y de los ojos de la dama³⁰⁷ (Nelli 1963: 85-86).

La connotación de misterio, la exaltación, el amor y el placer están presentes en la noción *joy*. Pasolini se refiere a que él la toma de la poesía provenzal cuando tenía “el significado particular: de raptó poético, de exaltación, de embriaguez poética” (Pasolini 1966), algo que, a su vez, desmarca de la racionalidad, donde nace su poesía. Es así que se puede decir que la poesía de Pasolini era, hasta lo que he llamado su última época o el último Pasolini, un tratamiento para esa sensación paradójica e irracional que resumía muy bien *ab joy*. O, también, que su escritura poética trataba la sensación de exaltación, embriaguez y raptó poético, significantes que Pasolini vincula a su producción poética y que, de alguna manera, están vinculados a su vez a *teta veleta* (véase apartado 3.3) sensación corporal que

307. La traducción es mía: “Jeanroy définit le joy ‘l’espèce d’exaltation mystique qui a pour cause et objet à la fois la femme aimée, et l’amour lui même’ [...] Le mot offre d’ailleurs chez lui [Guillaume IX] plusieurs significations. Dans la pièce I *joy* a certainement le sens très banal de joie de vivre ou de plaisir d’amour [...] Mais dans la pièce VII, il semble que le poète ait déjà eu la révélation d’un autre *joy* plus affiné, plus intériorisé; plus exaltant, bien que révélation d’ordre sensuel encore [...] Il n’en reste pas moins que la ‘Joie’ a désormais une existence propre nommée: elle est la naissance, la présence de l’Amour *et le poète s’en émerveille*. C’est par cet étonnement naïf, cette méditation ardente, que *commence* l’érotique provençale, laquelle ne s’est d’abord intéressée qu’à l’émoi masculin [...] Le *joy* est un influx mystérieux qui émane de la présence et des yeux de la dame”.

también comportaba esa exaltación o raptó, esa excitación también paradójica de la que habla *ab joy*. Esto se reflejaba en la poesía de Pasolini, en la forma que daba a sus poemas, haciendo uso, todavía, del recurso a la metáfora, por ejemplo cuando en 1953 decía en una carta a Luigi Ciceri que “son las relaciones entre la palabras lo que el poeta debe inventar” (Pasolini 2012: 145).

Es decir, lo que *ab joy* cubre, vela o señala y la manera en que se manifiesta para el poeta, tiene que ver con aquello que estaba desde un inicio y que él nombra como lo no verbal. La obra de Pasolini fue construida en torno a esto. Se podría decir, así, que la obra poética de Pasolini habla de una sola cosa: *ab joy*, como el nombre poético de *teta veleta*. Es decir, habla de *teta veleta*, de la sensación en el cuerpo a la que ella se refiere. Mi tesis es que ahí subyace lo indecible para Pasolini. Es decir, que estos dos pequeños grandes detalles circunscriben lo que, para él, no puede ser alcanzado por ningún tipo de representación. Ellos son una manera singular –la suya– de señalar algo en el discurso mismo que no puede ser alcanzado por ningún medio. La sensación corporal a la que corresponde de manera aproximada la palabra inventada *teta veleta* es lo que se escribe en el cuerpo de Pasolini. Esta sensación es irreductible al lenguaje. La palabra deja fuera algo de ella misma. Este “fuera” es lo que quedará como ex-istencia, como *ex-crito*, como carente de sentido, como indecible o, también, como resto imposible de dialectizar y que, más tarde, será tratado –que no dicho o alcanzado– con la escritura poética.

Sin embargo, la escritura poética cae en el momento que he marcado en esta investigación como el giro en su obra en el que Pasolini abandona la metáfora y pasa, poco a poco, a la crudeza de las imágenes y las narraciones. El último Pasolini sigue procurando decir lo que no puede decirse, escribir lo que no puede escribirse, representar lo que no puede representarse, guiado por la creencia en el metalenguaje que es –para él– la poesía, como lo dice en la entrevista concedida a Jean Dufлот: “[e]llas son posibles [la inspiración, la gracia]. Pero inspirada, espontánea, e incluso oracular, en la poesía reside siempre una ‘metalengua’. Por naturaleza, justamente, ella lo es”³⁰⁸ (Dufлот 1970: 99) y también guiado por la increencia en la metáfora y en el uso de la escritura poética, que le había servido hasta el momento que he llamado el último Pasolini.

308. La traducción es mía: “[e]lles sont possibles [l’inspiration, la grâce]. Mais inspirée, spontanée, oraculaire même, la poésie demeure toujours une ‘métalengue’. Elle l’est par nature, justement”.

En cierta manera, es como decir que el primer Pasolini aceptaba, acogía, la diseminación del sentido, la *différance* derridiana, que el sentido último se le escapaba pero que él procuraba bordear algo de eso con otro poema, con otra propuesta de su arte. Su “desesperada vitalidad” estaba contenida en y por su hacer como poeta. Esa primera época de su obra poética tiene un estilo que nada tiene que ver con el del último Pasolini. Lo indecible estaba, igualmente, en el centro de ella pero los recursos que empleaba en relación a la escritura le sostenían suficientemente como para poder crear poemas (véase Anexo 1) y películas que no tenían por objetivo decirlo todo, narrarlo todo o provocar al otro. En cambio, el último Pasolini es literal, explícito, no hace uso de lo que se puede decir entre líneas, de lo que puede decirse sin ser dicho. Otra cara de lo mismo es la idea que Pasolini explicita como su proyecto para *Petróleo* (1992) y que le había inspirado *Las mil y una noches* como modelo narrativo: “ellas me han influenciado de tal manera que la novela que estoy escribiendo, y que acabaré dentro de cuatro o cinco años, sigue los mismos principios. La narración ilimitada. Una cosa después de la otra, y una cosa dentro de la otra, hasta el infinito”³⁰⁹ (Joubert-Laurencin 2005: 127). Después de leer esta cita, no se puede evitar pensar que Pasolini era un lector de Sade. *Salò o los 120 días de Sodoma* (1975) no hubiese sido filmada sin él. De donde me parece muy pertinente el comentario de Philippe Sollers en relación a Sade y su escritura, cuando dice que:

Distinguiendo tres planos de organización: lo que es recitado como proeza, como leyenda individual; lo que es practicado y repetido por los oyentes del relato; lo que es razonado en calidad de justificación teórica; estableciendo tres niveles significantes en los que la palabra, el gesto y el pensamiento se imbrican en el interior de un teatro global basado en la escritura de lo inconfesable, Sade crea lo que llama una *filosofía* cuya ley y cuya regla, formuladas con una intención manifiestamente didáctica, serán las de "decirlo todo". Este sistema narrativo, que emplea tres desenganches (relato dentro del relato, relato de lo que confirma el relato, relato de lo que piensa el relato), encuentra su realización en *Juliette ou les Prosperités du Vice* (Sollers 1976: 65-66).

309. La traducción es mía. “[e]lles m’ont tellement influencé que le roman que je suis en train d’écrire, et que je finirai dans quatre ou cinq ans, suit les mêmes principes. La narration illimitée. Une chose après l’autre, et un chose dans l’autre, à l’infini”. La entrevista citada fue concedida a Marco Giovannini y se encuentra en *Panorama*, p. 423, 30 de mayo de 1974.

La narración ilimitada y lo infinito, tal como son planteadas por Pasolini –y por Sade–, son maneras de hacer con la palabra y de procurar incluirlo todo en el lenguaje. Que nada quede fuera de él.

Lo indecible se trata de otra cosa, que aflora después del recorrido que he hecho. Justamente, se trata de que algo quedó fuera para siempre, que no puede reentrar al propio cuerpo y que, en tanto fuera, constituirá una noción que se puede pensar desde el *ex-* de la existencia. Lo indecible es, pues, escritura que no es palabra ni representación, que no viene de ningún alfabeto, jeroglífico o cualquier otro sistema de notación. En el caso de Pasolini, la escritura poética surge para tratar esta *otra escritura*. Precisamente, la naturaleza de este “otra”, aquí, es fundamental, pues no se trata de “otra” como alteridad en tanto yo-otro sino de “otra” en tanto señala lo inaprensible, lo que no se puede definir, ni decir, ni representar del *parlêtre* para el *parlêtre* mismo. La otra escritura no escribe lo real sino lo señala. Lo indecible es una escritura no-fónica que acontece en el cuerpo y que implica otro cuerpo.

6.3.5.2 *Otro cuerpo*

De la misma noción otra se trata para el cuerpo. Ahora explicaré ese camino, pues si bien es cierto que procurar tratar eso que queda fuera, como extraño, indecible, no es algo exclusivo de Pasolini, también es cierto que hay maneras y maneras de procurarlo, de hacerlo y de tratarlo. Pasolini lo hacía, al final de su obra, “desesperadamente” y sin velos, abjurando de lo que había hecho antes, como he mostrado ya. En cambio, no lo hace una artista como Louise Bourgeois quien admite la destrucción, crueldad, sadismo que la habita, cuando dice: “[r]ompo todo lo que toco porque soy violenta [...] por lo general, la gente no sospecha, pero la crueldad reside ahí, en mis trabajos. Rompo cosas porque tengo miedo; después, empleo mi tiempo en reparar lo roto anteriormente. Soy sádica a causa de mi temor” (Bourgeois 2002: 126), ella dirige este sentir hacia su propio cuerpo, hacia sus esculturas:

Es mi escultura, lo que trato de buscar no es una imagen, tampoco una idea. Mi objetivo es re-vivir una emoción pasada. Mi arte es un exorcismo, y la belleza es algo de lo que nunca hablo. Mi escultura me permite re-experimentar el miedo, concederle una entidad física, de tal modo que soy capaz de eliminarlo. En mi escultura actual digo lo que no pude hacer en el pasado [...] Puesto que los miedos del pasado se conectan con las funciones del cuerpo, estos reaparecen a través del mismo cuerpo. Para mí, la escultura es el cuerpo. Mi cuerpo es mi escultura [...] La escultura, que es mi *raison d'être*, está motivada por mis intentos obsesivos y siempre fallidos de seducir (2002: 172-172).

Esta es, pues, una posición distinta de la que toma Pasolini al final de su obra. Louise Bourgeois deja sin ser dicho en su obra (“la gente no sospecha, pero la crueldad reside ahí, en mis trabajos” (2002: 126)) aquello que a ella misma se le hace difícil tratar en relación a su cuerpo, que llama crueldad y que vincula directamente con un evento de su vida pasada. Esa crueldad con la que despedaza cuerpos y objetos reside, en realidad, en ella misma, en su propio cuerpo, pero lo bordea con su obra.

