

El tiempo del relato y la atemporalidad de la memoria

*Alejandro Montes de Oca Villatoro**

Resumen

En el presente trabajo se aborda la memoria en relación con la experiencia de la escritura literaria; este régimen de la experiencia desde los planos implicados en el acto de la escritura literaria. En primera instancia el del sujeto que crea; el segundo plano es el del sujeto de la escritura que, por este proceso, se construye en la narración y, finalmente, el plano del lenguaje; los que nos permiten comprender la manera como se constituye la narración, en la articulación de una temporalidad en el relato con la atemporalidad de la memoria, con el propósito de situar al proceso de la creación literaria, desde la conceptualización del absoluto del arte, donde se implican los sufrimientos de una sensibilidad que tendría que ser transmutada en goce por la creación, en el proceso sublimatorio.

Palabras clave: escritura, sublimación, memoria, goce.

Abstract

This paper discusses about the memory in relation to literary writing experience. The regime is connected with three spaces of narrative construction that constitute the levels in which literary writing experience is placed. The first one is arranged around the concept of the subject that creates. The second level is organized around the subject that was constructed in literary writing; finally, the third level will be the language. In order to understand the narration

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

in his implication with the a temporary memory. With the purpose of placing the literary creation from the absolute in art conceptualization, implicated with the sensibility suffering that was been transmuted in *jouissance*, by the creation. In order to placed the sublimating process of creation.

Key words: writing, sublimation, memory, *jouissance*.

Toda novela corre por el río del tiempo donde transcurre el relato, pero sabemos que el decurso del tiempo no es uniforme en los distintos planos que componen una narración. La que abordamos aquí es una novela donde la historia se experimenta como algo que erosiona y desgasta, a la vez que lleva a cabo su trabajo de pulimento, como sólo puede apreciarse en los cantos rodados de los ríos, nos referimos a *Voces del desierto* de Nérida Piñon, novela que a la vez que nos da ocasión de desplegar los diversos planos por los que se constituye el relato, nos permitirá desplegar la articulación que se teje en la narración entre tiempo y memoria, en relación con lo que denominamos la experiencia de la escritura literaria. Régimen de la experiencia que hemos trabajado en artículos anteriores, a partir del conjunto de los ámbitos implicados en la producción literaria, donde hemos buscado precisar la manera en que el psicoanálisis –como ciencia del sujeto en el conjunto de las ciencias sociales– viene a operar un giro significativo a la comprensión del problema de la creación en general –y el de la escritura literaria en particular– y que ahora buscamos trabajar respecto de la dimensión temporal de este proceso.

Partiremos de una estructura en tres planos que transcurren en dimensiones paralelas, pero que se imbrican en el trabajo de la escritura por el que se articulan los diversos elementos que confluyen en el proceso de la creación, y que intentaremos aprehender en relación con la forma como la escritora reflexiona sobre *La seducción de la memoria*, título de la serie de conferencias donde ella diserta “en torno al universo de la escritura, la mujer y la memoria”. Ensayo que trabajaremos conjuntamente con la novela, en una suerte de diálogo que nos permitirá

pensar la manera como lo narrado se articula con la dimensión de la memoria y cómo se construye, en su trabajo de escritura, la extensión temporal.

Para comenzar nuestra lectura en esta perspectiva, tomamos del prólogo de Inés Sáenz al ensayo con que trabajamos una cita de Nérida Piñon: “Somos mentirosos innatos [...] Y destinados a verdades que no podemos comprender. Como si nuestras verdades salieran de un depósito de chatarra” (1999:142; en Piñon, 2006:22). Y ya que en este trabajo llevaremos a cabo una suerte de diálogo con su escritura para comprender lo que la experiencia de la escritura literaria le implica, en relación con el mundo entero de cosas que por esta experiencia se construye, es interesante poner en relación esta aparente paradoja entre verdad y mentira, con la puesta en discurso posibilitado por el psicoanálisis, donde no se trataría de algo que tuviese que ver con la veracidad de las cosas contadas sino, por el contrario, con una verdad que emergería en relación con el mundo entero de cosas surgido del libre discurrir que, paradójicamente, terminaría por experimentarse como ajeno y sin sentido.

Debido a que –para Piñon– la “memoria que, una vez convocada por quien escribe, trabaja a favor de quien está creando, a favor de los personajes, del lenguaje y del poder que emerge de la narrativa” (2006:34), ello nos impone tratar de discernir la manera como se articula la dimensión temporal en cada uno de los tres planos que hemos considerado implicados en el acto de la escritura literaria: el del sujeto que crea; el del sujeto de la escritura que por este proceso se construye a través de los personajes y situaciones contadas; y el plano del lenguaje. Planos que debemos diferenciar pertinentemente en relación con la dimensión temporal de la narración, ya que “sin la memoria no hay noción del tiempo, no hay presente. Por eso, una de las finalidades de la memoria es narrar, puesto que la memoria prueba que existe cuando cuenta una historia” (Piñon, 2006:35). Y ya que, como lo ha señalado pertinentemente Helena Beristáin,

[...] a la narración corresponde una estrategia discursiva tradicionalmente [...] llamada [...] “estilo indirecto” [ya] que [...] requiere [de] la existencia de un narrador a cuyo cargo está describir, [el] relatar las acciones de los

personajes y presentar sus parlamentos transpuestos a la forma de proposiciones subordinadas [...] [razón por la cual] el narrador no pone en labios del personaje, literalmente los dichos, sino que se interpone entre el personaje y su dicho (1985:356).

Lo que aquí habremos de desplegar por nuestro análisis, deberemos remitirlo a esta estructura referencial, a partir de la cual es que buscaremos precisar la manera como los tres planos arriba propuestos se construyen a partir de la serie de desdoblamientos que Piñon, como escritora, despliega en los distintos niveles narrativos con los que construye su novela.

