

# Cuerpo, goce y escritura en Scherezade

*Alejandro Montes de Oca Villatoro\**

## *Resumen*

En este trabajo se analiza el proceso de la escritura, conceptualizando la experiencia narrativa del personaje de Scherezade como modelo de escritura literaria, en la novela *Voces del desierto*, de Nélida Piñón, para así ubicar el proceso sublimatorio de la creación, en relación con el lugar del cuerpo, lo femenino y el goce, en contraposición con el lugar del poder, lo masculino y la omnipotencia delirante del Califa. Dicho análisis se desarrolla en diálogo con lo expuesto por Piñón en *La seducción de la memoria*, con el propósito de situar el proceso de la creación literaria, desde la conceptualización del absoluto del arte, en donde se implican los sufrimientos de una sensibilidad que tendría que ser transmutada en goce por la creación, en el proceso sublimatorio. Todo esto se analiza desde los diferentes niveles narrativos que se despliegan en lo que denominamos la experiencia de la escritura literaria.

*Palabras clave:* escritura, feminidad, goce, sublimación.

## *Abstract*

This paper works about the act of writing in the literary novel *Desert voices* of Nélida Piñón, and relates the reflections opened up around the concept of the literary writing experience in Scherezade, this done in order to placed the sublimating process of creation in relation with the place of body, femininity

\* Profesor-investigador del Departamento de Educación y Comunicación, UAM-Xochimilco.

and the *jouissance* in contraposition of the place of power, the masculinity and the Califa's omnipotence fantasy. All this is analyzed in a dialog with the exposed by Nélide Piñón in *The memory seduction*, with the porpoise of analyzed the literary creation from the absolute in art conceptualization, implicated with the sensibility suffering that was been transmuted in *jouissance*, all this is situated in the different narrative levels displeased in our conceptualization of the literary writing experience.

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

## Introducción

Nélide Piñón, en *La seducción de la memoria* –que recoge las cinco conferencias impartidas en el marco de la Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey–, refiere que “una memoria narrativa que incluya a la mujer como protagonista, como narradora, y que la incluya en el arte como heroína, no ha llegado de verdad. No hay una memoria que pueda legitimar social e intelectualmente a esa mujer” (Piñón, 2006:34). Por nuestra parte, hemos sostenido en “Escritura y feminidad” y en “Escritura y erotismo. Lo femenino y el goce” –publicados en los números 27 y 29 de esta revista–, que la emergencia de la creación estaría en relación con el lugar de lo femenino y un goce otro, propio de ese lugar, inscrito en lo que hemos denominado la experiencia de la escritura literaria. En el presente trabajo nos centramos en el personaje de Scherezade de *Voces del desierto*, lo que nos proporciona una inmejorable oportunidad de iluminar lo que hemos venido desarrollando en torno a las relaciones entre el proceso de la creación y la experiencia de la escritura literaria en el sujeto. Aunque en esas conferencias Piñón no se ocupe de la novela a la que aquí nos acercamos, es en relación con el lugar de la mujer como narradora, la memoria y la creación, que pensamos nos es posible establecer una suerte de diálogo con algunas de las ideas vertidas magistralmente por esta autora, con el único fin de enriquecer nuestros propios planteamientos.

La novela comienza así: “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” (Piñón, 2004:9).<sup>1</sup> Nérida Piñón inicia con una afirmación por demás contundente, que referida a otra mujer constituye, por lo mismo, un posicionamiento de la escritora por medio de un primer desdoblamiento como sujeto. En otro lugar hemos dicho que la experiencia de la escritura literaria se produce por un Otro, él mismo que escribe en él, y que es en y por la escritura como acto que el Otro de la literatura emerge (Montes de Oca, 2008:96), por una “capacidad del [escritor] de dejar de ser *él mismo* y de asumir *otro*” (Piñón, 2006:154). Desde un principio, colocada frente a la muerte, Scherezade afirma la prevalencia absoluta de la imaginación y, de esta manera, atestigua “el carácter absoluto de la creación, en cuanto que distinta de la creatividad, más ampliamente distribuida” (Juránville, 1993:11). En nuestro artículo citado, observamos que la experiencia de la escritura implica un goce como tensión entre lo inefable y lo absoluto del goce del Otro de la literatura (Montes de Oca, 2008:97). De allí que lo que desde una visión simplista sería un absurdo, como es el que la muerte no habría de exterminar la imaginación de Scherezade, en realidad se despliega en la dimensión de ese goce, ya que es precisamente en y por la narración que Scherezade desarrolla frente al Califa que se hace evidente cómo es que el escritor padece frente a esta búsqueda de lo absoluto, ante la que no puede ceder, pues en ella le va la vida en varios sentidos. De esta manera es que en la escritura literaria, por medio de un discurso referido, desdoblado en primera instancia en Scherezade, se nos permite observar algo relativo a lo inefable de la creación. En esta desmesura rotunda de la imaginación de Scherezade y el goce del Otro representado aquí por el poder del Califa, se constituye, desde nuestra perspectiva, parte importante de la estructura subjetiva de lo que denominamos la experiencia de la escritura literaria: ya siempre se escribe para otro, aun en la mayor soledad, o más precisamente, para el Otro de la literatura.

Así, Piñón toma partido de una forma categórica. Frente al poder del mundo, opone el poder de la imaginación, es decir, el absoluto

<sup>1</sup> Todas las citas de *Voces del desierto*, serán de la primera edición en México, editada por Alfaguara.

del arte; pero da lugar a un segundo nivel en la narración: es ahora Scherezade quien refiere su discurso a la imaginación de otra mujer, desdoblado así la experiencia narrativa, ya que líneas más abajo Piñón 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” (Piñón, 2004). Testimonio este de la *memoria narrativa* en la que toda literatura se recrea, y que cobra aquí una dimensión especial. Si, por una parte, el poder del mundo está representado por el Califa, incluso por el visir, su padre –no podría ser de otra manera–; por otra parte, a partir de la imaginación algo va siendo tejido desde el lugar de las mujeres, ya que “la mujer es quizás el ser más simbólico, el que pide prestado el lenguaje de quien sea para definirse a sí misma” (Piñón, 2006:42).