Sin embargo, esto no es tratado literalmente o de maneras explícitas sino que siempre es un medio decir, un decir a medias que no dice aquello de lo que se trata sino solo alude a ello. Es decir, está ahí en lo dicho sin ser dicho, en lo representado sin ser representado. Es pertinente recordar, aquí, la letra en el sentido lacaniano, pues funciona como letra que cava un agujero y que lo trata. Como dice Éric Laurent: “[s]i parece más adecuada [la letra] para decir lo íntimo, no es porque sea primera, sino porque puede señalar lo indecible” (Laurent 2016: 30).

Las de Louise Bourgeois son esculturas que aún dejan por descubrir algo que reside en ellas mismas. De lo que hace con esto y su escultura como resultado final, ella dice: “el resultado termina siendo bastante decepcionante. Por eso mismo, continúo insistiendo. La resolución final aparece; es como un espejismo. Nunca acabo satisfecha; de lo contrario, me pararía y me quedaría contenta” (Bourgeois 2002: 89). Louise Bourgeois también procura pasar a la obra de arte algo de ella misma, pero de una manera que implica que lo indecible o irreductible está ahí, como escondido, solo como alusión y que implica, además, un volverlo a procurar sin que esto implique el decirlo, representarlo o contenerlo todo.

El último Pasolini, en cambio, es explícito y literal, pone su propio cuerpo en juego, como objeto que podría ser el objeto de la expresión de lo indecible, el portador del sentido. La poesía de la acción no es sino eso (he aludido a esto en el apartado 6.3.1). De la misma manera, pero con Derrida, se podría decir que en el último Pasolini no se encuentra la diseminación del sentido, como tampoco hay un punto de basta al sentido mismo. El sentido sigue siendo buscado, decir lo no verbal que se sitúa en el cuerpo es el hilo o, también se podría decir, la letra, la escritura en el cuerpo, que sigue la obra de Pasolini. Este es el núcleo de su discurso en el que, al final, abandona la manera alusiva y metafórica de procurar, más que decirlo, bordearlo o tratarlo. Pasolini no asume la imposibilidad del lenguaje frente a lo irreductible, no consiente a que lo no verbal no pasará jamás por lo simbólico sino que quedará ahí, entre líneas, en lo que se dice. No asume, pues, el límite intrínseco del discurso que implica que no puede ser dicho todo pero que, sin embargo, lo que no se puede decir está en lo que se dice, y no precisamente como presencia. A esto es a lo que me refiero cuando digo que está “entre líneas”, tanto en lo dicho como en la obra de un artista.

En cierta manera, en Pasolini, cuando aún escribía una poesía circunscrita a *ab joy*, se podría pensar en la huella derridiana que se tacha a sí misma, aunque con el matiz que en la escritura para Derrida no se trata de una ausencia de sentido sino de un sentido diseminado, retardado, contemplado en la *différance*, y que está siempre por llegar.

La obra poética del último Pasolini no tolera la marca que deja en el cuerpo el litoral que separa cuerpo y palabra, goce y saber, cuerpo cognoscible y cuerpo Extraño, diseminación, huella y sentido. La escritura de Pasolini, en esta época, pretendía ser completa, sin ruptura, sin que nada le faltara, muy contraria a la experiencia del límite que señala Philippe Sollers como cercana a la escritura que reconoce la ruptura: “[l]a escritura ‘que reconoce la ruptura’ es pues irreductible al concepto clásico (representativo) de ‘texto escrito’: lo que la escritura escribe no es nunca sino una parte de sí misma. Hace de la ruptura la intersección entre dos conjuntos (dos estatutos inconciliables de lenguaje)” (Sollers 1976: 16). La escritura del último Pasolini no se conforma con escribir una parte de sí misma sino que procura escribirse toda, no dejar nada fuera. Decir o narrar todo, la noción de infinito, es una experiencia imposible que el último Pasolini niega. Negación que pone de manifiesto y que implica la repetición de la interpretación infinita de aquello

que carece de sentido. O, también, una negación de la ex-istencia de la (otra) escritura, del (otro) cuerpo.

Afloran, pues, dos caminos que he atravesado y que se entrecruzan: uno, el cuerpo que implica otro cuerpo y, dos, otra escritura de la escritura. Esto no indica un metacuerpo ni una meta escritura, justamente por la precisión que he hecho de lo que la palabra “otra” comporta aquí. En relación al llamado primer camino, se trata del cuerpo que, una vez *escrito* por la ex-istencia, deja algo incognoscible, éxtimo, del que nada exacto se puede decir, que no puede ser representado. Deja, pues, un resto al que no se puede acceder por ninguna vía. De aquí el *otro cuerpo*. Este resto es lo que también tratan los autores de los que trata mi investigación. Del segundo camino, se trata de que es al nivel de lo real que ex-iste otra escritura que no es escribir, imprimir, tatuar, trazar, sino una escritura que implica ese otro cuerpo. Con estas dos nociones: otro cuerpo y otra escritura, se puede ubicar el rasgo único de lo que aquí he llamado lo irreductible. Sostengo, así, que hay *otro cuerpo* porque hay *otra escritura*.

7. CONCLUSIONES

Para concluir con este recorrido plantearé algunos puntos que me parece poder articular, fruto de mi reflexión y análisis a lo largo de estos años de estudio en torno a los temas que aquí me han ocupado. Para ello, debo decir que la relación entre psicoanálisis y filosofía no resulta nada fácil y, a veces, poco evidente. Sin embargo, otras veces, pareciera que su relación está ahí clara y muy cercana. Es en estos pasajes que dan la impresión de tal claridad y cercanía con los que hay que tener especial consideración y cuidado ya que, algunas veces, lo que parece más claro resulta ser lo más complicado porque se tiende a dejar los detalles de lado. Justamente, es lo que intenté no hacer en mi recorrido de investigación. Ir a los detalles, insistir –aunque a veces diera la impresión de estar redundando– es lo que me ha llevado a darme cuenta de los pequeños grandes matices que yacen en el tema de la escritura y el cuerpo, tal y como los abordé aquí.

Ninguna de las conclusiones que aquí planteo debe ser tomada como cerrada o definitiva. La filosofía y el psicoanálisis son, ambos, discursos en movimiento. Las presento, pues, como puntos de llegada, como corolario del camino hasta aquí andado.

Entre Jean-Luc Nancy y Jacques Lacan hay, sin duda, puntos de articulación respecto del cuerpo que me llevan a afirmar que el “otro nivel” que el del sentido, al que me refiero en mi hipótesis de trabajo se encuentra en el cuerpo. Más aún: en otro cuerpo. La unión de la que habla Nancy entre el cuerpo y el alma es puesta fuera, incognoscible, éxtima. Es, en la propuesta de Jacques Lacan “el misterio del cuerpo hablante” al que alude en su seminario 20. Si bien es cierto que en psicoanálisis no se habla del alma, se ha de admitir que a lo que apuntan ambos autores es a algo de lo que no se puede dar cuenta por ninguna vía. Si para Nancy se trata de que esa unión no puede conocerse, para Lacan se trata de que, precisamente esa unión es lo real del cuerpo. Lo que hace pensar en su noción de letra y, por el lado de Pasolini por el terreno que queda señalado entre el cuerpo que sintió *teta veleta* y la palabra misma. El (otro) cuerpo al que me refiero es el cuerpo que no está en el nivel del lenguaje, del saber, de la representación. El (otro) cuerpo alude a algo de lo que nada se puede saber.

Sin embargo, este “(otro) cuerpo” implica –y lo deduzco– del “sí mismo”, por una doble

vía: por parte de Nancy, la lógica de la relación implica este sí mismo en tanto fuera, la puesta de lo más íntimo fuera del cuerpo. Es el sentir de los sentidos lo que permite a Nancy espaciar el pensamiento, ponerlo en ese fuera de sí. Por parte de Lacan, el “sí mismo” está implicado en tanto es el propio cuerpo es que “se-goza”, es decir, goza de sí, no del otro ni del Otro. Sin embargo, la distancia entre ambos autores está marcada por el hecho de que para Lacan este “sí-mismo” o cuerpo que “se-goza” implica la no-relación. Pero Lacan no se remite al sentir de los sentidos como lo hace Jean-Luc Nancy, él argumenta que el goce del propio cuerpo es sin razón ni significación. Es lo que procura demostrar con el “Haiuno”.

Jacques Derrida y Jacques Lacan muestran que la escritura no se trata de la primacía de la palabra y la *phoné*. La escritura no es primera ni primaria pero señala lo que no puede ser integrado, tratado, abordado por lo simbólico. Ya sea vía la diseminación, la *différance* o el Uno solo, lo que está en juego es lo real, lo que se escapa siempre a ser significado o representado. Esta escritura, entonces, no está a nivel del sentido sino se trataría de la escritura de existencia, para Lacan, y de la escritura en tanto implica la diseminación, la huella y la *différance*, para Derrida. En suma, de lo que es imposible traer a la memoria porque ha quedado como huella sin huella o como algo primariamente reprimido a lo que no se puede acceder. Es decir, se trata de lo no verbal (para usar las palabras de Pasolini) y de las múltiples maneras en que esto aflora y puede –o no– ser tratado por el sujeto y recibido por el Otro.

En relación a la *phoné*, en Lacan no se trata de lo que se escucha en las homofonías sino de lo que resuena en el cuerpo, no como sonido sino como goce. De lo que resuena en el silencio, si se me permite decirlo así, a falta de una mejor palabra ya que resonar lleva el matiz del sonido. Se trata de que la pulsión –léase el goce– es silenciosa.

En cada uno de los tres autores que he seguido en mi investigación, he notado una suerte de genealogía. En Lacan de su discurso psicoanalítico introduciendo al final de su enseñanza la noción de lo real. En Nancy/Derrida de sus planteamientos sobre la ontología y la metafísica. Lo que me indica que hay, en la filosofía contemporánea, una movilidad de las nociones de ontología, que ella se puede adjetivar. En la filosofía post-metafísica se trata de una ontología que ya es material/relacional. Me parece, entonces, que la ontología

y la metafísica, tal como la plantea Lacan no entra dentro de la filosofía contemporánea. La crítica –y lectura– que hace Lacan es a/de la ontología desde el platonismo/aristotelismo, lo que impide una discusión con la ontología relacional o la ontología del cuerpo, por ejemplo.