Así, en *Voces del desierto* la narradora comienza diciendo: “Scherezade no teme a la muerte. No cree que el poder del mundo, representado por el Califa, a quien su padre sirve, consiga decretar mediante la muerte el exterminio de su imaginación” (Piñon, 2006:9). De tal forma Nérida Piñon inicia su novela desdoblándose en la narradora que refiere a Scherezade, una afirmación por demás contundente que, en relación con otra mujer, constituye por lo mismo tanto un posicionamiento de la escritora como un desdoblamiento como sujeto en su escritura. A propósito de lo cual Piñon reflexiona:

En ese caso estoy, pues soy mujer, soy escritora y soy brasileña. Por tanto, gracias a la memoria tengo el gusto de servir a la literatura con cuerpo de mujer y con memoria de mujer. En mi oficio de escritora siempre he sido devota de la memoria, especialmente de la memoria femenina [...] Siempre intenté saber de qué materia está hecha la memoria femenina. Quise conocer y busqué la naturaleza secreta [...] de esta memoria (Piñon, 2006:35).

Y ya que la experiencia subjetiva de la escritura literaria se produce precisamente en quien escribe, por otro que escribe en él, por lo que es en y por la escritura como acto, que el Otro de la literatura emerge, por una “capacidad del [escritor] de dejar de ser *él mismo* y de asumir *otro*” (Piñon, 2006:154). Desde un principio es de esta manera un doble desdoblamiento, ya que inicialmente tenemos la voz de la narradora refiriéndonos la posición Scherezade, que colocada frente a la muerte

afirma la prevalencia absoluta de la imaginación, que de esta misma forma, atestigua “el carácter absoluto de la creación, en cuanto que distinta de la creatividad, más ampliamente distribuida” (Juranville, 1993:11). Que es lo que refiere, desde nuestra perspectiva, al otro goce, que es lo que caracteriza esta búsqueda del absoluto que por el arte se persigue.

En el comienzo del relato es de esta manera, es decir, por medio de un discurso referido desdoblado en un segundo nivel en Scherezade, que se nos permite observar algo de lo relativo a lo inefable de la creación, precisamente en esta desmesura rotunda de la imaginación en la creación, que se afirma precisamente al ser puesta en relación con el goce del Otro representado aquí por el poder del Califa; recordemos que éste goza una a una de todas las doncellas para después decapitarlas. Pero, por otro lado, este goce del absoluto de la creación constituye parte fundamental de la estructura subjetiva de lo que hemos denominamos la experiencia de la escritura literaria, ya que siempre se escribe para otro, aun en la mayor soledad o, más precisamente, para el Otro de la literatura. Asunto de la mayor relevancia porque, como ha escrito Inés Sáenz en el prólogo de *La seducción de la memoria*, “cada uno de los textos literarios [...] guarda consigo el enigma no resuelto, que es la existencia humana experimentada y concebida dentro del horizonte de una lengua” (Piñon, 2006:26). Todo lo cual nos coloca frente a una noción fundamental a la literatura, la del Secreto, que constituye un elemento central en la estructura de la experiencia de la escritura en un doble sentido, tanto como elemento constitutivo del acto de la escritura, como formando parte de la estructura subjetiva de la memoria, es decir, de aquello que siéndonos lo más íntimo nos es sin embargo ajeno, que es a lo que refiere la noción misma del inconsciente. Que es a partir de lo cual que podemos comprender la memoria narrativa. Lo que queda señalado de forma precisa por Luisa Valenzuela, al decir que “la literatura actual [...] recorta y escarba en el no-saber-nada, a sabiendas de que ahí, dentro del mismo no-saber, late *eso* que empuja hacia delante la narración. Entonces el o la novelista se pondrá a construir en el reino del lenguaje [...] respondiendo al llamado del vacío” (Valenzuela, 2002:18). Asunto de mayor importancia y que ya hemos trabajado más ampliamente en artículos anteriores, por lo que aquí referiremos

solamente a través de lo que María Zambrano dice respecto de este enigma no resuelto, al escribir:

[...] mas las palabras dicen algo. ¿Qué es lo que quiere decir el escritor y para qué quiere decirlo? ¿Para qué y para quién? Quiere decir el secreto; lo que no puede decirse con la voz por ser demasiado verdad [...] La verdad de lo que pasa en el secreto seno del tiempo, es el silencio de las vidas, y que no puede decirse [...] Pero esto que no puede decirse, es lo que se tiene que escribir (1987:31, 33).

Ahora bien, este segundo nivel en el discurso referido, que un poco más adelante en el relato se desdoblará en un tercer nivel, en la referencia que respecto del arte de narrar en Scherezade se hace a otra mujer, ya que líneas más adelante en la novela se nos relata cómo, además de otras muchas cosas recibidas por Scherezade de su padre, “le había brindado también a Fátima, el ama que, tras la muerte prematura de su madre, le enseñó a contar historias” (Piñon, 2006:9). Es lo que nos permite acercarnos a comprender la manera como el escritor es escrito por otro, en la remisión en este tercer nivel, al elemento fundante de su experiencia de escritura, es decir, al Otro de quien surge la posibilidad de narrar, o más precisamente, al Otro de la literatura que es como lo hemos llamado. Que es, nos parece, a lo que Piñon refiere al decir que “de ahí puedo y podemos preguntarnos dónde está y dónde estuvo esta memoria narrativa femenina a lo largo de los milenios; cuánto de la historia humana aún existe, guardado, en esa memoria narrativa de la mujer que no se ha escrito en los libros” (Piñon, 2006:35). Testimonio preciso e importante, desde el sesgo de la mujer, de la *memoria narrativa* en la que toda literatura se recrea, y que cobra una dimensión esencial ya que como lo señala Adolfo Castañón en la presentación a *La seducción de la memoria*, “algo de Scherezade tiene esta Nérida que va arrancándose de la garganta el hilo frágil de la narración. Algo de Scherezade, pues sabe que en ello le va la vida: es decir, el cuento, la leyenda, la novela” (Piñon, 2006:11).