### La creación y lo femenino

Piñón relata cómo es que Scherezade cree en el poder absoluto de su imaginación, referida ésta en un tercer nivel a Fátima, la que le enseñó a contar historias. Y si las categorías de mujer y feminidad están mediatizadas por el fantasma del sujeto cognoscente, sea éste hombre o mujer, eso mismo es lo que coloca a la mujer en una posición límite respecto de lo simbólico, como queda implicado en la cita anterior de Piñón, por lo cual ésta es puesta en los bordes donde la literatura se produce (Montes de Oca, 2008:109). “Ese esfuerzo imaginativo de parte de la mujer produjo en la psique femenina su memoria narrativa –nos dice Nélide Piñón–, una experiencia estimulante y frustrante a la vez, pues resultó que hasta su secreta visa imaginativa había fabricado en su memoria, en su espíritu, una especie de tejido básico y una urdidura romanesca. La mujer es una novela ambulante” (Piñón, 2006:46). En nuestro artículo sobre lo femenino y el goce sostenemos que 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 éste, hay que apelar necesariamente a lo imaginario literario, que es lo que permite vislumbrar algo relativo al

Otro, como ser de la significancia (Montes de Oca, 2008); y “sólo en este extremo puede reencontrarse la pureza abstracta de lo masculino y lo femenino” (Juranville, 1993:11).

Como se nos cuenta en *Voces del desierto*, en el lado ocupado por los hombres se encuentra el poder, ya sea ejercido de forma brutal por el Califa o de manera suave por el visir, ya que este último,

sin avergonzarse, [...] hiriendo la pureza de la lengua árabe, pide prestadas las imprecaciones, las palabras espurias, bastardas, escatológicas, que los beduinos usaban indistintamente en medio de la ira y de las juergas. [...] Al fin y al cabo, su hija le debía, además de la vida, el lujo, la nobleza, la educación refinada (Piñón, 2004).

Pero del lado de las mujeres es en donde ese algo de más –que de este lado se encuentra– refiere el lugar de lo femenino como aquello que estaría en relación con ese goce infame, que por lo mismo permite vislumbrar algo en lo tocante al Otro, como lo hemos señalado. Y esto, pensamos, está implicado directamente en el proceso creativo de la escritura literaria como destino sublimatorio de la pulsión, en donde la trama de lo contado se teje mezclada por una sublevación de las pasiones, ya que “ofreciéndose al soberano en sedicioso holocausto, [Scherezade] quiere oponerse a las desdicha que afecta a los hogares de Bagdad y alrededores” (Piñón, 2004).

Al presentarse ante el Califa, después de ser anunciada, él la escucha sin dirigirle la palabra. Rápidamente la conducen a los aposentos reales, sin una sola contracción facial (arrastrando consigo a Dinazarda, la hermana mayor). Aunque acostumbrada al deslizarse continuo de los esclavos sobre el mármol translúcido, llevando y trayendo manjares, la intimida el confinamiento al que se enfrenta en aquel escenario lujoso. Por primera vez salida de su hogar, se ve ocupando por un tiempo indeterminado el centro de una trama que podría fácilmente escapar a su control (Piñón, 2004:11-12).

De tal forma que “si la masculinidad procura en ella el pasaje obligado para realizarse, la feminidad entra según una lógica de

doble coacción: ese lugar de liberación absoluta es al mismo tiempo para una mujer un lugar de amenaza vital” (Juranville, 1993:11). Hemos dicho que el lado de lo femenino respecto de la sexuación se configura de una forma inquietante y sugerente a la vez, ya que la mujer, al no estar identificada por completo con la función fálica, establece un juego con esta lógica de doble coacción, es decir, que al mismo tiempo está y no está sujeta a esta función (Montes de Oca, 2008:108). Por lo que lo femenino queda, por un lado, relacionado con lo excedente, con un plus de goce; y por ser este goce indecidible, es imposible totalizar a la mujer. Este otro goce solamente puede ser articulado en la metáfora, se requiere de la metáfora: “las metáforas son parte de nuestra naturaleza profunda” (Piñón, 2006:42). Pero por otro lado, este vacío cavado por el goce, esta imposibilidad, conduce a “buscar apasionadamente y por doquier en las cosas lo que éstas no poseen, ya que este goce reclama lo absoluto” (Juranville, 1993:17). Y si hemos dicho que el proceso de la escritura literaria se articula estructuralmente al goce, es porque la creación pone al escritor en relación con el vacío de lo absoluto en el arte, en el intento de producir un objeto cogido entre aquello que hace falta y la incompletud de lo simbólico. Ese goce, ubicado estructuralmente en relación con lo femenino, nos dice Piñón, “se torna, por así decirlo, en un género, [...] y ese género, [...] 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” (Piñón, 2006:43); en donde pareciera no hablarse de nada más que de lo irrepresentable de las representaciones de deseo, no deja de bordearse el enigma en la deriva que tiene lugar en la literatura. Es pertinente subrayar que independientemente de que quien escribe sea un hombre o una mujer, desde nuestra perspectiva no se trata de algo que tenga que ver con el género del escritor, sino de algo relativo al género literario, es decir, del lugar desde donde se escribe, el misterio, el enigma del lugar de la creación, en la experiencia de la escritura literaria.

Dinazarda anda sin rumbo por los aposentos, lugar de su disgusto. Busca en la memoria algún recitado que exprese la agonía de ver a su hermana

tan cerca de la muerte. Lamenta al mismo tiempo estar encadenada a alguien que se ilusiona contando historias que rediman a los hombres. Y que la hace reír y llorar, encantada por un talento con el don de transportarla tan lejos que tiene a veces dificultad para volver al punto de partida (Piñón, 2004:13).