De lo no verbal de Pier Paolo Pasolini, tal y como afloró en mi investigación, puedo afirmar que este es el eje principal de su obra. Lo no verbal, a saber, *teta veleta* o, poéticamente, *ab joy*. A la vez, que lo que *teta veleta* nombra es, para decirlo con Freud (noción que Derrida retoma) lo *Urverdrängt*, lo para siempre perdido. Es decir, lo reprimido primordial que queda inaccesible, irrepresentable, irreductible. Lo que queda, es, pues, el resto que deja la escritura al que se refiere Lacan y Derrida y que constituye el *teta veleta* de Pasolini.

Lo que *teta veleta* aporta es, por un lado, que ella es, a la vez, cuerpo y escritura. O, mejor, lo que da cuenta de que hay (otra) escritura porque hay (otro) cuerpo. Y, por el otro, es el sello del poeta, lo que este introduce en el mundo como lo más singular de sí mismo y que trata de distintas maneras, en diferentes momentos de su obra.

La evidencia de la imagen del cuerpo tiende a hacer olvidar que hay “otra cosa”. El sujeto siempre está enfrentado a la ausencia de lo que podría ser la respuesta o la representación de lo real para él, de su goce. En este sentido, el hacer del cuerpo que Hegel pone sobre la mesa me parece revelador para pensar el tema de la escritura y el cuerpo. Con esto quiero decir de la escritura que no tiene que ver con el sentido sino con el hacer del/en el cuerpo, tal como muestra Pasolini con lo que *teta veleta* hace en él y lo que luego su cuerpo hace *con tetá veleta*.

Considero que lo real puede plantearse, más que como alteridad, como extrañeza íntima sin palabras. Pues, ahí, no cabe el reconocimiento, el yo-otro, el *con/*contra el/lo otro, sino la más radical de las soledades. La puesta en suspenso del sujeto mismo en un espacio que podría denominar como liberado del signo, de la significancia, del significante. ¿Qué es este lugar, este espacio intermedio, este “entre” la palabra y lo otro? Diré, siguiendo a Pasolini que se trata del cuerpo solo. De la sensación que antecede al nombre *teta veleta*, en donde la pulsión se manifiesta como es: silenciosa. La palabra, pues, no es necesaria

sino contingente. El resto surge aquí. Lo que me lleva a pensar que si una ontología del cuerpo en clave psicoanalítica fuera posible debería tener en cuenta, como eje principal, este resto. Sin embargo, estoy advertida de que al tratarse de dos discursos diferentes no se puede hacer del psicoanálisis una filosofía ni viceversa. Con Lacan, esta lectura que tiene en su núcleo el resto, lo irreductible, es lo que está en juego en su última y su ultimísima enseñanza.

No hay sentido Uno, puro o absoluto. No lo hay porque difiere, cambia, se escapa. En este estudio sobre el último Pasolini, Derrida, Nancy y Lacan se pone en juego esto. Lo que puedo concluir es que el referente único, primero o último, no existe. Si siempre se podría añadir algo más a lo que se dice, lo que florece, como se muestra en mi investigación, es lo indecible. Es decir, algo que no puede nunca ser alcanzado por la palabra o las distintas maneras de representación. Lo que subyace a *teta veleta* jamás pudo ser representado ni dicho con exactitud. Así, planteo que lo indecible, como la (otra) escritura –como muestra Pasolini al inicio de su obra– puede ser abordado por sus bordes como lugar artístico, testimonio de lo indecible y que, pienso que el síntoma de cada uno tiene lo que podría llamar una estética o, más precisamente, una poética. Es decir, cada *parlêtre*, imprime un rasgo en su hacer que está estrechamente vinculado a la escritura de goce en su cuerpo. La poética de su síntoma, o más bien, de su *sinthome* como articulación de un fallo, se construye con esto, otorgándole una forma “destilada” o reducida de lo que ha estado siempre en juego para él como extraño, *excrito*, como el núcleo de real que le concierne.

Contrario a Derrida y Nancy, que critican la representación en tanto mimesis, es decir la representación como si se pudiera hacer corresponder el mundo sensible con el mundo inteligible, Pasolini se queda en esta concepción occidental de la representación. Concluyo que esta idea de correspondencia posible, que podría darse en la representación así concebida, es uno de los factores que contribuye a que Pasolini no se detenga y dé el lugar de irrepresentable a lo que él llama “lo no verbal”. La representación que procura Pasolini es infinita porque nunca consigue representar el núcleo de lo real que le concierne. Después de este recorrido, me parece que lo indecible, como lo irrepresentable encuentra toda su resonancia en la deconstrucción, si esta no se reduce a la comprensión, y al psicoanálisis si este no se reduce a la escucha. La escritura de la que se trata tanto en lo

irreductible y en lo irrepresentable es la que se juega entre líneas (es decir en lo que no puede decirse o significarse) y en el silencio.

Desde el último Pasolini y desde la perspectiva de Derrida, Lacan y Nancy es pensable la escritura vinculada al cuerpo a otro nivel que el del sentido. Con cada autor a su manera. Esto es: a nivel de lo real, de lo éxtimo, de una escritura desprovista de sentido. Esta es la escritura de la sensación en su cuerpo a la que él llamó *teta veleta*, escritura de goce en el cuerpo que remite al cuerpo que *se-goza*, leyéndolo con Lacan. Se trata de la escritura que implica la diseminación del sentido y la *différance*, en tanto movimientos que no plantean un sentido u origen absolutos (y con esto que no se plantee en términos de antes/después), escritura infinita que no pretende una significación sino diseminarla, separarse de ella. Aquí, respecto a Pasolini con Derrida, se puede decir que se puede pensar la escritura a otro nivel que el del sentido pero que Derrida apunta a la diseminación (y ahí la infinitud de la escritura, como separada, sin tener que ver con el sentido) y Pasolini apunta a la infinitud en tanto narrarlo todo, decirlo todo. Es decir, su escritura en el cuerpo (sin sentido) no se conforma con la diseminación sino procura no dejar nada fuera. Negación de la partícula ex- de la existencia. La cuestión es, pues, la manera en que Pasolini trata la otra escritura a la que he aludido en diferentes ocasiones. Y por parte de Nancy se puede decir que *teta veleta* es la escritura fuera de sí, lo que se *ex-cribe* del cuerpo. Es la *ex-critura*, el Extraño o extranjero para el cuerpo. En los tres autores con Pasolini el corolario es el mismo: hay la escritura que carece de sentido pero Pasolini procura su sentido. Es el uso, que al final de su obra, hace de lo escrito y la palabra. No hay consentimiento a la diseminación, lo real o la *excritura* de lo más íntimo del propio cuerpo.

Respondo, finalmente, a una de las preguntas clave de mi tesis doctoral: ¿de qué manera se testimonia de lo que no es simbólico? El testimonio comporta lo más singular de cada uno, en tanto esto alude a lo que, para cada quien, es lo irreductible o lo irrepresentable. Se trata, también, de cómo se testimonia de lo real. Sin duda, las maneras pueden ser diversas. Pero, me parece, que en todas ellas, se trata de no procurar representarlo, de conservar, de no excluir la partícula ex- de la existencia. Es decir, no me refiero a una lectura teleológica de esto sino más bien a conservar un espacio vacío, ese “entre” el acontecimiento y lo que de él se puede decir, como punto de la ex-istencia de la palabra. En una especie de exilio

absoluto de la fantasía de la unión perfecta entre cuerpo y palabra.

Testimoniar de lo que no es simbólico, representable, está implícito en toda la literatura testimonial y en las políticas de la memoria. Muchas de ellas, como ya dije, remiten solamente al orden simbólico-imaginario, dejando de lado lo real, porque nada saben o nada quieren saber de ello. El silencio, el vacío, los rostros de lo irreductible, del agujero, son clave para que se transmita algo de lo indecible que está entre líneas de lo que se dice. Esto está en la base de tantas consideraciones de la *Shoah*, por ejemplo, de testimonios de grandes guerras y de guerras civiles, pero también de tantas consideraciones de la violencia de género, y que no concibe el límite para la representación.

8. BIBLIOGRAFÍA

8.1. Bibliografía citada

Abbagnano, Nicola. 2004. *Diccionario de Filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica.

Alfandary, Isabelle. 2016. *Derrida-Lacan. L'écriture entre psychanalyse et déconstruction*. Paris: Hermann.

Angard, Margarite. 2014. Le réel. Le réel selon Lacan. *Philopsis*, 1 de mayo, 2019. <http://www.philopsis.fr/spip.php?article274>

Anzoino, Tommaso. 1975. Pier Paolo Pasolini. *Il Castoro*. www.scribd.com

Arias, Juan. 1978. Escándalo en Italia por unos desnudos de Pasolini. *El País*, marzo, 12, 1978. https://elpais.com/diario/1978/03/12/sociedad/258505206_850215.html

Aristóteles. 2008. *Acerca del alma*. Madrid: Gredos.

Attié, Joseph. 2015. *Entre le dit et l'écrit. Psychanalyse & écriture poétique*. Paris: Editions Michèle.

Aubert, Jacques; Cheng, François; Milner, Jean-Claude; Regnault, François; Wajcman, Gérard. 2001. *Lacan, el escrito, la imagen*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Balmès, François. 2002. *Lo que Lacan dice del ser*. Buenos Aires: Amorrortu.

Barthes, Roland. 1989. *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI.

Barthes, Roland. 1991. *El imperio de los signos*. Madrid: Mondadori.

Barthes, Roland. 1993. *El placer del texto y lección inaugural*. México: Siglo XXI.

Barthes, Roland. 2002. "Sade-Pasolini." En *Ouvres complètes, t. IV*, Paris: Seuil.

Bassols, Miquel. 2010. *Llull con Lacan*. Barcelona: Gredos.

Bassols, Miquel. 2011. *Lecturas de la página en blanco. La letra y el objeto*. Málaga: Miguel Gómez.

Bataille, Georges. 1958. La literatura y el mal, Entrevista a Geoges Bataille. 1 de junio. <http://juliana-carrasco.blogspot.com/2012/04/la-literatura-y-el-mal-entrevista.html>

Benedetti, Carla. 2004. *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*. Torino: Bollati Boringhieri.

Benoist, Jocelyn. 2014. “Real psicoanalítico e impensado filosófico.” En *Lo real puesto al día, en el siglo XXI*, 288–300. Buenos Aires: Grama.

Berenguer, Enric. 2018. “Conferencia de Lacan en Ginebra sobre el síntoma.” En *Cuadernos del INES. Conversaciones Clínicas de la NEL I, II y II*, 11–88. Buenos Aires: Grama.