Y es el segundo plano, entonces, con el que buscamos dar cuenta de la estructura subjetiva de la experiencia de la escritura literaria, que es con el que pretendemos dar cuenta del sujeto de la escritura, es decir,

el sujeto que surge en y por el acto de la escritura. Y lo construimos a partir de la noción de errancia, donde la escritura se concibe como un derivar o libre discurrir, por y en el lenguaje, desde la concepción de un estatuto para la escritura a partir del abandono de toda referencia a un centro, donde el escritor carecería del completo dominio del acto de la escritura. Donde, desde este punto de vista, el escritor cuenta en tanto que escribe, por lo que su identidad como escribiente se diluye, ya que es en sus textos y en sus narraciones que cobra formas y perfiles diversos más o menos definidos, ya que es precisamente a partir del espacio imaginario de identificaciones que construye en este derivar por su escritura, que podemos decir que quien escribe cobra un relieve y adquiere un sentido. Por lo cual es que el escritor, nos dice Blanchot, “antes de su obra no sólo ignora quién es sino que no es nada. Sólo existe a partir de la obra” (1991:14).

Y ya que podemos afirmar que un escritor *se* escribe en sus relatos, en todas y cada una de las circunstancias y de los personajes por él narrados, porque “cuando se elige escribir [...] –nos dice García Ponce– se busca expresar la subjetividad” (1981:14). Desde esta posición, de tal forma se asiste a una literatura donde lo vivido es indiscernible de la experiencia de la escritura, razón por lo cual es que Marguerite Duras puede afirmar: “yo que soy escritora no tengo historia o, mejor dicho, sólo tengo historias en la escritura” (*La Jornada*, 1996), o como lo expresa Hermann Broch: “en todo caso algo comparto con Kafka y Musil: ninguno de los tres tenemos realmente biografía. Hemos vivido y escrito, esto es todo” (Pérez, 1991:26). O como lo ha expresado Kafka, con lucidez estremecedora, en sus diarios: “El mundo tremendo que tengo en la cabeza. Pero, cómo liberarme y liberarlo sin que se desgarre y me desgarre. Y es mil veces preferible desgarrarse que retenerlo y encerrarlo dentro de mí. Para eso estoy aquí, esto me resulta perfectamente claro”. Pero si desde aquí la identidad se diluye, la verdad se construye, y es así como por la palabra hecha literatura emerge la verdad del sujeto, en esa mediación que se constituye por la palabra, entre el sujeto como escritor, y ese otro él mismo, que se construye por su escritura.

Volviendo ahora a la novela *Voces del desierto*, ahí se nos relata cómo es que Scherezade sostiene el poder absoluto de la imaginación, referido éste como vemos en un tercer nivel a Fátima:

La propia Fátima, que la tuvo en brazos desde su nacimiento, decía [...] que Scherezade tejía con las palabras. Con el telar y el algodón entre los dedos, ella iba afinando los hilos para hacer con ellos, al final, un tipo de manta capaz de proteger a los oyentes del frío de las noches en el desierto [...] Apenas había aprendido a andar, asomaron en ella la memoria incorruptible y la atracción por lo inefable, ya a su alcance. Bajo los cuidados de Fátima, desenterraba, desenvuelta, muertos y figuras emblemáticas, emparejaba adversarios y amantes, traducía el meollo del amor [...] Por medio del destajo verbal (Piñon, 2006:35-37).

Y es desde esta perspectiva que podemos comprender que ese *otro* construido por la escritura, a partir de la cual el escritor como sujeto se construye, sólo existe por la literatura, y constituye de esa forma por lo jugado en el proceso de la escritura, la realidad del ser del escritor. Lo cual, desde lo que nos propone Piñon, habrá que comprender a partir de lo jugado por la deriva de la memoria, ya que

[...] esta memoria femenina, aunque secreta, puesta al margen, conoció todas las geografías, todos los mares, todos los rituales, la vida nómada, y terminó evidentemente dominando de manera especial la geografía de la casa [...] garantía del poder de que la proveían de alguna manera, precisamente, el afecto, el amor, el sexo y la procreación (Piñon, 2006:41).

Scherezade, sin embargo, no vive en la esfera de la fe. Para su naturaleza disconforme, la religión no constituye una vocación. Al contrario, centrada en la trivialidad de lo cotidiano, hace mucho se había alejado del plano divino, a fin de lanzarse a la furia de los personajes que des gobiernan su imaginación. Ante la simple idea de que nada le apacigua el espíritu fuera de sus criaturas, ella sonrío [...] La voz de Scherezade repercute por el palacio, llega a la cocina, se mezcla con las hierbas furiosamente frotadas en la piel del carnero que gira sobre las brasas. Cada servidor a la sombra del imperio arranca trozos de la carne y de las palabras que oye por la mitad, incapaz de prever el epílogo de la historia (Piñon, 2006:87-88).