Scherezade se sumerge así, arrastrando a su hermana, en el abismo abierto entre un deseo de absoluto que es a la vez un objeto inasible: contar historias que rediman a los hombres: “Es en ese intervalo, en esa *hiancia* que se sitúa la experiencia que es deseo, aprehensible primero como siendo del deseo del Otro y en cuyo interior el sujeto ha de situar su propio deseo” (Lacan, 1958:18).

Enlazadas por el mismo destino, ambas hermanas esperan a que caiga la noche. Reunidas en los aposentos, Scherezade disimula a duras penas la náusea. El miedo que siente le acentúa el malestar debido a la convivencia forzada con las esclavas que la rodean. En breve el Califa vendrá a reclamar su cuerpo (Piñón, 2004:14).

Scherezade se encuentra implicada en una apuesta inaudita. Se trata de que la imaginación, hecha lenguaje por el relato, quiebre el goce mítico del Califa; y ya “que la situación del deseo está profundamente marcada, unida a una cierta función del lenguaje, a una cierta relación del sujeto al significante” (Lacan, 1958:4), se trata de que bajo la incidencia de la experiencia de la escritura literaria –que en este caso es una narración oral que en nada modifica el carácter de la experiencia tal como la proponemos–, se enfrente el Califa con su insuficiencia, y de esta forma surja en y por la narración un Goce Otro que detenga la matazón y opere un desplazamiento en la polaridad: mujer-objeto de la creación, mujer-sujeto de la creación.

### Los cuerpos y el goce

En el primer capítulo de la novela que nos ocupa se sitúa el drama en un escenario tensado entre el poder de la imaginación, es decir, el

goce en relación con el absoluto del arte, y el poder del Califa, representado por el acceso irrestricto a todas las mujeres. El Califa gozaría, una a una, de todas las doncellas del imperio, una cada noche y luego decretaría su muerte, mostrando así la certeza delirante de la omnipotencia, por que si del lado de los hombres subsiste en lo inconsciente la idea de que al menos uno no está castrado, esto lo convertiría en el gran gozador y le permitiría representar el poder absoluto (Montes de Oca, 2008:103). En los siguientes capítulos de la novela se despliega el lugar de los cuerpos, o más precisamente, la diferente ubicación de los cuerpos con relación al goce, o mejor, la diversa distribución del goce en los cuerpos; como afirma Hans Saettele:

el cuerpo, en tanto cuerpo sensible, es sólo una representación fallida de mí en tanto soy “substancia gozante”. Lo que se me sustrae continuamente es mi propio cuerpo y el cuerpo del Otro [...] (lo que hace indispensable) la idea de un metabolismo fantasmático, [...] en tanto es la capacidad fundamental de un sujeto para poder tomar, incluir al Otro, cuerpo presente, en un proceso de goce (Saettele, 2005:52).

Veamos entonces cómo se distribuyen los goces y cómo opera este metabolismo fantasmático en lo narrado por Piñón en *Voces del desierto*.

Para hablar del poder absoluto de la imaginación —que hemos relacionado con el absoluto de la creación—, Nérida Piñón refiere su discurso a Scherezade, y en un tercer nivel a Fátima para hablar de los cuerpos en tanto “substancia gozante”, recurre a una derivación distinta, y narra ahora refiriéndose a otra mujer, Dinazarda. Ya que la narradora “no pone en labios del personaje, literalmente, los dichos, sino que se interpone entre el personaje y su dicho; no permite que el personaje *diga* lo que piensa, sino que ella misma *dice* lo que el personaje *dijo* antes” (Beristáin, 1985:356).

Al nacer la noche, Dinazarda anima a su hermana a resistir al Califa, que pronto vendrá a tomar posesión de su cuerpo. Ocupando el mismo aposento, Dinazarda no sabe cómo proceder a la llegada del soberano. [...]

Prevé el dolor de la despedida. No sabe si tendrá tiempo de abrazarla si el Califa, negándose a escuchar su primera historia, condena a su hermana a la muerte. Quiere eludir los gestos preliminares a la cópula. A pesar de la curiosidad por el ayuntamiento de las carnes desnudas, una penetrando a la otra sin pudor, enlazadas como animales hinchados, Dinazarda no soporta que su hermana se someta a la concupiscencia del Califa. [...]

La serenidad de Scherezade la impresiona. Acomodada en el lecho, su rostro, impenetrable, no traduce lo que piensa ni transmite aprensión. Enfrentada a aquel cuerpo que se había vaciado para el cumplimiento de su deber, Dinazarda rechaza la visión del Califa blandiendo el miembro como instrumento de conquista (Piñón, 2004:15).

Los personajes llamados al acto sexual parecieran ajenos al goce. Scherezade ha vaciado su cuerpo, no hay fantasía alguna que lo mueva, que lo impulse, por lo que se le sustrae el goce y lo sustrae del cuerpo del otro; ofrece un cuerpo vacío en donde el acoplamiento que ha de realizarse cumple otro expediente, por que “un cuerpo es un todo, un continente, una geografía que supera con mucho los límites anatómicos para ser territorio de la fantasía, del deseo” (Piñón, 2006:51). Como Scherezade sólo ofrece un cuerpo inerte frente a la inminencia del acto, experimenta náusea, y es así que la escritura literaria busca quebrar la emoción en relación con el cuerpo en Scherezade, pero no así en Dinazarda, que toma a su cargo la *fantasmaticización* concupiscente, que, a su vez, es observada por la narradora de la escena. Pero si como hemos señalamos arriba el arte de narrar resultaba de la referencia, en un segundo nivel, a otra mujer de quien procedía el goce del absoluto del arte, el ama Fátima, el goce de los cuerpos también resulta referido por otra mujer, en este caso su hermana Dinazarda –por lo que se produce un tercer nivel de discurso referido– a quien había arrastrado con ella. Así que esta estructura referencial indirecta remite progresivamente a una constelación de mujeres, dando expresión a lo que en su momento Hélène Cixous enunciara como emblema de una *escritura femenina*: “La mujer debe escribirse: ha de escribir sobre mujeres y traer mujeres a la escritura” (Weisz, 1998:16). Tenemos una estructura

de remisiones de mujer a mujer en varios niveles, por medio de la cual el poder narrativo hará surgir “una relación de verdad oscura, enigmática, dual, dialéctica y susceptible, entre creador y criatura” (Piñón, 2006:164-165).

