

DE UNO Y OTRO

La experiencia analítica y la escritura incesante de Margüerite Duras



MARTA LABRAGA DE MIRZA¹

AL MENOS TRES

La aparente simetría de los términos «uno» y «otro»² se vuelve ambigua o engañosa cuando la usamos para los pares, que resultan siempre «impares», en literatura: escritor-lector, y en psicoanálisis: analista-analizado. En este nos detendremos especialmente para reconocer la diferencia de lugares y subrayar que el encuentro analítico se da a partir de la «disparidad subjetiva», la que conlleva también (y no solo al fin del análisis) formas de destitución subjetiva.³ Todas estas expresiones, que suponen una concepción de sujeto que siempre se deben revisar dentro de la teoría psicoanalítica, desde Freud y desde Lacan, ponen en entredicho la intersubjetividad y la supuesta reciprocidad como ajenas a lo analítico sostenido por las alteridades subjetivas que están en juego. La abstinencia

1 Miembro titular de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay. martalabraga@gmail.com

2 El nombre de la sección, «De uno y otro», nos conduce a asociaciones variadas por la amplitud de su alcance. Los editores señalan que se trata de «plasmarse mediante la escritura algún tipo de experiencia acontecida al menos entre dos quienes a su vez contuvieran a otros (RUP 117, 2013: 184)».

3 Cf. Lacan, J. (1960-1961). Seminario *La transferencia en su disparidad subjetiva, su pretendida situación, sus excursiones técnicas*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

del analista, radical e imprescindible posición en la práctica, hace posible mantener la existencia paradójica del «uno» y del «otro», pero no como dos sujetos personales en una situación de intimidad que podría siempre llevar a la identificación y la fusión, sino distinguidos por la existencia misma del lenguaje en transferencia. Por eso entonces tomamos ese «al menos tres» de Lacan para la experiencia de análisis.

Y son tres las escrituras diferentes que evoco en este texto: Margüerite Duras, Freud, Lacan; el Freud epistolar en el que aparecen sus lecturas literarias (1887-1904), y las formas de entender la transmisión de Lacan y sus consecuencias para el acto analítico.⁴ La interrogante que subtiende el texto es permanente: qué travesía se produce de la literatura a la teorización en psicoanálisis o cómo somos afectados por las obras literarias en nuestra práctica clínica.

DE UNO Y OTRO EN TRANSFERENCIA

Ese «uno» y «otro» transitan de su abstracción gramatical con la «correlación distributiva de los pronombres» a los lugares encarnados de toda nuestra vida social, marcada siempre por esas formas del otro de cada uno, lo que nos permite ser en relación. Pero si el análisis sigue teniendo algo que ofrecer será porque puede pasar más allá de la socialidad y desarrollarse en «otra escena», que se asienta en la división con el lugar mundano, lugar nada homogéneo y pleno de contradicciones, mundo «de afuera» pero en el que «nuestro interior» está implicado. Es la «otra escena» en transferencia la que permite hacer aflorar verdades provisionales y alcanzar cierta consistencia, porque en cada uno, desde el deseo y el goce, la angustia puede indicar un camino y su aparición no engaña. Si el analista escucha algún efecto del inconsciente real (Soler, 2011) inexpugnable y de apariciones fugaces, es porque son muchas las «voces» que dialogan

4 Hay intertextualidad en juego: *Freud avec les écrivains* (Pontalis-E. Gómez Mango, 2013); *De un Otro al otro (D'un Autre à un autre, seminario 16 de Lacan, 1968-1969)*; la colección dirigida por Pontalis *L'un et l'autre*; Borges, que ha escrito casi sobre todo: «De alguien a nadie» (*Otras inquisiciones*, 1952), y *Homenaje a Marguerite Duras* (Lacan, 1985).

en él, abierto siempre a escuchar los signos y síntomas de los analizados junto con los autores y escritores. El «uno» y el «otro» imprescindibles, compañeros, enemigos, amores furiosos u odios asordados. Y la teoría y las formas del arte constituyen una estética y una ética del sujeto, porque en los lazos de literatura, escritura y psicoanálisis las letras son ese «otro» de la experiencia del análisis y su teoría, su «ficción» en clave imaginaria, en paralelo con la metapsicología.

Pero en transferencia este movimiento continuo no es un vaivén de semejantes ni de prójimos (*Nebenmensch*). El no saber de dónde viene lo que quiere guía al analizado que representa en el analista al Otro primordial que siempre le falta, cuya «ausencia» no tolera resignar y que lo lleva a la dramaturgia de sus repeticiones. Pero importan mucho los deslindes de los lugares y de las formas de amor en la experiencia analítica, porque si la relación se toma como biunívoca, cuyo fin es la identificación con el «soberano bien», se puede perder lo esencial del análisis, lo que es para Lacan «su fundamento, la relación del sujeto con lo simbólico como esencialmente distinto de lo imaginario y su captura» (2003: 163). Cuando el análisis se puebla del imaginario que llega al enloquecimiento, se trata de un borramiento de los límites: ¿qué es lo propio y qué es ajeno? ¿Qué es de uno y qué es del otro? Para pensarlo podemos poner en juego el campo conceptual de las tríadas que Lacan fue estableciendo en su transmisión: la articulación entre sujeto, «otro» y Otro; entre deseo, angustia y goce y su nudo borromeo: RSI, real, simbólico, imaginario.