Y en tanto que el proceso de la creación literaria está así vinculado a las nociones de “fantasma” y “goce”, esto significa que aquello que empuja a alguien a la escritura literaria, será de tal naturaleza que a la vez que lo

arrastra a una pasión irrefrenable, en ésta estará implicada una dolorosa pasión por la que el escritor se verá poseído por un arrebató en la medida en que la creaci3n literaria se juega en los linderos del sujeto, donde *eso* que la posee sabe de la incompletud del sujeto arrojándolo a la creaci3n. La escritura así concebida es colocada, por esta condici3n liminar, en el umbral del abismo y la locura, del abismarse del sujeto en el Otro, experiencia por la que se constituye lo que llamamos el “otro goce”, ya que no se trata de saber si cuando se escribe, se escribe conforme a lo que el escribiente es, sino si cuando se escribe se es el mismo.

Las horas conquistadas a la muerte imponen tensi3n al relato y una brevedad que Scherezade teme no controlar hasta el amanecer. Cada noche se hace más penoso defender la vida y la historia. Disimula, sin embargo, las vicisitudes que afronta, como si, liberada de los dispositivos impuestos por el Califa, dispusiese de condiciones privilegiadas. Aunque somnolienta y afligida, su relato cobra sustancia al accionar los botones de la memoria del Califa. Al activar su cerebro, adecuadamente lubricado, para que acepte los impactos de su desgarrada narraci3n (Piñ3n, 2006:111).

Ya que por el trabajo de escritura surgen admirables construcciones imaginarias, que operando como organizadoras de sentido reproducen, impugnan, transgreden, interrogan o transforman los límites socialmente instituidos entre lo permitido y lo prohibido, lo bello y lo feo, lo deseable y lo indeseable, lo decente y lo obsceno, lo sensato y lo insensato, así como entre la cordura y la locura, “puesto que locura y creaci3n dependen de la común desmesura que es la negativa a renunciar a lo absoluto” (Juránville, 1993:22). Condici3n esencial de ese otro goce, concebible desde la escritura como acto, y que Nélica Piñ3n vincula a una cierta condici3n de lo femenino que nos resulta de particular interés, ya que en nuestro trabajo hemos propuesto una condici3n tal respecto de la estructura de la experiencia de escritura, por lo que es importante señalar que desde el punto de vista de Piñ3n:

[...] la memoria narrativa recogió [...] todas las fragilidades, las debilidades, las fuerzas y manifestaciones de la gloria. [Y que esa] memoria femenina también estuvo con los dioses; vecina de los oráculos, lo escuchó todo, aun

sin registrar, sin poder trascender [...] Archivó las evidencias del mundo milenario, se apropió de todo; observó un mundo desordenado, perplejo, fascinante, casi como aquel que tuvo que inventar dioses y oráculos porque antecedió al caos, ese caos que hace que uno trate de inventar mitos, de crear dioses para reducir la presión del desorden (2006:38).

Y en *Voces del desierto* escribe:

Aún no había amado. Enfrentada, no obstante, con la amplitud de los sentimientos presentes en sus historias, Scherezade lastima a la especie humana con descripciones feroces. En el tema, su léxico se vuelve escatológico, realista, despojado de pinceladas líricas. A veces, ante la ausencia del amor que le deja un hueco en el alma, se arrepiente, sirviéndole entonces como consuelo ir al meollo de la trama, a buscar la conciencia del mal, el atributo del bien (2006:161).

¿Quién escribe en lo que se escribe y desde dónde? Porque ya que es en el relato donde se ubican las posibilidades de acceso a la subjetividad, y ya que se trata aquí de algo otro que de la adquisición de un saber a partir sólo de la propia experiencia, como lo expresa magistralmente Borges:

[...] yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o de la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro (1960:186).

Por lo que podemos comprender que ese *otro* construido por la escritura y a partir del cual el escritor como sujeto se construye, sólo existe por la literatura y constituye de esta forma, por lo jugado en el proceso de la escritura, la realidad del ser del escritor. Sometiendo de tal manera al yo del escritor a una angustiosa deriva, ya que el yo que piensa no es el mismo que el yo que existe, por el desplazamiento que se produce entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado.

[...] la mujer, aun a partir de la intriga, inventó esa memoria narrativa, toda metáfora, porque sin las metáforas uno no puede vivir. Como respirar, las metáforas son parte de nuestra naturaleza profunda [...] De esta manera se convirtió en un ser simbólico [...] La mujer es quizás el ser más simbólico, el que pide prestado el lenguaje de quien sea para definirse a sí misma (Piñon, 2006:42).

Entonces, la pregunta sobre el lugar desde donde se escribe, remite desde nuestra perspectiva a pensar el proceso sublimatorio de la creación, concibiéndolo como un detenimiento de la pulsión en un régimen especial de la experiencia en una técnica del lenguaje, pero no en el sentido de una detención sino en el de la dilación, o dicho de otra forma, se trataría del sostenimiento o divertimiento de la pulsión, en una forma de experiencia del sujeto en el lenguaje. Lo que implica, para nosotros, abordar el problema de la creación a partir de las narrativas que surgen desde esa pasión irrefrenable, que la sublimación sólo consigue desviar, y que buscamos explicar en relación con ese “otro goce” que se ubica del lado de *lo* femenino.

Bajo la presión de la muerte, que el Califa no le deja olvidar, Bagdad se esfuma en el horizonte. Mirar la ciudad con todo, la desembaraza de las cuerdas que la atan al fardo narrativo, atenúa su agonía. Sensible a lo que siente la princesa, Jasmine se arrodilla a su lado, le ofrece manjares. Sorbiendo el té, Scherezade lee la suerte en las hojas de menta posadas en el fondo del vaso. El futuro es oscuro y melancólico, no le da tregua. Le dice que el alma narrativa es ingrata, formula las pretensiones de los personajes sin considerar el miedo que había en el cuerpo del narrador. Junto a la pequeña corte, constituida por mujeres, ella va olvidando el perfil del cadalso que se extiende por los muros del palacio y alcanza las ventanas del aposento real. Espera superar la hora prevista para su ejecución, después de contarle al Califa, en cuanto llegue, otra historia (Piñon, 2006:162-163).