Blanchot, Maurice. 1973. *La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Buenos Aires: Caldén.

Blanchot, Maurice. 2015. *La escritura del desastre*. Madrid: Trotta.

Bonazzi, Mateo. 2008. “Il segno, la traccia, il sintomo. Jacques Derrida da Hegel a Joyce.” En *Su Jacques Derrida. Scrittura filosofica e pratica di decostruzione*, 231–48. Milano: Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto.

Borgna, Gianni. 2013. “Fragmento del programa Io e... emitido el 7 de febrero de 1974.” En *Pasolini Roma*, CCCB, coproducción, 237–38. Paris: Skira Flammarion.

Borgna, Gianni y Maraini, Dacia. 2013. “Conversación entre Gianni Borgna y Dacia Maraini en verano de 2012.” En *Pasolini Roma*, 221–25. Paris: Skira Flammarion.

Bourgeois, Louise. 2002. *Construcción del padre / Reconstrucción del padre. Escritos y entrevistas 1923-1997*. Madrid: Síntesis.

Bourlez, Fabrice. 2006. *Le cinéma comme au-delà du genre, Deleuze-Pasolini-Lacan, Propositions pour une recontre a-parallèle, Thèse doctoral*. Università degli Studi di Pisa - Université Charles de Gaulle Lille 3.

Bourlez, Fabrice. 2012. Pier Paolo Pasolini, du corps brut à la brutalité de l’image. *ENTRELACS Cinema et audiovisuel*. 2 de mayo, 2019. <https://journals.openedition.org/entrelacs/357>

Bourlez, Fabrice. 2015. *Pulsions Pasoliniennes*. Le Havre: Franciscoplis.

Briole, Guy. 2005. “La création, la sublimation et l’ouvre: un point de vue. Seminaire de recherche sur les adictions.” : Inédito.

Briole, Guy. 2012. “Lo irreductible.” *Freudiana* 66 : 143–49.

Briole, Guy. 2014a. “Le réel et la démonstration de fin d’analyse. Conclusions à une intervention à propos de La troisième.” *Le réel et la démonstration de fin d’analyse* : Inédito.

- Briole, Guy. 2014b. Flashes para la XIV Conversación Clínica del ICF-E “Incidencias del significante amo”. 26 de febrero. Newsletter vía email.
- Briole, Guy. 2015. “Más allá de las puertas cerradas.” *Freudiana* 73 : 39–49.
- Bruno, Pierre. 2011. *Lacan, pasador de Marx*. Barcelona: S&P.
- Buci-Lucksmann, Christine. 1980. “Pasolini, Gramsci: lecture d’une marginalité.” En *Pasolini. Séminaire dirigé par Maria Antonietta Macciocchi*, 245–64. Paris: Bernard Grasset.
- Butler, Judith. 2002. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, Judith. 2006. *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.
- Calvino, Italo. 1989. “Sade est en nous.” *Cahiers du Cinema* 421 : 56–57.
- Cevasco, Rithée. 2010. *La discordancia de los sexos*. Barcelona: S&P.
- Cevasco, Rithée. 2013. “La letra, una vía hacia lo real.” *Pliegues. Revista de la Federación de Foros del Campo Lacaniano España* 4 : 159–73.
- Collin, Françoise. 1971. *Maurice Blanchot et la question de l’écriture*. Paris: Gallimard.
- Collin, Françoise. 2015. “La pensée de l’écriture: différence et/ou événement, Maurice Blanchot entre Derrida et Foucault.” *Revue de métaphysique et de morale* 86 : 167–78.
- Cosenza, Domenico. 2008. “Derrida e Lacan: un incontro mancato?” En *Su Jacques Derrida. Scrittura filosofica e pratica di decostruzione*, 271–98. Milano: Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto.
- Cottet, Serge. 2018. “Acerca de Esquizografía: la psicosis y la lengua.” *Freudiana* 82 : 101–8.
- Cottingham, John. 1993. *A Descartes Dictionary*. Massachusetts: Blackwell Publishers.
- de Brasi, Juan Carlos. 1980. “Pasolini: toda mi obra es una nostalgia.” *Revista de la Universidad de México* 12 : 7–13.
- del Pozo, Juan. 2015. “El inconsciente y la lengua. Conferencia en Ginebra sobre el síntoma.” *Pliegues. Revista de la Federación de Foros del Campo Lacaniano España* : 15–35.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 1985. *Anti-Edipo, capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles. 1996. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.

- Deleuze, Guilles y Guattari, Félix. 2002. *Mil Mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles. 2005. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Delgado, Rosario. 2006. “Breve estudio en torno a la “Condesa de Día”.” *Espéculo. Revista de estudios literarios.*, 11 de julio, 2019. <https://biblioteca.org.ar/libros/150674.pdf>
- Derrida, Jacques. 1975. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.
- Derrida, Jacques. 1980. “El cartero de la verdad.” En *La tarjeta postal, de Sócrates a Freud y más allá*, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- Derrida, Jacques. 1989a. “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación.” En *La escritura y la diferencia*, 318–43. Barcelona: Anthropos.
- Derrida, Jacques. 1989b. “Freud y la escena de la escritura.” En *La escritura y la diferencia*, 271–317. Barcelona: Anthropos.
- Derrida, Jacques. 1989c. “Fuerza y significación.” En *La escritura y la diferencia*, 9–46. Barcelona: Anthropos.
- Derrida, Jacques. 1994. “El pozo y la pirámide. Introducción a la semiología de Hegel.” En *Márgenes de la filosofía*, 103–44. Madrid: Cátedra.
- Derrida, Jacques. 1994. “La Différance.” En *Márgenes de la filosofía*, 37–62. Madrid: Cátedra.
- Derrida, Jacques. 1997a. “¿Cómo no hablar?” En *Como no hablar y otros textos*, 13–58. Barcelona: Proyecto a.
- Derrida, Jacques. 1997b. “Por amor a Lacan.” En *Lacan con los filósofos*, 364–84. Madrid: Siglo XXI.
- Derrida, Jacques. 2000. *Introducción a “El origen de la geometría” de Husserl*. Buenos Aires: Manantial.
- Derrida, Jacques. 2003. *De la gramatología*. México: Siglo XXI.
- Derrida, Jacques; y Caputo, John D. 2009. *La deconstrucción en una cáscara de nuez*. Buenos Aires: Prometeo.
- Derrida, Jacques. 2010. *Resistencias del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Derrida, Jacques. 2014. *Posiciones*. Valencia: Pre-textos.
- Descartes, Rene. 1977. *Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas*. Madrid: Alfaguara.

- Descartes, René. 2008. "Meditación Tercera." En *Discurso del método y meditaciones metafísicas*, 165–81. Madrid: Tecnos.
- Duflot, Jean. 1970. *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*. Paris: Pierre Belfond.
- Elena Maya, Beatriz. 2010. "Los incorporeales del lenguaje." *Pliegues. Revista de la Federación de Foros del Campo Lacaniano España* 1 : 23–31.
- Foucault, Michel. 1997. *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-Textos.
- Foucault, Michel. 1999. "La escritura de sí." En *Estética, ética y hermenéutica*, Buenos Aires: Paidós.
- Foucault, Michel. 2004. "L'écriture de soi." En *Philosophie, anthologie*, Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel. 2005. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, Michel. 2009. *El cuerpo utópico, las heterotopías*. Argentina: Nueva Visión.
- Foucault, Michel. 2012. *Historia de la sexualidad*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Freud, Sigmund. 1975a. *La interpretación de los sueños (primera parte) (1900)*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, Sigmund. 1975b. *La interpretación de los sueños (segunda parte) Sobre el sueño (1900-1901)*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, Sigmund. 1976a. "Carta 52 (6 de diciembre de 1986)." En *Obras Completas*, 274. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, Sigmund. 1976b. "Conclusiones, ideas, problemas (1941 [1938])." En *Obras Completas*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Frucella, María Laura. 2013. "Significante, letra y materialidad." En *Analizando el cuerpo*, 239–53. Barcelona: S&P.
- Frucella, María Laura. 2015. *La cuestión de la letra y la controversia Lacan-Derrida. Cortocircuitos entre filosofía y psicoanálisis*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Fuentes, Araceli. 2016. *El misterio del cuerpo hablante*. Barcelona: Gedisa.
- González, Ana Cecilia. 2013. *Usos y estatutos del cuerpo: Lacan y el pensamiento contemporáneo*.
- Halliday, Jon. 1992. *Pasolini su Pasolini*. Parma: Ugo Guanda.

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1990. *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. México: Porrúa.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1994. *Fenomenología del Espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1996. *Lecciones sobre la filosofía de la religión*. Madrid: Alianza.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 2002. *Estética. Introducción*. Buenos Aires: Leviatán.
- Inwood, Michael. 1992. *The Blackwell philosopher dictionaries, A Hegel Dictionary*. Massachusetts: Blackwell Publishers.
- Joubert-Laurencin, Hervé. 2005. *Le dernier poète expressionniste*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs.
- Kant, Immanuel. 1996. *Principios formales del mundo sensible y del inteligible (disertación de 1770)*. Madrid: CSIC.
- Lacan, Jacques. 1931. “Écrits “inspirés”: Schizographie.” *Annales médico-psychologiques* 5 : 508–22.
- Lacan, Jacques. 1972. *Lalangue en Saint-Anne*. 30 de septiembre. <http://stafer-la.free.fr/S19/S19.OU%20PIRE.pdf>
- Lacan, Jacques. 1976. *De James Joyce comme symptôme.*, 15 de julio, 2019. 24 de septiembre. www.valas.fr
- Lacan, Jacques. 1980. *El malentendido*. 2 de marzo. www.psicoanalisisinedito.com
- Lacan, Jacques. 1988. “La tercera.” En *Intervenciones y textos 2*, Buenos Aires: Manantial.
- Lacan, Jacques. 2001. “Homenaje a Marguerite Duras, del rapto de Lol V. Stein.” En *Intervenciones y textos 2*, 63–72. Buenos Aires: Manantial.
- Lacan, Jacques. 2002. “De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de las psicosis.” En *Escritos 2*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lacan, Jacques. 2003. “El estadio del espejo como formador de la función del yo (Je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica.” En *Escritos 1*, 86–93. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lacan, Jacques. 2003a. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, El seminario, libro 11*. Buenos Aires: Paidós.