El goce así, en Scherezade, es un goce del que nada sabe, ella ha de cumplir con un deber, ya que “los estragos que produce en una mujer la relación con el hombre obedecen al entrecruzamiento del amor con una zona donde el goce queda fuera del circuito fálico” (Tendlarz, 2002:142), goce que está en relación con lo que sostenemos respecto a la experiencia de la escritura literaria, ya que su deseo está encadenado por el flujo narrativo por el que se configuran las historias que debieran redimir a los hombres. Y si, tal como lo hemos desarrollado, esta experiencia se inscribe en el trazado de la pulsión depositada en el objeto que se constituye por su recorrido, este goce otro se imbrica con las historias contadas, o más precisamente, éste tiene lugar en y por la experiencia de la escritura (Montes de Oca, 2008:96-97). Por lo tanto, será en el trayecto trazado por el sujeto en el proceso creativo que podremos acercarnos al misterio, vislumbrar el enigma, “soy también mujer –escribe Luisa Valenzuela–, dudosa ventaja, pero ventaja al fin, si se quiere hurgar en las zonas ocultas del misterio, sin perturbarlo pero con decisión irrevocable” (Valenzuela, 2002:62).

El lecho, adornado con cojines y tejidos bordados, aguarda a los amantes. Entre estos magníficos brocados, Scherezade revive el escenario de las historias amorosas y concupiscentes que se había acostumbrado a contar a su ama Fátima, con la diferencia de que es ella ahora quien fornicar, sustituyendo a sus personajes (Piñón, 2004:16).

Para Scherezade, el deseo y el goce son del orden de lo contado; es por la experiencia de urdir historias que el amor y la concupiscencia emergen en ella, mas enfrentada al Califa, ofrece un cuerpo vaciado. ¿Qué acontece del otro lado? El lado del Califa aparece nimbado por el poder absoluto, que le permite disponer de todas las mujeres, tanto concubinas como doncellas, y aparece, por esto mismo, fantasmáticamente, como el gran gozador. Hasta dónde esta figura sería

representación simbólica de toda relación de sometimiento y poder entre mujer y hombre, es algo que queda latente.

Las farolas mortecinas reparten sombras por donde el Califa transita, después de aparecer en los aposentos precedido de fanfarrias. A cada paso él se agiganta, anunciando la intención de reclamar el cuerpo de la joven, sin reivindicar su alma. Queda claro a los súbditos, entre ellos las favoritas, que prescinde de la carga de la intimidad. Él cumple la rutina del sexo, seguro de que no le causará daño alguno ni le dejará secuelas indelebles. [...]

Con indolencia cautelosa, el Califa se mueve sin disipar energía. [...] Al acercarse a Scherezade, que se recuesta en los cojines del lecho, él no trasluce emoción, se extiende a su lado evitando rodeos. Y, sin más aviso, comienza las lides sexuales.

Disciplinado en la cuestión carnal, el Califa no altera su conducta en el lecho. Hace mucho que sus concubinas, afectas a sus convenciones, abandonan los aposentos al acabar el coito, pues no aprueba él ninguna manifestación ostensible de aprecio. [...] Los caprichos femeninos no lo conmueven (Piñón, 2004:16-17).

De este lado hay un ritual de posesión, de dominio, en donde el instrumento de conquista es el “falo que preciso diciendo que es el significante que no tiene significado, aquél cuyo soporte es, en el hombre, el goce fálico. ¿Qué es? Nada más que lo que subraya la importancia de la masturbación en nuestra práctica: el goce del idiota” (Lacan, 1975:98-99). Aquí no hay referencia a otro lugar; el acto se consuma con una indolencia cautelosa para no disipar energía, ensimismamiento solitario, consumación de su poder y su venganza. De tal forma que lo que se subjetiva es la falta de goce y de toda emoción; el objeto que se posee aparece así desustancializado, por lo que se opera una suerte de destitución subjetiva de la mujer como objeto de deseo, se torna en algo desechable. Mientras esto tiene lugar del lado del Califa, del otro lado

Dinazarda se esfuerza por no mirar hacia el lecho. Pero la imaginación, huyendo a su control, engendra por todas partes falos deformes, menu-

dos, algunos con alas, otros con aletas. Todos en igual posición eréctil, dispuestos a rasgar el himen con el mensaje del deseo desencajado. Como reacción al miembro que la persigue, su vulva late ante la inminencia de una penetración dolorosa. Atribuye al macho invisible actitudes que preceden a la cópula, irritándola que descuide la anatomía femenina, los pequeños labios ahora turgentes. Al mismo tiempo que, subyugada por la fantasía, le parece ver, al otro lado de los aposentos, al Califa arrancando las ropas de su hermana, susurrándole palabras torpes, que lo excitan; los amantes han perdido el recato hasta tal punto que son capaces de disfrutar a cielo abierto del mismo sexo que practican los miserables de Bagdad. [...]

En medio de divagaciones febriles, sin advertir lo que ocurre en el lecho de la pareja imperial, Dinazarda medita sobre la reacción de su hermana ante el pético miembro del Califa forzando la entrada en su sexo, sin tomar en consideración que aún tiene las paredes secas. [...]

Tal vez el Califa, motivado por este transitorio sinsabor, se abstenga de entrar en el sexo de Scherezade, consolándose con llevar la mano de la joven a su pecho para que, bajo su dictado, roce la maraña de sus pelos y se deslice enseguida hacia el falo, en los últimos tiempos susceptible de fallar, hasta endurecerlo y hacerlo feliz (Piñón, 2004:18-19).