Ahora bien, es por esto que el tercer plano, a partir del cual hemos buscamos entender la experiencia de escritura, lo hemos propuesto a partir de la noción de umbral, donde consideramos que por el trabajo de la escritura, quién escribe es llevado hasta los límites de lo pensable y lo decible. Así, esta tercera coordenada habrá que construirla a partir

de considerar lo que la literatura significa desde la perspectiva de la producción cultural, esto es, en relación a cómo la forma literaria produce sentido, cómo es que a partir de la selección de determinados campos metafóricos, en tanto lugares de pensamiento, se construye una realidad imaginaria en el relato, a partir de la cual se da cuenta de una experiencia única y singular. En *La seducción de la memoria*, Piñón nos dice:

El arte literario [...] no huye de los postulados ilusorios. Todas sus instancias conviven fundamentalmente con la esperanza de la ilusión. Esto es, con la capacidad narrativa de absorber y aceptar las ilusiones venidas del mundo de los sentimientos, como premisa básica para la existencia de la obra de arte. La vida novelesca, por lo tanto, tiene como pilar la ilusión. En su curso se aplican variados recursos estéticos pertenecientes al arte de fingir, de forjar un mundo fuera de sí mismo (2006:81).

Por lo que la literatura, de esta manera se despliega entre la fantasía y el estilo, coordinadas ambas a partir de las cuales se construye el cuerpo de la escritura, pero en una relación estructural con la memoria inconsciente, como la referimos arriba, y esto es lo esencial; la manera en que por la memoria se atan los tres planos que hemos desplegado, la memoria en este sentido constituye el lazo que une los planos, que hemos visto, coexisten en la experiencia de la escritura. Por lo que Piñón señala que “no hay invención sin memoria, y la memoria tiene una recurrencia natural a la invención, porque memoria no significa fidelidad a nada ni lealtad a los hechos, sino dispersión y fragmentación. Invento” (Piñón, 2006:48). En razón de lo cual es que pensamos que esta admirable construcción narrativa se producirá en la articulación de los registros de lo imaginario y lo simbólico, pero no como una simple intersección, sino que el recorte que la produce constituye la realidad a partir de una articulación fantasmática, como pantalla de lo inconsciente. Dicho de otro modo, es por esto que el sujeto de la escritura se recorta por la trama de lo contado, suspendido de tal manera en la forma literaria, por la que es colocado ante la mirada como pantalla de eso Otro que causa la escritura. Lo que se explicita en lo que proponemos respecto de la experiencia de la escritura literaria, esto es, que en ella se dibujarían

los contornos de ese lugar donde la ubicamos, en relación con ese goce Otro propio de *lo* femenino. Por lo que aquí pretenderíamos acercarnos a ceñir *eso*, que sólo así podría aprehenderse, en el umbral de ese más allá del campo del conocimiento, umbral del deseo y borde de *eso* femenino. Y “sólo en este extremo puede reencontrarse la pureza abstracta de lo masculino y lo femenino” (Juranville, 1993:11).

Dinazarda se vanagloria de los méritos de su hermana en presencia del Califa. No enaltece propiamente sus encantos físicos ni le hace ver que el cuerpo de Scherezade, discreta en el amor, alberga vida, jadea en sigilo. Pero le deja entrever que la seducción narrativa, a la que está sujeto, supera el placer erótico con el cual se entretiene cada noche (Piñon, 2006:180).

[En este punto es importante señalar que] la mujer se torna [...] en un género, y gana invisibilidad delante de la sociedad. Y ese género, para ser identificado, requiere un desciframiento poético, una lectura poética, una tradición poética. Es un género que se torna oscuro y peligroso pero, aun así, objeto del deseo masculino, de la lujuria del hombre (Piñon, 2006:43).

Lo que colocaría el lugar de la mujer en una posición límite respecto de lo simbólico, que por lo mismo, es puesto en los bordes donde la literatura se produce. Y ya que no hay frontera de lo Simbólico, al intentar dar cuenta de la incompletud de lo simbólico y del exceso en las mujeres respecto de lo simbólico, es que hay que apelar necesariamente a lo imaginario literario, y es esto justamente lo que permite vislumbrar algo relativo al Otro como ser de la significancia.

Ese esfuerzo imaginativo de parte de la mujer produjo en la psique femenina su memoria narrativa, una experiencia estimulante y frustrante a la vez, pues resultó que hasta su secreta vida imaginativa había fabricado en su memoria, en su espíritu, una especie de tejido básico y una urdidura romanesca. La mujer es una novela ambulante (Piñon, 2006:46).

Recordemos, como señalamos al principio, cómo es que procede la narración por una estrategia discursiva a partir de una serie de desdoblamiento, que en la novela que nos ocupa, por la referencia a otras mujeres es que en su movimiento va construyéndose una urdimbre

femenina que en referencia a la memoria ancestral articula el lugar desde donde emerge el relato:

Fátima no la perdía de vista. La atraía hacia sí evitando cederla totalmente a la fuerza centrífuga de la fantasía, que se había tornado su vía de acceso a lo real. Ligada a Scherezade como si la hubiese parido, Fátima prácticamente la ataba a una cuerda sujeta a su cintura, abasteciéndola de ingredientes que ensanchasen el territorio de sus historias [...] Solidaria con las necesidades de Scherezade, Fátima traducía lo que hasta entonces había estado distante de su comprensión. Solas las dos, ella susurraba palabras revestidas de significado desconocido, que constituían una verdadera carta de horror. Pues lo que de hecho tenía peso para las dos pertenecía al ámbito de la emoción y de la lágrima (Piñon, 2006:221-222).