- Lacan, Jacques. 2003b. *El Seminario, libro 11, Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques. 2004a. *El Seminario, libro 20, Aun*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques. 2004b. *El Seminario, libro 1, Los escritos técnicos de Freud*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques. 2004c. *El Seminario, libro 2, En Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques. 2004d. *El Seminario, libro 8, La transferencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques. 2005. “El seminario sobre ‘La carta robada’”. En *Escritos 1*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lacan, Jacques. 2005a. “Kant con Sade.” En *Escritos 2*, 744–70. México: Siglo XXI.
- Lacan, Jacques. 2005b. “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud.” En *Escritos 1*, 473–509. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lacan, Jacques. 2005c. *Le Séminaire, livre XXIII, Le sinthome*. Paris: Seuil.
- Lacan, Jacques. 2005d. “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo.” En *Escritos 2*, Siglo XXI, 773–807. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lacan, Jacques. 2005e. “Función y campo de la palabra y el lenguaje en psicoanálisis.” En *Escritos 1*, 227–310. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lacan, Jacques. 2006. *El Seminario, libro 10, La angustia*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques. 2007. *El Seminario, libro 7, La Ética del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques. 2007a. “Conferencia en Ginebra sobre el síntoma.” En *Intervenciones y Textos 2*, 115–44. Buenos Aires: Manantial.
- Lacan, Jacques. 2008a. *El seminario, libro 17, El Reverso del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques. 2008b. *El Seminario, libro 23, El sinthome*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques. 2009a. *El Seminario, libro 18, De un discurso que no fuera del semblante*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques. 2009b. *El Seminario, libro 3, Las Psicosis*. Buenos Aires: Paidós.

- Lacan, Jacques. 2009c. *El Seminario, libro 5, las formaciones del inconsciente*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques. 2012. “Joyce el Síntoma.” En *Otros escritos*, 591–97. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques. 2012a. *Hablo a las paredes*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques. 2012b. “Lituratierra.” En *Otros escritos*, 19–29. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques. 2012c. “Prefacio a una tesis.” En *Otros escritos*, 413–23. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques. 2012d. “Radiofonía.” En *Otros escritos*, 425–71. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques. 2012e. “El Atolondradicho.” En *Otros escritos*, 473–522. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques. 2012f. “El Psicoanálisis. Razón de un fracaso.” En *Otros escritos*, p. 366. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques. 2012g. *El Seminario, libro 19, ... o peor*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques. 2014. *El Seminario, libro 6, El deseo y su interpretación*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques. 2017. “El fenómeno lacaniano.” *Lacanianana* 16 : 9–20.
- Lacan, Jacques. Inédito. Lacan, L’identification (1961-1962)., 12 de julio, 2019. <http://www.valas.fr/Jacques-Lacan-L-identification-1961-1962,252>
- Lacan, Jacques. Inédito. Lacan, La logique du fantasme (1966-1967)., 12 de julio, 2019. <http://www.valas.fr/Jacques-Lacan-La-logique-du-fantasme-1966-1967,259>
- Lacan, Jacques. Inédito. Lacan, RSI (1974-1975)., 12 de julio, 2019. <http://www.valas.fr/Jacques-Lacan-RSI-1974-1975,329>.
- Laurent, Éric. 1999. “La lettre volée et le vol sur la lettre.” *La Cause freudienne* 43.
- Laurent, Éric. 2004a. “El camino del psicoanalista.” En *La experiencia de lo real en la curs psicoanalítica*, Buenos Aires: Paidós.
- Laurent, Éric. 2004b. *Los objetos de la pasión*. Buenos Aires: Tres Haches.
- Laurent, Éric. 2013. *La batalla del autismo. De la clínica a la política*. Buenos Aires: Grama.

- Laurent, Éric. 2016. *El reverso de la biopolítica*. Buenos Aires: Grama.
- Laurent, Éric. 2018. “El Uno solo.” *Freudiana* 83 : 73–88.
- Leiris, Michel. 2014. *La regla del juego, Tachaduras I*. Barcelona: Días Contados.
- Levergeois, Bertrand. 2005. *Pasolini, l’alphabet du refus*. Paris: Félin.
- Lévy, Bernard-Henri y Macciocchi, Maria Antonietta. 1980. “Pasolini, Vicennes.” En *Pasolini. Séminaire dirigé par Maria Antonietta Macciocchi*, 8. Paris: Bernard Grasset.
- Llevadot, Laura. 2012. “El último Derrida.” En *Filosofías postmetafísicas: 20 años de filosofía francesa contemporánea*, 19–34. Barcelona: UOC.
- Maggi, Armando. 2009. *The resurrection of the Body: Pier Paolo Pasolini, From Saint Paul to Sade*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Major, René. 2001. *Lacan avec Derrida*. Paris: Flammarion.
- Malengreau, Pierre. 2018. “La lección de Francis Ponge.” *Freudiana* 84 : 49–60.
- Merleau Ponty, Maurice. 1957. *Fenomenología de la percepción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Merleau Ponty, Maurice. 1970. *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix Barral.
- Dictionary, Merriam-Webster. Merriam-Webster Dictionary. 1 de agosto, 2019. <https://www.merriam-webster.com>
- Michaux, Henri. 2002. “Miserable Miracle, Mescaline.” *New York Review of Books Classics*. 16 de julio, 2019. <http://www.nybooks.com/media/doc/2010/02/16/miserable-miracle-introduction.pdf>
- Michaux, Henri. 1986. *Un bárbaro en Asia*. Barcelona: Orbis.
- Miller, Jacques-Alain. 2000. “Los seis paradigmas del goce.” *Freudiana* 29 : 15–50.
- Miller, Jacques-Alain. 2004. “Acontecimientos del cuerpo.” En *La experiencia de lo real en la cura psicoanalítica*, 371–86. Buenos Aires: Paidós.
- Miller, Jacques-Alain. 2004. “El saber incorporado.” En *La experiencia de lo real en la cura psicoanalítica*, 387–400. Buenos Aires: Paidós.
- Miller, Jacques-Alain. 2004. “Paradigmas del goce.” En *La experiencia de lo real en la cura psicoanalítica*, 221–39. Buenos Aires: Paidós.

- Miller, Jacques-Alain. 2009. “Las cárceles del goce.” En *Conferencias porteñas, Tomo 2*, 231–46. Buenos Aires: Paidós.
- Miller, Jacques-Alain. 2010. *Extimidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Miller, Jacques-Alain. 2011. “¿Qué es lo real?” *Freudiana* 61 : 7–15.
- Miller, Jacques-Alain. 2011a. Leer un síntoma. 4 de enero, 2019. <http://amp-blog2006.blogspot.com/2011/07/leer-un-sintoma-por-jacques-alain.html>
- Miller, Jacques-Alain. 2011b. *Sutilezas analíticas*. Buenos Aires: Paidós.
- Miller, Jacques-Alain. 2011c. “De lo ontológico a lo óntico.” *Freudiana* 62 : 7–27.
- Miller, Jacques-Alain. 2012. *La fuga de sentido*. Buenos Aires: Paidós.
- Miller, Jacques-Alain. 2013a. “El desnivel entre el ser y la existencia.” *Freudiana* 68 : 7–23.
- Miller, Jacques-Alain. 2013b. *El ultimísimo Lacan*. Buenos Aires: Paidós.
- Miller, Jacques-Alain. 2013c. “La causa lacaniana.” *Freudiana* 67 : 11–22.
- Miller, Jacques-Alain. 2013d. *Piezas sueltas*. Buenos Aires: Paidós.
- Miller, Jacques-Alain. 2014. “El inconsciente y el cuerpo hablante.” En *Lo real puesto al día, en el siglo XXI*, 317–32. Buenos Aires: Grama.
- Miller, Jacques-Alain. 2017a. “El sujeto de la ciencia y la Bejahung.” *Freudiana* 81 : 9–29.
- Miller, Jacques-Alain. 2017b. “Habeas Corpus.” En *Las psicosis ordinarias y las otras, bajo transferencia. Scilicet*, 9–16. Buenos Aires: Grama.
- Miller, Jacques-Alain. 2018. “La palabra que hierde.” *Lacaniana* 24 : 23–26.
- Mimoso-Ruiz Rey, Bernadette. 2013. “El friulano como resistencia de la identidad: Pasolini y Casarsa Della Delizia.” *adComunica: Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación* 5 : 211–21.
- Naldini, Nico. 1992. *Pier Paolo Pasolini*. Barcelona: CIRCE.
- Nancy, Jean-Luc. 1996. “La existencia exiliada.” *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura* 26-27 : 34–40.
- Nancy, Jean-Luc. 2006. *Noli me tangere*. Madrid: Trotta.
- Nancy, Jean-Luc. 2007a. *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu.

- Nancy, Jean-Luc. 2007b. *El peso de un pensamiento*. Castellón: Ellago.
- Nancy, Jean-Luc. 2007c. “Une exemption du sens.” En *Le corps, le sens*, 87–118. Paris: Seuil.
- Nancy, Jean-Luc. 2010a. *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- Nancy, Jean-Luc. 2010b. *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Buenos Aires: La Cebra.
- Nancy, Jean-Luc. 2011. *El “hay” de la relación sexual*. Madrid: Síntesis.
- Nancy, Jean-Luc. 2013. *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*. Paris: Bayard.
- Nancy, Jean-Luc. 2014. “Rühren, Berühren, Aufruhr.” En *Márgenes de Jean-Luc Nancy*, 97–106. Madrid: Arena Libros.
- Nancy, Jean-Luc. 2019. “Rencontre avec Jean-Luc Nancy: ‘Nous vivons dans un monde entièrement Unheimlich’”. *La Cause du désir* 102 : 100–11.
- Nelli, René. 1963. *L'érotique des troubadours*. Paris: Privat.
- Nominé, Bernard. 2010. “El cuerpo, el Otro y el goce.” *Pliegues. Revista de la Federación de Foros del Campo Lacaniano España* 1 : 9–21.
- Palomera, Vicente. 2010. “Notas de la presentación en el Seminario del Campo Freudiano.” *Epílogo del Seminario XI de Jacques Lacan*. Inédito.
- Paskvan, Estela. 2014. “El lugar de la letra.” *Freudiana* 70 : 69–74.
- Pasolini, Pier Paolo. 1974. “Tetis.” En *Erotismo, Eversione, Merce*, Bologna: Cappelli Editore.
- Pasolini, Pier Paolo. 1976. *La divina mimesis*. Barcelona: Icaria.
- Pasolini, Pier Paolo. 1981. “La Veille.” *Cahiers du Cinema. Pasolini Cinéaste. Hors Série* : 17–20.
- Pasolini, Pier Paolo. 1984. *Amado mío precedido por Actos impuros*. Barcelona: Planeta.
- Pasolini, Pier Paolo. 1993a. *Petróleo*. Barcelona: Seix Barral.
- Pasolini, Pier Paolo. 1993b. *Petróleo*. Barcelona: Seix Barral.
- Pasolini, Pier Paolo. 1995. *Orgía*. Guipúzcoa: Hiru.