Si tomamos al Otro (*Autre*) como un «lugar» conceptual donde se constituye el sujeto (el deseo del hombre es deseo del deseo del Otro, inspiración hegeliana que Lacan irá modificando), eso señala «un orden anterior y exterior» al sujeto y que lo determina; el Otro como inconciencia que lo «hace hablar». Hace que dos no sean uno, que aun aspirando al Uno no puedan fundirse y desaparecer uno en otro ni destruirse. Justamente, «algo» que permanece desconocido sostiene la alteridad.

En el comienzo ese Otro era para Lacan el «tesoro de los significantes», la lengua, como el horizonte de referencia de todo discurso, lo simbólico. Pero también el Objeto primordial, que ningún análisis puede terminar de develar, ni puede saberse. Y eso porque no hay Otro, como código cerrado que daría lugar al discurso instituido sin falla y que sea totalizador,

recubriendo y nominando lo Real. El campo del Otro y de «su» deseo siempre está dividido, barrado, tachado, y en su relación con «otro» se pierde algo, un resto, lo que Lacan llama objeto «a». «El objeto “a”, soporte del deseo en el fantasma, no es visible en lo que constituye para el hombre la imagen de su deseo» (2006: 51).

Cada vida singular y cada período histórico tienen sus «otros» y su Otro de referencia, cada existir se vuelve existente en el decurso del análisis, pero con hitos olvidables en medio de lo historizable. El análisis como narrativa se me asemeja a un tiempo de encarnizamiento yoico en el que el «yo historiador» nos hace trampas y no permite que lo que advenga ocurra como «acontecimiento».

Han sido diferentes, de Freud a Lacan, los modos de concebir el objeto de deseo, el objeto causa de deseo, lo que Lacan toma de *El banquete* de Platón, *agalma*: el brillo fálico del objeto «a» y el modo en que lo ausente que se presentifica en la imagen especular, el doble, toca lo siniestro del *Unheimlich*. Estas ficciones literarias nos iluminan algo de todos ellos.

DESDE LA ESCRITURA DE MARGÜERITE DURAS

Hace cien años⁵

A cien años de su nacimiento, ¿cómo es que su escritura nos resulta tan cercana? Su lectura hace que como lectora analista siempre me vea empujada a escribir por la forma en que despierta ocurrencias y asociaciones (Labraga, 2007: 99-108). En estas páginas la tomo con relación a «otros» y al psicoanálisis, de los cuales ella parece saber más aún de lo que podría pensar Lacan por ejemplo en su *Homenaje* y tal como aparece en algunos fragmentos de sus obras y en sus incontables entrevistas.⁶ Dirá en 1988: «No hay diferencia entre lo que digo en las entrevistas y lo que escribo

5 M. D., nacida en 1914 en Gia Dinh, Indochina (Vietnam, cerca de Saigón), colonia francesa, hizo de los hitos y experiencias de su vida un entrelazado discurso vertido en todas las formas literarias, en crónicas, entrevistas y películas.

6 Su bibliografía abarca una enorme masa crítica reunida en los archivos IMEC de París, donde se pueden consultar los manuscritos de toda su obra.

en general». Ella también es una y muchas, una y otra, porque conjuga la escritura y la reflexión sobre la escritura; la sexualidad y sus interrogantes, la oscuridad de las pasiones, del amor y de la locura, el mundo de la polis. Se pone en juego su poder de permitirnos entrar en transferencia con ella e ir del otro lado de los seres y las cosas y atravesar siempre ese desdoblamiento que nos habita, la extranjería del inconsciente que en su obra se presenta desde el principio al fin, desde *La impudicia* (1943) hasta *Emily L.* (1994).

En su estilo aparece una posibilidad permanente de efectos en el lector que son de una «eficacia analítica»; no nos vemos reflejados en los personajes, no nos dice «frases» memorables, sentencias de vida que indiquen caminos o sean puntos de una historia, sino que sus relatos son formas sutiles del recorrido de una subjetivación haciéndose y rehaciéndose en la escritura más allá de las anécdotas o situaciones historizables o narrables. Es muy fuerte muchas veces el efecto de fascinación y también de saturación y malestar que produce; hay dureza y «crueldad» en su inmersión en el mundo de «dos», siempre poroso a «otros», en un lazo erótico en el que lo «separador», aunque no separe, está siempre presente bajo la figuración de otra pareja, otra mujer, otro hombre, o la guerra, el horror de los afectos y de los actos de los hombres o, sobre todo, en la escritura misma. Lo incesante de su escribir se asimila a su forma de vida, da cuerpo a sus personajes y parece responder a un empuje pulsional inagotable en su existir biográfico que la conduce al exceso del acto, del alcohol, de las pasiones amorosas, a la escritura inextinguible hasta el fin de sus días. En ella, en sus letras, en sus cuadernos, se puede imaginarizar en el juego significativo lo real, «lo que no cesa de no escribirse».