Por lo que, si como afirma Silvia Elena Tendlarz, “el deseo de la mujer está dirigido por su pregunta acerca de su goce. [Y] el hacerse mujer toma así su especificidad con relación al goce puesto que ellas están más cerca del goce que el hombre, y alojan un goce enigmático, insituable” (Tendlarz, 2002:120). El lugar desde donde se escribe en el sujeto, lo colocamos precisamente en relación a ese Goce Otro, lo cual nos permite afirmar que la experiencia de la escritura literaria, en tanto que en relación a ese Goce del absoluto del arte, se haría inteligible, a partir de ser puesto en relación al Goce Otro propio de lo femenino. Ya que es precisamente desde ese goce Otro propio de la creación que pensamos el Otro Goce de la mujer, en tanto que “la mujer es lo que tiene relación con ese Otro [...] ese lugar donde viene a inscribirse todo lo que puede articularse del significante” (Lacan, 1975:98). Lo que implica que “en el acto de escribir, cada autor/a está a solas para enfrentarse con el otro y sobre todo con el Otro, aterrador por cierto” (Valenzuela, 2002:53). Ya que se trata, en último término, en este régimen de la experiencia, “de cierta toma de posición del sujeto con respecto a la problemática del Otro, que es, o bien ese Otro absoluto, ese inconsciente cerrado, esa mujer impenetrable, o bien, detrás de ella, la figura de la muerte, el último Otro absoluto” (Lacan, 1994:453). Pero todo esto sólo tiene lugar por la memoria, ya que es por el lazo que se constituye por esta memoria inconsciente que esta articulación

compleja tiene lugar, es en y por la memoria que se ata la articulación de los tres planos que hemos desarrollado, dando lugar a un traslape creativo del fantasma, el deseo y el goce.

Tenemos los precedentes en una historia que parece inventada, pero que es maravillosa y mítica. Mnemósine, madre de las musas, se convierte en la abuela de Orfeo, el gran poeta de los cantos órficos, quien va al Hades a buscar a Eurídice. Mnemósine enseñó a su nieto a convivir con las palabras diciéndole: “Hay que dar tratamiento poético a las palabras” y naturalmente Orfeo escuchó las sugerencias de la abuela, de modo que tenemos a Mnemósine, las hijas musas y el nieto poeta. Todos ellos fuerzan y conceden un matrimonio fascinante: el de la memoria con la invención (Piñon, 2006:47-48).

Por lo que se trataría entonces de un saber, aquel que podría dar cuenta de la experiencia de la escritura literaria, que habría que pensar desde otro orden, saber de un devenir, de un derivar, saber del goce desde el absoluto del arte, desde lo inefable del goce. Y si en este punto añadimos que “ya que el sujeto nunca puede localizarse en el punto de la mirada, el campo [...] deja de ser un espejo y se convierte en una pantalla” (Wright, 2000:63), que sería aquella donde se traman los relatos, donde algo se encuentra en continua deriva, *llegando a ser*, por lo que se trataría, en suma, de un saber más allá de la razón.

La materia de la imaginación, que horas antes le había aparecido atrayente, vista con nueva luz resulta defectuosa. Nueva esgrima, pues, contra los personajes ariscos que pretenden dar rumbo autónomo a sus vidas, sin considerar los intereses de Scherezade. Generosa, ella oye sus voces. Los latidos de aquellos corazones víctimas de la injusticia la acusan de haber montado un panorama impreciso, desprovisto de encanto. Como si ella tuviese que responder por las debilidades que agitan las almas de Simbad, Zoneida, Alí Babá, al borde de la desesperanza. El duelo trabado entre ella y las criaturas la exacerba. La rebelión se produce justo en medio de la trama, cuando le resulta más penoso reparar los daños causados o proveerlos del sentido del honor. Desatada esta guerra particular, Scherezade quiere devolverles el juicio. Aumenta la voz, les impone obediencia [...] Dinazarda está pendiente del colapso verbal de Scherezade. Teme que su hermana,

a pesar del flujo continuo de su matriz reproductora, se rinda, al final, a la miseria de la vida cotidiana y se agote. Que ya no se abastezca del misterio que sorbe en cada comida, junto con el alimento. Condolida por la soledad de Scherezade, Dinazarda la conduce al lecho después del baño, y que repose, ahora que el Califa le ha concedido un día más (Piñon, 2006:231-233).

De tal forma, la relación del sujeto con la escritura se engazará en tanto que ésta divide al sujeto, porque

[...] la escritura [...] somete a una exclusión severa, no sólo porque [...] separa del lenguaje corriente [...] sino más esencialmente porque [...] impide [expresarse]: ¿a *quien* podría esto expresar? Al poner en vivo la inconsistencia del sujeto, su atopía, al dispersar las ilusiones del imaginario ésta hace insostenible todo lirismo (como dicción de una “emoción” central). La escritura [así] es un goce ascético, nada efusivo (Barthes, 1975:93-94).

Escritura que, por esto mismo, se constituye en el lugar donde “reposa en silencio la misma interrogación dirigida al lenguaje, tras el hombre que escribe y lee, por el lenguaje hecho literatura” (Blanchot, 1981:10). Interrogación dirigida al ser del sujeto que Luisa Valenzuela refiere, como un “posicionamiento ante lo que *es* inexorablemente oculto [ya que] el Secreto con mayúscula se encuentra del otro lado de la frontera del lenguaje, [y] la poesía lo sabe y hacia allí suele avanzar a tientas, aproximándose con enorme respeto, sabiéndolo inasible y queriéndolo así” (Valenzuela, 2002:62). Ya que el inconsciente, como lo hemos señalado, “*no es que el ser piense*, como lo implica, sin embargo, cuanto de él se dice en la ciencia tradicional, [sino que] *el inconsciente es que el ser, hablando, goce y [...] no quiera saber nada más de eso* (Lacan, 1975:128). Es decir que desde esta noción de inconsciente, que es a partir de la cual hemos buscado discernir lo que se juega por la experiencia de la escritura literaria, el ser queda asido a la vez por el goce, y por un radical desconocimiento de eso.