- Pasolini, Pier Paolo. 1997. "El proceso." En *Cartas luteranas*, 93–99. Madrid: Trotta.
- Pasolini, Pier Paolo. 1997. "Abjuración de la trilogía de la vida." En *Cartas luteranas*, 61–64. Madrid: Trotta.
- Pasolini, Pier Paolo. 1998. "Tetis." En *Erotismo y destrucción*, 95–102. Caracas: Fundamentos.
- Pasolini, Pier Paolo. 2002a. *Poesía en forma de rosa*. Madrid: Visor Libros.
- Pasolini, Pier Paolo. 2002b. *Poesía en forma de rosa*. Madrid: Visor Libros.
- Pasolini, Pier Paolo. 2005a. *Empirismo Herético*. Córdoba: Brújas.
- Pasolini, Pier Paolo. 2005b. *Petrolío*. Milano: Oscar Mondadori.
- Pasolini, Pier Paolo. 2010. *Porcile-Orgia-Bestia da stile*. Milano: Garzanti Novecento.
- Pasolini, Pier Paolo. 2012. *Pasiones heréticas. Correspondencia 1940-1975*. Buenos Aires: Extraterritorial.
- Pasolini, Pier Paolo. 2015a. *Poeta de las Cenizas*. Salamanca: Delirio.
- Pasolini, Pier Paolo. 1975. La última entrevista - Pasolini en castellano. 13 de octubre 2018. https://www.lahaine.org/mm_ss_mundo.php/video-la-ultima-entrevista-pier
- Pasolini, Pier Paolo. 2015b. ¿Qué sentido tiene escribir? 2 de mayo 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=2yf5iIEPz6Y>
- Pasolini, Pier Paolo; y Fiescchi, Jean-André. 1966. Ab Joy. 18 de julio, 2019. <https://city-lightscinema.wordpress.com/2012/06/02/pasolini-lenrage-jean-andre-fieschi-1966/>
- Paz, Octavio. 1997. *Obra poética I (1935-0970)*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, Octavio. 2004. *Obra poética II (1969-1998)*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Restrepo, Carlos Enrique. 2008. "El cuerpo del espíritu. Consideraciones sobre la concepción del cuerpo en Hegel." *Discusiones filosóficas* Año 9, no. 13 : 25–43.
- Ruiz Aldana, Víctor. 2016. "La traducción de los neologismos de Jacques Lacan." Trabajo de final de máster de investigación, Universitat Pompeu Fabra.

- Sáez Tajafuerce, Begonya. 2012. "Jean-Luc Nancy o la ontología desde/hacia el sentido." En *Filosofías postmetafísicas: 20 años de filosofía francesa contemporánea*, edited by UOC, 35–47. Barcelona: UOC.
- Sáez Tajafuerce, Begonya. 2013a. "El exilio en lo propio según Jean-Luc Nancy y María Zambrano." *Aurora* 14 : 56–63.
- Sáez Tajafuerce, Begonya. 2013b. "Leyendo a Rithée Cevasco leyendo a Lacan leyendo el cuerpo." En *Analizando el cuerpo*, 103–13. Barcelona: S&P.
- Sáez Tajafuerce, Begonya y González, Ana Cecilia. 2014. "El cuerpo en/del arte: la experiencia de lo éxtimo." *Res Publica. Historia de las Ideas Políticas* 17 (2) (2) : 491–502.
- Sáez Tajafuerce, Begonya. 2018. "El cuerpo o de la vulnerabilización del pensar." *Interrogantes de la Fundació Víctor Grifols i Lucas* 4 : 11–24.
- Schérer, René; y Passerone, Giorgio. 2006. *Passages Pasoliniens*. Paris: Septentrion.
- Serra Frediani, Marta. 2016a. "El parlêtre adora su cuerpo." *Freudiana* 76 : 35–43.
- Serra Frediani, Marta. 2016b. Cuerpo, verdad y goce. 31 de marzo. [http://www.scb-icf.net/nodus/contingut/article.php art=667&autor=23&pub=3&rev=72](http://www.scb-icf.net/nodus/contingut/article.php%20art=667&autor=23&pub=3&rev=72)
- Serra Frediani, Marta. 2017. "El cuerpo y sus avatares." *Freudiana* 81 : 105–17.
- Sharpe, Ella. 1988. *Dream Analysis, a practical handbook for psycho-analysts*. London: Karnac Books. Edición Kindle.
- Siciliano, Enzo. 1981. *Vida de Pasolini*. Barcelona: Plaza & Janes, S.A.
- Solano-Suárez, Esthela. 2018. "Emparentarse a un pouate." *Freudiana* 84 : 87–114.
- Soler, Colette. 2006a. "El cuerpo en la enseñanza de Jacques Lacan." En *Los ensamblajes del cuerpo*, 107–50. Medellín: Asociación Foros del Campo Lacaniano Medellín.
- Soler, Colette. 2006b. "El cuerpo acontecimiento del discurso." En *Los ensamblajes del cuerpo*, 87–105. Medellín: Asociación Foros del Campo Lacaniano Medellín.
- Soler, Colette. 2008. "Du parlêtre." *L'en-je lacanien* 11 : 23–33.
- Sollers, Philippe. 1976. *La escritura y la experiencia de los límites*. Caracas: Monte Avila.
- Spinoza, Baruch. 1980. *Ética*. Madrid: Orbis.
- Vallejo, César. 2017. *Obra poética completa*. Madrid: Alianza.

Vásquez Rocca, Adolfo. 2008. “Las metáforas del cuerpo en la filosofía de Jean-Luc Nancy: nueva carne, cuerpo sin órganos y escatología de la enfermedad.” *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*. 18 : 323–33.

Vicens, Antoni. 2018a. De la praxis al savoir-faire joyceano. 24 de febrero. <https://congresoamp2018.com/textos-del-tema/la-praxis-al-savoir-faire-joyceano/>

Vicens, Antoni. 2018b. “Los autorretratos de Joan Miró.” *Freudiana* 82 : 79–100.

La Biblia Latinoamérica. 2005. Edición Pastoral. Ecuador: Verbo Divino.

Wittgenstein, Ludwig. 2004. *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza.

8.2. Bibliografía consultada

Antonioli, Manola. 2017. “La langue et les langues: Pier Paolo Pasolini.” En *Pier Paolo Pasolini; entre art et philosophie*, 115–126. Reims: épure.

Arecco, Sergio. 1972. *Pier Paolo Pasolini*. Roma: Partisa.

Bardet, Marie. 2018. *Elisabeth de Bohemia y René Descartes. Correspondencia, Un Uppercut al dualismo*, pp. 72–77. Cactus. Buenos Aires.

Barthes, Roland. 1971. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Seuil.

Barthes, Roland. 1973. *Le Plaisir du texte*. Paris: Seuil.

Barthes, Roland. 1979. “To Write: An intransitive verb?.” En *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, 134–156. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Barthes, Roland. 2007. *L’empire des signes*. Paris: Seuil.

Barthes, Roland. 2014. *Le degré zéro de l’écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil.

Bassols, Miquel. 2014. Retales. 15 de julio, 2019. <http://blog.elp.org/es/1154/retales-miquel-bassols-barcelona/>

Benedetti, Carla y Giovannetti, Giovanni. 2010. *Frocio e basta. Sacra follia? Pasolini, Cefis, Petrolino, Così muore un poeta*. Milano: Efigie.

Berenguer, Enric. “Sobre la naturaleza del *sinthome* y su uso lógico.” Ponencia presentada en el espacio de formación de la Comunidad de Cataluña de la Escuela Lacaniana de Psicoanálisis, Barcelona, 10 de noviembre, 2015.

Bourgeois, Louise. 2000. *Destruction du père. Reconstruction du père. Écrits et entretiens 1923-2000*. Paris: daniel lelong éditeur.

Bourlez, Fabrice. 2015. Pasolini et ses deux couples. 15 julio, 2019. <https://www.fairecouple.fr/pasolini-et-ses-deux-couples-par-fabrice-bourlez/>

Butler, Judith. 1990. “Prohibition, psychoanalysis, and the production of the heterosexual matrix.” En *Gender Trouble, Feminism and the subversion of identity*, 45–100.

Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble, Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.

- Butler, Judith. 1993. *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*. New York: Routledge.
- Butler, Judith. 1993. "Chapter 7: Arguing with the real." En *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*, 187–222. New York: Routledge.
- Butler, Judith. 1993. "Chapter 3: Phantasmatic identification and the assumption of sex." En *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*, 93–119. New York: Routledge.
- Casi, Stefano. 2006. "El teatro de Pasolini: palabra, cuerpo, idea." En *Visiones de Pasolini*, Madrid: Pensamiento.
- Castanet, Hervé. 2007. *Pierre Klossowski, la pantomime des esprits*. Nantes: Cécile Defaute.
- Castanet, Hervé y Merlet, Alain. 2010. *Pourquoi écrire? Artaud, Jouhandeau, Genet, Klossowski*. Paris: Éditions de la Différence.
- Cheng, François. 1996. *L'écriture poétique chinoise*. Paris: Seuil.
- D'Elia, Gianni. 2005. *L'eresia di Pasolini*. Milano: Effigie.
- Derrida, Jacques. 1967. *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Derrida, Jacques. 1967. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil.
- Derrida, Jacques. 1972a. *La dissémination*. Paris: Seuil.
- Derrida, Jacques. 1972b. *Positions*. Paris: Minuit.
- Derrida, Jacques. 1977. *El concepto de verdad en Lacan*. Buenos Aires: Homo Sapiens.
- Derrida, Jacques. 1979. "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences." En *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, 247–272. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Derrida, Jacques. 2000a. *États d'âme de la psychanalyse*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques. 2001. *Le toucher, Jean-Luc Nancy*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques. 2000b. *États d'âme de la psychanalyse*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques. 2009. *El monolingüismo del otro*. Buenos Aires: Manantial.
- Derrida, Jacques. 2011. *El tocar, Jean-Luc Nancy*. Buenos Aires: Amorrortu.