Es Dinazarda la que metaboliza fantasmáticamente la escena, y por lo tanto, es ella la que goza por el imperio de su imaginación febril. Por medio de ésta puede incluir al Otro, en ese proceso de goce ilimitado desde una imaginación desbordada, que comporta en sí mismo un carácter absoluto y que es, precisamente, el lugar de la experiencia de la escritura literaria, a la que Piñón describe así: “soy la narradora, alguien que se proclama hija del lenguaje, [...] hija de la imaginación que articula un mundo suplementario”. (Piñón, 2006:51). Lugar este de articulación del deseo, espacio de imaginación y memoria. Hemos sostenido que el escritor cuenta en tanto que escribe (Montes de Oca, 2009), ya que se construye a partir del espacio imaginario de la deriva memoriosa de su escritura; por causa de la errancia que le es impuesta al sujeto en el espacio abierto por la narrativa es que éste se urdirá en la deriva de las afeciones y las intensidades del deseo. “Es lo que trae como el goce

de la palabra, la Otra satisfacción, la que se soporta del lenguaje y que es distinta de lo que sería el puro goce del cuerpo no hablante” (Miller, 2000:112).

Nuestra lectura, en tanto que apunta hacia las afecciones y las intensidades del deseo, aborda los textos por la forma en que se constituyen, por la trama de las pasiones y afecciones del cuerpo; sustancia textual, cuerpo textual, que se crea por la cadencia de una escritura. “Esa ilusión, al servicio de la novela, [que] pretende duplicar la realidad, darle nuevas configuraciones e interpretaciones” (Piñón, 2006:93); creando un espacio generador de representaciones, a la vez imaginarias como simbólicas, el cual, en relación con el lenguaje, se constituye en “una 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” (Piñón, 2006:53). Porque “toda obra es el intento de nombrar algo que nunca podrá nombrarse del todo” (Valenzuela, 2002:107); mediante de esa errancia producto de una alteridad radical es que se construye la experiencia de la escritura literaria. “De aquí proviene la preocupación por una escritura que se ubica en el cuerpo y que desordena todos los discursos porque devuelve la voz a las necesidades, los apetitos, las pasiones y enfermedades de un cuerpo que hemos aprendido a silenciar y negar” (Weisz, 1998:17).

### La experiencia de escritura

El *aparato del goce*, en *Voces del desierto*, se define como el poder de la imaginación, el que detenta Scherezade y con lo único que enfrentará el poder del Califa. Para ello requiere de Dinazarda, porque si el goce está del lado de las mujeres, éste se despliega en dos dimensiones; por un lado, la que tiene lugar por el discurso referido a Dinazarda, donde se realiza la metabolización fantasmática de las escenas sexuales, ya que es por la imaginación de Dinazarda que se erotiza la escena, y surge el goce. Pero, por otra parte, Scherezade vacía su cuerpo; el goce en ella es el que se entreteje por la narración del relato sostenido cada

noche al costo de un gran sufrimiento. Es esto lo que en las fórmulas de la sexuación de Lacan queda referido –en el lado donde se colocan las mujeres– por una relación con dos lugares; por una parte, con el goce fálico, pero, por otra, estarían señaladas por un plus; en este sentido, no se dice que la mujer no se vincula al goce fálico, sino que está no toda ahí, su goce se desdobra entre el goce fálico y Otro Goce, que Lacan define en relación con el lugar en donde se inscribe todo lo que puede articularse del significante, es decir, un lugar de creación absoluto. Finalmente, es por esto que se “propone una definición renovada del lenguaje, no como medio de comunicación, sino como aparato del goce” (Miller, 2000:98), que es lo que propiamente se produce en y por la experiencia de la escritura literaria.

Aún en casa de su padre, en vísperas de la partida, Scherezade se había imaginado desnuda en la cama, con el soberano cabalgando jadeante sobre su cuerpo. Anticipando el horror que la escena le inspiraba, había cerrado los ojos para impedir el desenlace de aquella cópula que proseguía en el sueño, a despecho de sus planes de combatir el sexo descomedido de aquel dictador a cuya presencia sería conducida a la mañana siguiente. [...]

Su destino no era vencerlo en la cama, sino superarlo al iniciar la primera historia. Sujeta a este recordatorio, Scherezade siguió el gesto del Califa al desnudarla de la cintura para abajo, con visible menosprecio de los senos. Una escena cuya evolución, manteniéndola fría a pesar de que el Califa le arañaba el vientre con las uñas, la llevó a pensar en Dinazarda, [...] En estas circunstancias, entonces, sería natural que los muslos de Dinazarda se mojasen con el líquido que se escurría de su vulva, fuente inagotable de placer, y que, en el curso de tal escena, friccionase el sexo con la expectativa de que le aflorasen estremecimientos, descargas eléctricas. Y que, transida de ansiedad, temiendo frustrarse, clamase por quien frotase su sexo, rascase la región delicada, le arrancase pelos, masticase su carne, a fin de precipitar el goce. [...]

Detrás del biombo, Dinazarda no tiene sueño. El cuerpo le hormiguea pensando en Scherezade engolfada en poderosa experiencia (Piñón, 2004:20-23).

La narración se desdobra de la misma forma que el goce entre Scherezade y su hermana Dinazarda, por lo que la misma escena remite a planos distintos en la experiencia de escritura. Para Scherezade se trata de un combate, una lucha que no se juega en la cama aunque con horror haya de someterse a ese trámite, en donde el goce del cuerpo queda referido a Dinazarda. La puesta en escena del deseo y el goce alude a otra mujer, por quien el goce se articula al falo. El relato se desdobra en dos mujeres concurrentes a la misma escena, de tal manera que se abre un espacio doble, dislocado, que presentado por la voz de la narradora, forma los diferentes planos narrativos desplegados por la escritura de Nélide Piñón, ya que narradora y escritora no se confunden. Aquí es necesario subrayar que la narradora busca ser seducida por la escena que describe, es por quien transcurren la escena y la lectura, porque “el lector construye el texto en su cuerpo, lo cual implica proyectar imaginariamente los espacios y sensaciones descritos [...] al propio universo somático” (Weisz, 1998:17). “Scherezade había aprendido con Fátima que si la imaginación edifica enredos de amor, el cuerpo fatalmente sufre sus efectos” (Piñón, 2004:41). El poder narrativo es resultado de la experiencia de escritura de Nélide Piñón, por la cual todos los planos se articulan en distintos niveles y con distintas intensidades.