Y al plantear desde este lugar la emergencia de la escritura, es preciso entonces conceptualizar un abordaje que implique ubicar

esta experiencia, no desde una perspectiva que focalice los procesos del pensamiento consciente, sino desde este sujeto-otro que hemos referido y que no es por lo tanto un sujeto idéntico a sí mismo, que sabe lo que escribe. “No se trata [pues] [...] de un inconsciente pleno de significaciones sino que aparece lo imposible de decir, lo no dialectizable del significante, lo inasimilable al metabolismo de la metáfora y la metonimia” (Tendlarz, 2002:142). Esto quiere decir que al inconsciente no habrá que presuponerle un saber, y si entonces a la experiencia de la escritura literaria hay que concebirla en relación al fantasma, como lo proponemos, tendremos que pensar un estatuto para esta experiencia de escritura diferente al del significado. Por lo que un saber sobre el acto de la escritura literaria, desde lo que aquí hemos desarrollado, tendrá que pensarse, necesariamente, desde un no-saber, ya que en tanto que proponemos el acto de la escritura como excéntrico al sujeto, éste estaría determinado por el fantasma inconsciente, lo que impondría un radical desconocimiento de eso que causa la escritura.

Diferente de otras mujeres que había tenido en el lecho, ella se abstenía del festín amoroso, demasiado concentrada en sus periplos narrativos. Al Califa, de todos modos, no le preocupaba que las caderas de la joven no se moviesen o que a su cuerpo le costase sincronizar con el ritmo de su falo golpeando la vulva. Atento al placer derivado de los relatos de Scherezade, lo redimían aquellos personajes que lo arrancaban de su oscura vida interior para modelar en él prácticamente otro ser. Surgiendo de tal regocijo una fruición que lo rescataba del infierno del trono, donde no había lugar para divagaciones, mientras le iba afinando la percepción y los sentidos. Un estado de excitación que parece anticipar la revelación venida al final de cada historia, cuando él, enredando las hebras de la barba entre los dedos, da muestras de goce (Piñon, 256-257).

Porque “no se puede ingresar en lo cotidiano sin la matriz de la imaginación” (Piñon, 2006:51). Ya que es por el atravesamiento producido por esa experiencia de escritura, que tiene efecto la emergencia de una verdad, que es por lo que nos dice Eric Porge, que “donde sea que el sujeto encuentre su verdad, lo que encuentra, lo cambia en objeto” (2005:87-92). Es decir, objeto causa del deseo. Por lo que conviene

ahora, finalmente, pensar el lugar de la relación entre verdad y saber a partir de conceptualizar el acto de la escritura, como efectuando una producción de objeto pulsional, ya que se trata en suma, de discernir cómo es que en el proceso sublimatorio la pulsión se convierte en lenguaje y, en consecuencia, cómo es que por el proceso de la escritura se lleva al cabo un trabajo desde el fantasma inconsciente que requiere de la mayor lucidez, y que es el que nos interesa desentrañar. Por lo que la experiencia de la escritura, aquí tendrá que ser abordada desde otros parámetros que los de las convenciones narrativas, que habrían de ser considerados desde el punto de vista de su construcción literaria.

Se trata, entonces, de tomar a la escritura a partir del lenguaje corpóreo, expresivo y despiadado de la literatura, donde la palabra es el lugar de la deriva del deseo, es decir, del lenguaje seductor del deseo y del clamor de los cuerpos donde se perpetúa su goce. Ya que, como señala Piñon, “un cuerpo es un todo, un continente, una geografía que supera con mucho los límites anatómicos para ser el territorio de la fantasía [y] del deseo [...] Un territorio cuyos límites se expanden a medida que esa memoria narrativa, que esa mujer que proclama memoria y mujer, salga, hable (Piñon, 2006:51). Por lo que es necesario partir del señalamiento que hace Freud cuando explora el vínculo entre la pulsión sexual y la fantasía, donde señala al respecto de la segunda, que “este es el lugar más lábil de nuestra organización psíquica; es el que puede ser aprovechado para llevar de nuevo bajo el imperio del principio de placer procesos de pensamiento” (Freud, 1911:228), lo que subraya el estrecho vínculo entre pulsión y creación. A lo que hay que añadir que por este proceso el escritor se convierte en cosa escrita, lo cual hace surgir una división entre el yo de sentido y el yo de existencia, suceso que tiene lugar precisamente en lo que hemos denominamos la experiencia de escritura, ya que es por el acto de la escritura literaria que se produce esta escisión en el sujeto que hemos dicho, implica un sufrimiento, ya que si como se apuntó, el inconsciente no es que el ser piense sino que goce, este goce implica lo no simbolizable, el agujero que es el nudo del goce, como lo señala Italo Calvino al escribir que “el lenguaje se muestra fragmentario, con lagunas, nos dice siempre algo *menos* respecto de la totalidad de lo experimentable” (1988:83). Y en esto el escritor no puede ceder, frente al absoluto del arte y ese Goce

Otro en el que se implica un sufrimiento, ya que es únicamente por este movimiento, nos dice Luisa Valenzuela, que puede ser abordado “el Secreto del ser, al que nunca accederemos de frente, de ahí los puentes de palabras [...] como umbrales que podrían permitirnos –si nos atreviéramos a cruzarlos– el acceso a lo Otro [...] [ya que] las palabras, en tanto máscaras de lo irrepresentable, velan al tiempo que develan” (Valenzuela, 2002:30).