- Derrida, Jacques. 2015. *El problema de la génesis en la filosofía de Husserl*. Salamanca: Sígueme.
- Derrida, Jacques. 2017. *Psyché Invenções del otro*. Buenos Aires: La Cebra.
- Descartes, René. 1999. *Correspondencia con Isabel de Bohemia y otras cartas*. Barcelona: Alba.
- Dufourmantelle, Anne; Derrida, Jacques. 2017. *Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre De l'hospitalité*. Paris: Calmann-Lévy.
- Esqué, Xavier. 2018. "Acerca de la interpretación inolvidable." *Lacanian*, 24.
- Foucault, Michel. 2011. *El gobierno de sí y de los otros*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Freud, Sigmund. 2003a. "Dostoievski y el parricidio." En *Obras Completas*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Freud, Sigmund. 2003b. "Un recuerdo infantil de Goethe en 'Poesía y verdad' (1917)". En *Obras Completas*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Freud, Sigmund. 2003c. "Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci (1910)." En *Obras Completas*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- González, Ana Cecilia. 2014. "Cuerpo y performatividad: una revisión crítica desde la perspectiva del psicoanálisis." En *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 63, 131–146.
- González, Claudia. 2017. "Pasolini: l'écriture infinie." En *Pier Paolo Pasolini: entre art et philosophie*, 185–92. Paris: épure.
- Gramsci, Antonio. 2009. *Cuadernos de la cárcel*. Edición Kindle.
- Greene, Naomi. 1990. *Pier Paolo Pasolini, Cinema as heresy*. New Jersey: Princeton University Press.
- Guattari, Félix. 1974. "Al di là del significante." En *Erotismo, eversione, merce*, 81–94. Bologna: Cappelli.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1989. *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 2010. *Encyclopedia of the Philosophical Sciences in Basic Outline*. Cambridge University Press.
- Hellebois, Philippe. 2011. *Lacan lecteur de Gide*. Paris: Michèle.

- Husserl, Edmund. 1962. *L'origine de la géométrie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Institut d'Estudis Catalans. Diccionari de la llengua catalana. DIEC2. 1 de agosto, 2018. <https://mdlc.iec.cat>
- Joubert-Laurencin, Hervé. 2012. *Salò ou les 120 journées de Sodome de Pier Paolo Pasolini*. Chatou: Éditions de la Transparence.
- Juranville, Alain. 1984. *Lacan et la philosophie*. Paris. Presses Universitaires de France.
- Katuszewski, Pierre. 2017. "Pippo Delbono: usages pasoliniens de la différence." En *Pier Paolo Pasolini; entre art et philosophie*, 193–213. Reims: épure.
- Lacan, Jacques. 1975. *Encore, Livre XX*. Paris: Seuil.
- Lacan, Jacques. 1979. "Of Structure as an Inmixing of an Otherness Prerequisite to Any Subject Whatever." En *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, 186–200. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Lacan, Jacques. 2001. "La psychanalyse. Raison d'un échec." En *Autres écrits*, Paris: Seuil.
- Lacan, Jacques. 2004. *El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques. 2005. "Observación sobre el informe de Daniel Lagache: 'Psicoanálisis y estructura de la personalidad'". En *Escritos 2*, 627–64. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques. 2005a. "Juventud de Gide o la letra y el deseo." En *Escritos 2*, México, D.F.: Siglo XXI.
- Lacan, Jacques. 2005b. "El seminario sobre La carta robada". En *Escritos 1*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lacan, Jacques. 2005. "Kant con Sade." En *Escritos 2*, 744–70. México: Siglo XXI.
- Lacan, Jacques. 2005. "La ciencia y la verdad." En *Escritos 2*, 834–56. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lacan, Jacques. 2005. "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud." En *Escritos 1*, 473–509. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lacan, Jacques. 2005. "Subversión del sujeto y dialéctica del deseo." En *Escritos 2*, edited by XXI, Siglo, 773–807. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lacan, Jacques. 2008. *El Seminario, libro, 16, De un Otro al otro*. Buenos Aires: Paidós.

- Lacan, Jacques. 2011. *Le Séminaire, livre XIX, ...ou pire*. Paris: Seuil.
- Lacoue-Labarthe, Philippe; Jean-Luc Nancy. 1990. *Le titre de la lettre*. Paris: Galilée.
- Laurent, Éric. 2005. “Lo imposible de enseñar.” En *Del edipo a la sexuación*, 267–286. Buenos Aires: Paidós.
- Laurent, Éric. 2014. Parler *lalangue* du corps. 15 julio, 2019. <http://www.radiolacan.com/es/topic/583/3>
- Laurent, Éric. 2015. Lacan en China. 15 de julio, 2019. <http://www.radiolacan.com/es/topic/676/3>
- Laurent, Éric. 2016. *L'envers de la biopolitique. Une écriture pour la jouissance*. Paris: Navarin / Le Champ freudien.
- Le Ru, Véronique. 2017. “Pasolini ou la poésie.” En *Pier Paolo Pasolini; entre art et philosophie*, 97–114. Reims: épure.
- Merleau Ponty, Maurice. 1990. *Ouvres*. Paris: Quarto Gallimard.
- Michaux, Henri. 2009. *Par la voie des rythmes*. Paris: Fata Morgana.
- Miller, Jacques-Alain. 1990. *Acreca del Gide de Lacan*. Barcelona: Malentendido.
- Miller, Jacques-Alain. 1998. *Los signos del goce*. Buenos Aires: Paidós.
- Miller, Jacques-Alain. 2011. L'Un tout seul. 10 de junio, 2019. <http://jonathanleroy.be/2016/02/orientation-lacanienne-jacques-alain-miller/>
- Nancy, Jean-Luc. 1997. *Hegel. La inquietud de lo negativo*. Madrid: Arena.
- Nancy, Jean-Luc. 2000a. *El “hay” de la relación sexual*. Madrid: Síntesis.
- Nancy, Jean-Luc. 2000b. *Corpus*. Paris: Métaillié.
- Nancy, Jean-Luc. 2006. *58 indices sur le corps. Extension de l'âme*. Paris: Métaillié.
- Nancy, Jean-Luc. 2018. #278. *Jean-Luc Nancy*. Conferencia en audio del RWM, Radio Web MACBA, 37'27"., 12 de julio, 2019. <https://rwm.macba.cat/en/sonia/jean-luc-nancy/capsula>
- Pasolini, Pier Paolo. 1970. *El sueño de una cosa*. Caracas: Tiempo Nuevo.
- Pasolini, Pier Paolo. 1974. *Scritti Corsari*. Milano: Garzanti.
- Pasolini, Pier Paolo. 1976. *Pasolini in Friuli 1943-1949*. Udine: Corriere del Friuli.

- Pasolini, Pier Paolo. 1986a. *Lettere 1940-1954*. Torino: Einaudi.
- Pasolini, Pier Paolo. 1986b. *Lettere 1955-1975*. Torino: Einaudi.
- Pasolini, Pier Paolo. 1987. *Calderón*. Barcelona: Icaria.
- Pasolini, Pier Paolo. 1992. *Affabulazione*. Torino: Einaudi.
- Pasolini, Pier Paolo. 1994. *Vita attraverso le lettere*. Torino: Einaudi.
- Pasolini, Pier Paolo. 1996. *Descrizioni di descrizioni*. Milano: Garzanti, Gli Elefanti.
- Pasolini, Pier Paolo. 1997a. *Descripciones de descripciones*. Barcelona: Península.
- Pasolini, Pier Paolo. 1997b. *La religión de mi tiempo*. Barcelona: Icaria.
- Pasolini, Pier Paolo. 1998. *Una vida violenta*. Barcelona: Planeta.
- Pasolini, Pier Paolo. 2000. *Empirismo Eretico*. Milano: Garzanti Elefanti.
- Pasolini, Pier Paolo. 2002. *Transhumanar y organizar*. Madrid: Visor Libros.
- Pasolini, Pier Paolo. 2003. *Tutte le poesie. Poesie in forma di rosa*. Meridiani Mondadori.
- Pasolini, Pier Paolo. 2004. *L'usignolo della Chiesa Cattolica*. Milano: Garzanti.
- Pasolini, Pier Paolo. 2005. *Petrolio*. Milano: Oscar Mondadori.
- Pasolini, Pier Paolo. 2007a. *Alì dagli occhi azzurri*. Milano: Graznati.
- Pasolini, Pier Paolo. 2007b. *Transhumanar e organizzar*. Milano: Graznati.
- Pasolini, Pier Paolo. 2009a. *L'odore dell'India*. Milano: Garzanti.
- Pasolini, Pier Paolo. 2009b. *Las cenizas de Gramsci. Edición Bilingüe*. Madrid: Visor.
- Pasolini, Pier Paolo. 2009c. *Pasione e ideologia*. Milano: Garzanti.
- Pasolini, Pier Paolo. 2010a. *Porcile-Orgia-Bestia da stile*. Milano: Garzanti Novecento.
- Pasolini, Pier Paolo. 2010b. *Poeta delle Ceneri*. Milano: Archinto.
- Pasolini, Pier Paolo. 2011. *La Divina Mimesis*. Pisa: Transeuropa.
- Pasolini, Pier Paolo. 2012. *Empirismo Erético*. Milano: Garzanti.