Scherezade reza para que su hermana no se retrase, temerosa de que el soberano repudie la propuesta de Dinazarda, que se acerca ahora sin hacer ruido. El Califa divisa primero su sombra, después su presencia, pero ¿quién podría molestarlo a aquella hora, trayéndole noticias del reino? Observado por la joven, cuyo rostro apenas identifica, el Califa se cubre, se sienta en el diván. [...]

Dispuesta a luchar, no se abate, se inclina en profunda reverencia. Murmura sonidos que el Califa apenas registra, pero las palabras, animosas, despiertan sus ganas de prestarle oídos. Dinazarda aumenta el tono de voz y sólo enmudece cuando arranca del Califa la promesa de escuchar a Scherezade. Sólo entonces ayuda a su hermana a contar la primera historia. [...]

Incómodo por la invasión inoportuna de Dinazarda, el soberano, aún somnoliento, decide escuchar a Scherezade antes de entregarla al

verdugo. [...] Tal vez porque ella le aseguró que la palabra de su hermana era una especie de capullo del que saldría un día, en el momento justo, el gusano de seda. [...]

Scherezade tiene el verbo fácil. Las palabras, formando una amalgama inquebrantable, sirven a manera de escudo para que los personajes desfilen delante del soberano [...]

Pero mientras la noche avanza, e infunde en el Califa una pasión que hace mucho lo había abandonado, él no nota en ella fatiga ni esfuerzo desmesurado. Como si en cada enunciación ella sorbiera la sangre del soberano con el fin de aliviarlo (Piñón, 2004:23-26).

Un murmullo es suficiente, porque

considerando la estructura-lenguaje y su fenómeno esencial, el sentido, [basta estas palabras, apenas registradas, para despertar sus ganas], cuando ese sentido [es] bautizado *deseo*, [ya que] el fenómeno esencial de lo que Lacan llamó lalengua [ese murmullo que tiembla en las palabras sin decirse, pero que es infiltrado de deseo], no es el sentido, [...] es el goce (Miller, 2000:106).

El Califa decide escuchar a Scherezade porque Dinazarda le asegura que su palabra es como un capullo, lo que le ofrece al soberano la promesa de un secreto, y lo incita a escuchar antes de enviarla al caldoso. El secreto, lo que aparece como inexorablemente oculto, señala también esa “oscuridad presente en el corazón del hombre que nada puede vencer, [...] [a esa] maldad en el corazón del sujeto, así como en el corazón del mundo, de un sujeto definido como sujeto de la razón y de un mundo ordenado partiendo de la facultad de conocer” (Bernard Sichère *apud* Valenzuela, 2002:61). Recordemos que el Califa representa el poder del mundo y que “Scherezade había decidido oponerse a tal crueldad. Para ello, se había enfrentado a su padre, el poderoso visir, dispuesta a embarcarse en un viaje sin retorno” (Piñón, 2004:29). Y si tal como afirma Hans Saeftle: “la época actual se caracteriza, [...] por una ausencia de agalmización<sup>2</sup> del objeto, lo cual equivale a una

<sup>2</sup> “En la Grecia antigua apareció una forma de objeto, el *agalma*, caracterizado por una feliz coincidencia entre la imagen y el objeto, coincidencia que produce el efecto de que el

sustracción [...] de lo sagrado al sexo” (Saettele, 2005:55), es posible afirmar que el Califa representa esto a cabalidad al convertir por su voluntad de poder el ejercicio de la sexualidad en una rutina que, por lo tanto, no habría de dejarle secuela alguna; sin embargo, Scherezade, con sus palabras, forma una amalgama inquebrantable con la que le infunde una pasión que ya lo había abandonado. Esto sugiere que gracias a una mujer podría obtenerse el acceso al poder secreto, al otro secreto. “La relación sexual no revela por sí misma ninguna determinación, pero la escritura de la relación de los sexos con el falo (que determina la distribución de los goces, según la ubicación de los sexos respecto de la sexuación), suple esta imposibilidad teórica que es el efecto, en el pensamiento, del malentendido en que consiste la sexualidad humana” (David-Ménard, 1997:130).

Después de cada cópula, Scherezade se aploma, le demuestra el encanto que los miserables ejercen sobre la imaginación. Qué pueden hacer sus cortesanos que ya no hayan practicado los vagabundos de Bagdad en las callejuelas o en divagaciones por el desierto. Con voz de flauta y de laúd, ella rinde culto a volutas verbales que desestabilizan la realidad sobre la que gobierna el Califa (Piñón, 2004:28).

Lo imaginario se adhiere a una construcción irreal, o más precisamente ficcional, en lo que tiene de real —es decir fantasmática— la realidad contada; sin embargo, lo simbólico se adhiere a lo real de la irrealidad de los personajes y a situaciones que por medio de la palabra dan lugar a la narración. Por ello “la realidad no es aprehensible, sino que está hecha de un tejido tan complejo, que cada uno puede mirar los hilos que componen la realidad, por su densidad, por su riqueza” (Piñón, 2006:56). Lo que realiza Scherezade con su relato, es relevante en tanto que infunde pasión en el soberano, porque su lenguaje, infiltrado de deseo, efectúa la significantización del goce por el proceso implicado en la experiencia de escritura como trazado de la pulsión. “Lleva tan lejos la significantización del goce que la de-

---

objeto en el deseo, el objeto-causa, se convierte en objeto de deseo en tanto es algo oculto sumergido en el Otro, algo divino” (Saettele, 2005:54).

muestra equivalente al significado de una cadena significativa inconsciente cuyo vocabulario estaría constituido por la pulsión” (Miller, 2000:148). Lo que conlleva “una ‘satisfacción’, si así se puede decir, verbal” (Lacan, 1958:47), que confunde al Califa aliviándolo.