Esta experiencia frente a lo absoluto, que excluye cualquier relación de identidad, como hemos visto, implica entonces una exclusión radical de sí mismo para el escritor, por ello es que debido a la experiencia de la escritura se produce un espacio que podríamos llamar de extimidad, término con el que pretendemos disolver la oposición entre lo interno y lo externo. Condición ésta que sometería al escritor a una experiencia desgarrada, que es a la que la escritura literaria empuja al escritor. Por lo que al pensar el lugar de este goce, de este bordeamiento en torno a lo absoluto que por la escritura literaria se produce, nos remitimos necesariamente al no-saber pero también a su atravesamiento, por esa experiencia heterónoma sólo posible en y por el proceso de sublimación. Donde la realidad no es más que la materia en bruto, y la memoria, aquello por lo que se constituye el lazo por el que se articulan los planos, que en la experiencia de la escritura literaria, dan cuenta de aquello que ha de ser trabajado por el lenguaje. “Memoria cuya voz, silente por tanto tiempo, desafía ahora el arte, proyecta luz sobre nuevos misterios ocultos, como deben estar siempre los misterios para impedir las agresiones, para que el poder no llegue a nuestros espíritus” (Piñon, 2006:53).

Hace mucho el soberano registra en Scherezade un enfado por el coito que coincide con el suyo. Un repudio que le permite entender el comportamiento de la hija del Visir y solidarizarse con ella. También él, forzado por la imaginación de Scherezade, había aprendido que las fronteras del mundo se ensancharían a medida que fuese rasgando los velos de lo visible. En aquellos días, aspira simplemente a cambios que, entre otros, lo desvinculen del fatigoso deber conyugal. Sin el riesgo, no obstante, de llegar a perder la fuente de distracción que consiste en las historias escuchadas cada noche. La porción de un saber que se había añadido a su entendimiento del mundo (Piñon, 2006:290-291).

Por lo que hemos de considerar, finalmente, que

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

Y es esto precisamente lo que nos permite dar cuenta de ese otro lugar, el de la creación, en relación con *eso* femenino, ya que “si tenemos la valentía de permitirle al lenguaje hacer libremente su labor, podremos contornear el Secreto [el enigma], sin violentarlo [...] Porque detrás de [...] [ese enigma] de índole existencial” (Valenzuela, 2002:26), siguiendo un hilo muy sutil, frágil y precioso, un hilo de goce, podremos vislumbrar el lugar de la creación, ya que de lo que en última instancia se trata, es de ese objeto absoluto del goce. Y es *eso* justamente lo que se produce como franqueamiento, en el límite de la experiencia humana, porque no es algo que se pueda conocer sino como atravesamiento, en y por la experiencia de la escritura literaria, del saber al goce.

Bibliografía

- Barthes, Roland (1975), *Roland Barthes por Roland Barthes*, Kairós, Barcelona, 1983.
- Beristáin, Helena (1985), *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México.
- Blanchot, Maurice (1981), *De Kafka a Kafka*, Fondo de Cultura Económica, Breviarios 517, México, 1991.
- Borges, Jorge Luis (1960), “Borges y yo”, *El hacedor*, en *Obras completas*, tomo II, Emecé editores, Buenos Aires, 1996.
- Calvino, Italo (1988), *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 2002.
- David-Ménard, Monique (1997), *Las construcciones de lo universal. Psicoanálisis y filosofía*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1999.

- Freud, Sigmund (1911), “Formulaciones sobre los dos principios del acontecer psíquico”, en *Obras completas*, tomo XII, Amorrortu, Buenos Aires, 1976.
- Juranville, Anne (1993), *La mujer y la melancolía*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1994.
- La Jornada* (1996), Entrevista publicada con motivo del fallecimiento de Marguerite Duras, 4 de marzo.
- Lacan, J. (1975), *Seminario Aún*, (1972-1973), Paidós, Buenos Aires, 1992.
- (1994), *Seminario La relación de objeto* (1956-1957), Paidós, Buenos Aires, 1994.
- Montes de Oca, Alejandro (2007), “Escritura y feminidad. Los vértices de la creación literaria. Secreto, errancia y umbral”, *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales*, núm. 27, “Subjetividad y quehacer político”, junio UAM-Xochimilco, México.
- (2008), “Escritura y erotismo. Lo femenino y el goce”, *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales*, núm. 29, “Los placeres de la vida cotidiana”, diciembre, UAM-Xochimilco, México.
- (2009), “Cuerpo, goce y escritura en Scherezade”, *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales*, núm. 32, “Los territorios del cuerpo”, invierno, UAM-Xochimilco, México.
- Pérez Gay, José María (1991), *El imperio perdido*, Cal y Arena, México, 1992.
- Piñón, Nélida (1999), *La república de los sueños*, Alfaguara, Madrid.
- (2006), *La seducción de la memoria*, Fondo de Cultura Económica, Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes, México.
- Tendlarz, Silvia E. (2002), *Las mujeres y sus goces*, Colección Diva, Buenos Aires.
- Tubert, Silvia (1988), *La sexualidad femenina y su construcción imaginaria*, Ediciones el arquero, Temas de nuestro tiempo, Madrid.
- Valenzuela, Luisa (2002), *Escritura y secreto*, Ariel, Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey, México.
- Wright, Elizabeth (2000), *Lacan y el posfeminismo*, Gedisa, Encuentros contemporáneos, Barcelona, 2004.
- Zambrano, María (1987), *Hacia un saber sobre el alma*, Alianza Editorial, Alianza Tres 197, Madrid, 1993.