- Pasolini, Pier Paolo. 2012. *Poesie in forma di rosa*. Milano: Garzanti, Gli Elefanti.
- Pasolini, Pier Paolo. 2013a. *Chavales del arroyo*. Nordicaebooks. Ediciones Kindle.
- Pasolini, Pier Paolo. 2013b. *Il sogno di una cosa*. Milano: Garzanti.
- Pasolini, Pier Paolo. 2013c. *Lettere luterane*. Milano: Garzanti.
- Pasolini, Pier Paolo. 2018. *La larga carretera de arena*. Madrid: Gallo Nero.
- Pasolini, Pier Paolo. *Accatone*. Dirigida por Pier Paolo Pasolini. 1961.
- Pasolini, Pier Paolo. *Mamma Roma*. Dirigida por Pier Paolo Pasolini. 1962.
- Pasolini, Pier Paolo. *Ro.Go.Pa.G.* (fragmento *La Ricotta*). Dirigida por Pier Paolo Pasolini. 1963.
- Pasolini, Pier Paolo. *La rabia*. Dirigida por Pier Paolo Pasolini. 1963.
- Pasolini, Pier Paolo. *El evangelio según San Mateo*. Dirigida por Pier Paolo Pasolini. 1964.
- Pasolini, Pier Paolo. *Encuesta sobre el amor*. Dirigida por Pier Paolo Pasolini. 1965.
- Pasolini, Pier Paolo. *Pajaritos y pajarracos*. Dirigida por Pier Paolo Pasolini. 1966.
- Pasolini, Pier Paolo. *Las brujas* (fragmento *La Terra vista desde la luna*). Dirigida por Pier Paolo Pasolini. 1967.
- Pasolini, Pier Paolo. *Edipo rey*. Dirigida por Pier Paolo Pasolini. 1967.
- Pasolini, Pier Paolo. *Teorema*. Dirigida por Pier Paolo Pasolini. 1968.
- Pasolini, Pier Paolo. *Capricho a la italiana* (fragmento *¿Qué son las nubes?*). Dirigida por Pier Paolo Pasolini. 1968.
- Pasolini, Pier Paolo. *Pocilga*. Dirigida por Pier Paolo Pasolini. 1969.
- Pasolini, Pier Paolo. *Medea*. Dirigida por Pier Paolo Pasolini. 1969.
- Pasolini, Pier Paolo. *El Decamerón*. Dirigida por Pier Paolo Pasolini. 1971.
- Pasolini, Pier Paolo. *Los cuentos de Canterbury*. Dirigida por Pier Paolo Pasolini. 1972.
- Pasolini, Pier Paolo. *Las mil y una noches*. Dirigida por Pier Paolo Pasolini. 1974.
- Pasolini, Pier Paolo. *Saló o los 120 días de Sodoma*. Dirigida por Pier Paolo Pasolini. 1975.

- Pujol Santmartí, Josep y Solà Cortassa, Joan. 2011. *Ortotipografia: Manual de l'autor, l'editor i el dissenyador gràfic*. Barcelona: Aula.
- Rancière, Jacques. 2011. *El malestar en la estética*. Madrid: Clave intelectual.
- Riba, Jordi; Llevadot, Laura. 2012. “Acerca de un ‘momento filosófico’ contemporáneo.” En *Filosofías postmetafísicas 20 años de filosofía francesa posmoderna*, 13–15. Barcelona: UOC.
- Romagny, Vincent. 2017. “De Pétrole à bruant & spangaro.” En *Pier Paolo Pasolini; entre art et philosophie*, 163–165. Reims: épure.
- Sáez Tajafuerce. 2014. “Pensando poniendo el cuerpo.” En *Cuerpo, memoria y representación*, 89–98. Barcelona: Icaria.
- Sassetti, Pieluigi. 2004. *La pedagogia perversa Tra Pasolini e Lacan*. Firenze: Clinamen.
- Siciliano, Enzo. 1987. *Pasolini: a biography*. London: Bloomsbury Publishing Ltd.
- Siciliano, Enzo. 1992. Il mio corpo nella lotta. *Corriere della sera*. <http://pasolinipuntonet.blogspot.com/2013/01/il-mio-corpo-nella-lotta-di-enzo.html>
- Vicens, Antoni. 2013. “Real, imaginario y simbólico: nueva escritura.” *El Psicoanálisis*, 24.
- Wittgenstein, Ludwig. 2008. *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica.

9. ANEXOS

9.1. Anexo 1: lo indecible

En este anexo, transcribo algunos versos de la obra poética de Pasolini en donde me parece que no hay lo descarnado y sobreexplicito de las palabras. Se trata de una escritura poética que hacía de borde para aquello que, para él, era indecible de la sensación de su cuerpo.

Una desesperada vitalidad (1961-1964)³¹⁰

[...]

soy como un gato quemado vivo,
aplastado por las ruedas de un remolque,
ahoracado en una higuera por los chicos,

pero con seis vidas todavía,
por lo menos, de las siete,
como una culebra convertida en légamo de sangre,
una anguila mordisqueada

[...]

La muerte no consiste
en no poder comunicar
sino en ser ya para siempre incomprendido

[...]

310. Pasolini, Pier Paolo. 2002. *Poesía en forma de rosa*, 132–153. Visor libros: Madrid.

Y allí estaban mis sentidos escuchando.

[...]

Y yo,

estaba con mis sentidos escuchando

la voz de otro amor

–la vida entre los siglos–

alzándose purísima en el cielo.

[...]

“¿Yo? –[un balbuceo, nefando

no he tomado mi optalidón, me tiembla la voz

de muchacho enfermo]–

¿Yo? Una desesperada vitalidad.”

La realidad (1961-1964)³¹¹

¡Oh, fin práctico de mi poesía!
Por él soy incapaz de vencer la ingenuidad
que me desprestigia, por eso mi

lengua se agrieta en la ansiedad
que, hablando, debo sofocar.
Busco, en mi corazón, sólo lo que tiene.

A esto me veo reducido. Cuando
escribo poesía es para luchar y defenderme,
comprometiéndome, renunciando

a toda mi antigua dignidad. Aparece,
así, indefenso, éste mi corazón elegíaco
del que me avergüenzo, cansado y vital

[...]

jamás he traspasado en confín entre el amor
por la vida y la misma vida...

Yo, triste de amor y, alrededor, el coro

[...]

encendida solo la llama de mi carne.

Sin embargo, a veces creo que nadie tiene la espléndida
pureza de mi sentimiento. Antes

311. *Ibid.*, pp. 36–52.

morir que renunciar a él. Tengo que defender
esta enormidad de desesperada ternura
que, junto con el mundo, se me dio al nacer.

Poesía en forma de rosa (1961-1964)³¹²

Me equivoqué de arriba a abajo,
se equivocaba, aterrorizado el micrófono
con la prepotente incertidumbre del bruto

poeta dulce, ese homónimo mío
que se llama todavía como yo:
Pasión, Egoísmo era su nombre
[...]

Es una rosa carnal de dolor,
con cinco rosas incrustadas,
cánceres de rosa en la primera

rosa. En principio era el Dolor.
Y aquí está, Uno y Quintino
la primera rosa significa

(¡ay, socorro, un pinchazo de morfina, por favor!)

312. *Ibid.*, pp. 55–64.

Nueva poesía en forma de rosa (1961-1964)³¹³

¿Qué hacéis?

Yo vuelvo a escribir

una poesía en forma de rosa

(3 de septiembre 1963), diáspora de Eridiana.

Todos emigrados, como golondrinas que dejan vacías las plazas. Luego se plantea el problema de nuestro silencio. Desde Bagutta, Ferrata tiene una sonrisa distraída, la del loco que mira a otro loco, y sólo porque hace unos años ya no sae el Mogone al unísono cantando en Bolonia, POR AMOR, POR PURO AMOR, etc., etc. Italia se las arregla perfectamente sin nosotros, y nosotros ¿qué hacemos en el mundo negro?

[...]

313. *Ibid.*, pp. 154–159.

I (1961-1964)³¹⁴

Siempre falta algo, en todo cuanto intuyo
hay un vacío. Y resulta grosero
este no estar completo, es grosero,
pero yo mismo lo fui tanto como mi ansiedad,
mi “no tener Cristo”. Un rostro
que sea instrumento de un trabajo no del todo
perdido en mero intuir en soledad
[...]

314. *Ibid.*, pp. 183–196.

Un afecto y la vida³¹⁵

Siento un afecto más grande que cualquier amor
del que extraigo inutilizables deducciones.
Todas las experiencias del amo
se vuelven misteriosamente por obra de ese afecto
en el que se repiten, idénticas.
Estoy atado a él
pues me impide otros
[...]
aunque parezca absurdo, por un afecto semejante
se podría dar hasta la vida. Es más, yo creo
que este afecto no es más que un pretexto
para saber que se tiene una posibilidad –la única–
de deshacerse sin dolor de sí mismo.
[...]

315. Pasolini, Pier Paolo. 2002. *Transhumanar y organizar*, 92–93. Madrid: Visor libros.

Refundición³¹⁶

Los sentidos amaron lo que amar no significaba sino
olvidar y ocultar;
todo se trasladó a ese viento;
la necesidad de amor
se identificó en la dulzura inexplicable
y en la impotencia que daba el placer de ese viento
de procedencia desconocida, como sin meta;
[...]

316. *Ibid.*, p. 197.

La presencia³¹⁷

Lo que estaba perdido era celeste
y el alma enferma, santa.
La nada era un viento que cambiaba inexplicablemente
de dirección, pero muy consciente, siempre de su meta.
En la nada que se movía
con elevada inspiración
caprichosa como un arroyuelo aguas abajo
lo que importaba era siempre una historia
que, de algún modo, había comenzado
y debía continuar: la tuya.

[...]

Ah, no sobre las islas inmóviles
sino sobre el terror de no ser, el viento sopla
el viento divino
que no cura sino que enferma cada vez más;
y tú intentas detenerla, a aquella que quería volver atrás,
no hay un día, ni una hora, ni un instante
en que el esfuerzo desesperado pueda cesar;
te aferras a cualquier cosa
y dan ganas de besarte.

317. *Ibid.*, pp. 202–203.

La reacción estilística³¹⁸

Todos juran que son puros:
puros en la lengua... naturalmente:
señal de que el alma está sucia.
Ha sido siempre
así. Para mentir no hace falta ser oscuros.

[...]

La muerte no es orden, soberbios
monopolizadores de la muerte,
su silencio es una lengua demasiado distinta
para que vosotros podáis haceros fuertes en ella:
precisamente a su alrededor gira el torbellino

de la vida. Y vosotros tenéis miedo
de vuestra santa muerte, del caos que supone:
vuestro unilingüismo es una defensa.

La Lengua es oscura,
no límpida –y la Razón es límpida,
no oscura. Vuestro Estado, vuestra Iglesia,
lo quieren al revés, con vuestro asentimiento.

318. *Ibid.*, pp. 157–160.

9.2. Anexo 2: Períodos de la enseñanza de Lacan

Períodos de la enseñanza de Lacan

I. Período imaginario —————> Estadio del espejo

II. Período Simbólico

- Estructura matemática ———> Significante articulado

- Estructura lingüística ———> Metáfora, metonimia, grafo, estructura significativa

- Estructura lógica —————> Cuatro discursos, $F(x)$, $\Phi(x)$, sexuación

III. Período topológico —————> Nudo borromeo, toro

IV. TDE —————> Desestructuración del Símbolo, Contrapsicoanálisis,
¿poesía?

Miller, Jacques-Alain. *El ultimísimo Lacan*. Paidós, Buenos Aires, 2013. p. 213.