Cada noche Scherezade envuelve al Califa en una tela sutil. Apacigua sus nervios, mientras que sus ritmos narrativos expresan la danza de los sentimientos. Sus historias, sembradas de actitudes heroicas e imprudentes, sacian a los oyentes ávidos, manteniendo el interés del Califa hasta el amanecer. Cualquier fracaso significa la pena de muerte. [...]

La nostalgia aprieta su pecho. La asfixia comprobar que su existencia se prologará mientras mantenga al soberano víctima de su arma verbal. Respira hondo, comprime los labios extrañamente carnosos, teniendo como moldura el rostro fino, casi ascético. Los reabre, libera frases y suspiros encerrados en la garganta.

En el semblante, el velo intensifica su enigma. Prácticamente pegado a la piel, forma parte del rostro. Se resiente cuando Dinazarda, en gesto abrupto, lo arranca para averiguar si su hermana aún se encuentra entre los mortales. Quién sabe si capitaneando sus aventuras había embarcado en una nave extranjera y ya no regrese a Bagdad (Piñón, 2004:34-35).

Por el poder de la imaginación desplegado en esas volutas verbales es que Scherezade va tejiendo un velo, desestabilizando la realidad sobre la que descansa el poder del Califa, realidad que el soberano cree poseer en cada mujer, pero que inevitablemente se le escapa. Uno de los personajes de *La república de los sueños*, de Nélide Piñón, dice:

Somos mentirosos innatos, Breta. Y destinados a verdades que no podemos comprender. Como si nuestras verdades salieran de un depósito de chatarra. Somos habitantes de un cementerio de navíos, revestidos de óxido y de melancolía. Los únicos que se salvan de esta herrumbre son los artistas. Tal vez porque iluminan parcialmente nuestros túneles sin temor a enfrentar detritus, monstruos y esas formas extrañas y sin nombre que Eulalia llama alma (Piñón, 2006:23).

¿De qué orden, entonces, es la experiencia de lo que se nos muestra?  
“El creador lleva el proceso sublimatorio por el cual, como espectador,

se entra en la obra, hasta su término último, hasta hacerse él mismo Cosa, por desposeimiento subjetivo, [...] que por una operación lógica y poética a la vez [...], *se hace objeto*” (Juranville, 1993:34). Gracias a la experiencia de la escritura, el creador penetra profundamente en algo que es del orden de la existencia humana, y que no por eso se deja conocer pues siempre hay algo que adivinar, que interpretar, detrás de la palabra del Otro de la literatura. Justamente detrás de esta palabra no hay sino la verdad del deseo del sujeto, verdad que, sin embargo, falta, que no se deja conocer porque se ordena según una lógica secreta, “porque en la creación no está nunca toda la comprensión, ya que proviene [...] de una facción poética de nuestra naturaleza carente” (Piñón, 2006:119). En el velo urdido por la narración oscila el pliegue por el que se construye su falta, y por el mismo relato, el lazo que encadena las figuraciones de deseo: nada hay por desvelar, todo queda expuesto en su opacidad. La experiencia de la escritura literaria implica, así, enfrentarse a esa ausencia en el borde de lo inefable, en el umbral de lo existente, para producir en su recorrido una “figura infigurable [...] el secreto de un rostro que ya no es ni siquiera un rostro” (Derrida y Cixous, 1998:43), sino un semblante del ser sobre un fondo de ausencia, sobre una nada, que es la del ser. “En esto radica la dificultad de la realización de la posición femenina, el poder ‘saber operar con nada’, volverse el Otro para un hombre, simbólicamente, sin adherencia a lo imaginario del Uno” (Tendlarz, 2002:158). Entonces si no hay nada por desvelar, si no hay una verdad por revelar, si todo se trama por la experiencia de la escritura literaria, como hemos dicho, lo que se produce por ésta es una rasgadura, un surco, “lo que se cava, es el ser del sujeto” (Saettel, 2004:161). El escritor debe sufrir una suerte de desdoblamiento para poder ser soporte de eso otro que por su escritura emerge, y recorriendo esa distancia del otro que en él escribe al Otro de la literatura, se desplaza y se transforma “como si la plenitud misma de su alteridad desbordara el misterio que lo encubre, para producirse” (Levinas, 1967:48).

La madre, a punto de exhalar el último suspiro, teniendo a Fátima al lado, se había esforzado por sonreír. La conmovía que los relatos iniciales

de esa hija cuya abarcasen figuras legendarias del desierto, de las mezquitas de los mercados islámicos. Como si, no bastándole contar con los miembros de la casa para la construcción de sus enredos, se preparara precozmente para lidiar con la carne ajena que sufría, soñaba, forjaba mentiras, y no tenía nombres.

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. Aun faltándole experiencia, con el faro de sus ojos rescataba los barcos de la tormenta, llevando a la playa, por medio del destajo verbal, las mercancías de la bodega y lo que yacía en el fondo del mar, oriundo de naufragios anteriores (Piñón, 2004:37).

Y es a consecuencia de ese desdoblamiento que se produce aquello que concebimos como un atravesamiento por la deriva del goce, como la manera en que, por la experiencia de la escritura literaria se da forma a algo, la narración, que en su encadenamiento suplanta la realidad del mundo y produce, en y por la escritura, toda la vida de los intercambios imaginarios, desplazando la relación radical y última con una alteridad esencial para hacerla habitar por el goce que es, lo que desde nuestra perspectiva se constituye en el proceso de sublimación.

El arte no es una transcripción documental de la realidad, porque nadie sabe lo que es la realidad; la realidad es un proyecto, una existencia de cada cual. [...] El lenguaje cambia la realidad, empezando por la utilización del lenguaje. [...] Cuando uno elige una palabra para describir algo, por el simple hecho de manipular el idioma uno está haciendo, de algún modo, más que una opción estética, una opción moral hacia el texto. [...] Las palabras tienen una magia transformadora. Por tanto, la realidad en el arte es ya, de antemano, un proyecto de ilusión” (Piñón, 2006:105).

Al conceder a Scherezade otro día, el Califa se retira. Después del gesto magnánimo, Dinazarda reorganiza la vida cotidiana, como si su hermana fuera eterna. Reclama votos de obediencia de las esclavas, que preparan el baño de Scherezade antes de su reposo. Jasmine se esmera,

balbuciendo palabras a guisa de plegarias a un dios con quien aparenta intimidad.

Sostenida por Jasmine, Scherezade se sumerge en la piscina. Después de la penosa jornada nocturna, prácticamente desfallece de tensión. Se esfuerza por recoger los pedazos de vida que le quedan, por guardar intactos los sentimientos ocultos en la noche vencida (Piñón, 2004:48).

“El novelista no puede ser él mientras está escribiendo, pero tampoco puede renunciar a ser quien es para dar vida a alguien que en principio no existía, sino que pasa a vivir a partir de la deliberación del autor de introducirle sangre” (Piñón, 2006:154). La experiencia de la escritura literaria implica un pasaje doloroso entre el deseo de absoluto de la creación y el objeto inasible del deseo, polos donde se tensa la escritura literaria, que, por esto mismo, se despliega en el arrebato del goce, de ese Goce Otro, ubicado del lado donde a partir de la sexuación se ubican las mujeres.

Tal como hemos intentado demostrar en la experiencia de escritura de Nérida Piñón, en el personaje Scherezade se testimonia que siendo arrastrada por una pasión, da fe —en el sentido de la fidelidad hacia aquello que pide ser sacado del silencio— de que para crear, no hay que ceder en cuanto a lo absoluto, y que debe atravesarse por los sufrimientos de la sensibilidad que hay que transmutar en goce, en un esfuerzo de la inteligencia y la memoria interdicta. Así, de este lado, “la verdad se entrega en una discontinuidad original, esencial, y ello conlleva la idea de una verdad no-toda, [...] [así cada obra literaria y cada novela sería] una especie de epifanía, pero una epifanía del no-todo. Epifanía no-toda del no-todo de la verdad” (Wajcman, 2000:49). Y es *eso* justamente lo que se produce como franqueamiento, en el límite de lo vivible, 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

- Assoun, Paul-Laurent (1993), *Freud y las ciencias sociales*, Ediciones del serbal, Barcelona [2003].
- Barthes, Roland (1975), *Roland Barthes por Roland Barthes*, Kairós, Barcelona, 6a ed., [1983].
- Beristáin, Helena (1985), *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México.
- Blanchot, Maurice (1981), *De Kafka a Kafka*, Fondo de Cultura Económica, México, [1991] (Breviarios, 517).
- David-Ménard, Monique (1997), *Las construcciones de lo universal. Psicoanálisis y filosofía*, Nueva Visión, Buenos Aires, [1999].
- Derrida, Jacques y Hélène Cixous (1998), *Velos*, Siglo XXI, México, [2001].
- García Alonso, Rafael (1995), *Ensayos sobre literatura filosófica*, Siglo XXI, Madrid.
- Juranville, Anne (1993), *La mujer y la melancolía*, Nueva Visión, Buenos Aires, [1994].
- Lacan, Jacques (1958), *Seminario El deseo y su interpretación* (1958-1959), edición mecanográfica de la Escuela Freudiana de Buenos Aires, Biblioteca y Centro de Documentación, Buenos Aires.
- \_\_\_\_ (1975), *Seminario Aún* (1972-1973), Paidós, Buenos Aires, [1992].
- Levinas, Emmanuel (1967), *La huella del otro*, Taurus, México, [2000].
- Montes de Oca Villatoro, Alejandro (2007), “Escritura y feminidad. Los vértices de la creación literaria. Secreto, errancia y umbral”, *Tramas*, núm. 27, UAM-Xochimilco, México.
- \_\_\_\_ (2008), “Escritura y erotismo. Lo femenino y el goce”, *Tramas*, núm. 29, UAM-Xochimilco, México.
- Miller, Jacques-Alain (2000), *El lenguaje aparato del goce. Conferencias en Nueva Cork y cursos en París*, Colección Diva, Buenos Aires.
- Piñón, Nélida (2004), *Voces del desierto*, Alfaguara, México, 2006.
- \_\_\_\_ (2006), *La seducción de la memoria*, Fondo de Cultura Económica, México (Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes).

- Saettele, Hans (2005), *Palabra y silencio en psicoanálisis*, UAM-Xochimilco.
- Tendlarz, Silvia Elena (2002), *Las mujeres y sus goces*, Colección Diva, Buenos Aires.
- Valenzuela, Luisa (2002), *Escritura y Secreto*, Ariel, México, (Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey).
- Wajcman, Gérard (2000), “El arte, el psicoanálisis, el siglo”, en Jacques Aubertet *et al.*, bajo la dirección de la École de la Cause Freudienne, *Lacan, el escrito, la imagen*, prefacio de Rose-Paule Vinciguerra, Siglo XXI, México, [2001].
- Weisz, Gabriel (1998), *Dioses de la peste. Un estudio sobre literatura y representación*, Siglo XXI, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Wright, Elizabeth (2000), *Lacan y el posfeminismo*, Gedisa, Barcelona, 2004 (Encuentros contemporáneos).
- Zambrano, María (1987), *Hacia un saber sobre el alma*, Alianza, Madrid, [1993] (Alianza Tres, 197).