Una parte de su división íntima encontró vías sublimatorias en el campo del significativo y otra mantuvo esos bordes de lo material, las resonancias del cuerpo en riesgo, lo que se escapa.

Sus personajes provocan sorpresa; los mueven formas inciertas, fragmentarias del deseo o del goce, están obstaculizados en el amor, en una intimidad reveladora también de su imposibilidad, condenada al corte, presentada en su estilo disruptivo, entrecortado y con la unión siempre del amor con el dolor y la muerte. El mundo íntimo y subjetivo de sus

primeras obras se fue ahondando y aparece trascendido en un mundo social e histórico donde están presentes la guerra o el horror de los campos, el mundo de la Resistencia, del espionaje, de las oscuridades de la pasión y de la ideología, de los desencantos y el escepticismo. Esta otra zona de su obra surgirá de lo escrito en cuadernos en 1944-1945 en *El dolor*, que aparece recién en 1985.

El modo especial de «desmembramiento» de la escritura, la fragmentación de la sintaxis, una gramática difícil e «incorrecta» como aparece en *Escribir* de 1993 sostienen su escritura y estilo personal y hasta el fin le permiten el milagro de la sobrevivencia.

Margüerite Donnadieu, su nombre de origen, ficcionalizará de modo permanente su vida en la de sus personajes.

Sobrevivencia es un término injusto y adecuado al mismo tiempo, porque las muertes simbólicas y los bordes de abismo reales que atravesó en su existencia fueron continuos y sin embargo el escribir la rescataba de las ruinas del desaliento.

Como si siguieran «dialogando» hoy, cuando la leyó, encontramos que Lacan habla del mundo como desecho, como «“restos de mundos” [...] residuos superpuestos a lo largo de la historia» (2006: 44), y en M. D., que suele repetir en sus obras situaciones en las que los escenarios se vacían y «el narrador» los contempla (en *El arrebató de Lol V. Stein, La música, El mal de la muerte, Emily L.*), encontramos esta frase en *El amor*: «[eso] es lo que va a quedar después [...] Son los restos de un mundo en ruinas». Pero esta frontera melancólica que tocan ambos los llevó a nuevas escrituras y con esos restos hicieron trabajo de sublimación. Y si la frase de Lacan en su seminario *La ética* nos parece demasiado ampulosa: «sublimar es elevar el objeto a la dignidad de la Cosa», puede ser porque tanto el objeto de deseo inaccesible y metonímico como la Cosa apuntan a un vacío irreductible a cualquier intento de aprehenderlo. Lacan en las páginas del *Homenaje* habla justamente de la sublimación, de que todavía Freud nos deja «aturdidos» a los psicoanalistas porque «se quedó con la boca cerrada» sobre el tema, pero que no nos dejemos llevar por la comprensión rápida de cuál es el objeto del personaje que M. D. recupera con su arte, porque Freud «solo les advirtió que la satisfacción que entraña no debe considerarse como ilusoria» (2006: 70).

¿No subrayaba acaso en *Escribir* «escribir es borrar, reemplazar»? (1994: 22).⁷ Y en el fin de su novela *Emily L.* (1987) destaca:

Le dije que había que escribir sin corrección, no necesariamente rápido, a toda velocidad, no, sino según uno mismo y según el momento que se vive, uno mismo, en ese momento, allí, arrojar la escritura para afuera, maltratarla casi, sí, maltratarla, no quitar nada de su masa inútil, nada, dejarla entera con el resto, no ajustar nada, ni velocidad, ni lentitud, dejar [...], dejar todo en el estado de la aparición.⁸

En *Las conversadoras (Les parleuses, 1974)*, justificando el modo en que en esta larga entrevista se ha dejado el estilo propio de su discurso, sus huecos y silencios, sus alusividades, dice Xavière Gauthier en el Prefacio: «Y la suya es en verdad una obra que, como ninguna otra, deja que los fallos, las faltas, los blancos inscriban sus efectos inconscientes en la vida y en los actos de los personajes» (2005: 8).

Desde el comienzo M. D. asevera: «Nunca me ocupo del sentido, de la significación. Si hay un sentido se desprende después. En todo caso nunca es una preocupación [...] la palabra cuenta más que la sintaxis. No es consciente. Son blancos que se imponen [...] son blancos que aparecen, quizá bajo el impacto de un rechazo violento de la sintaxis [...]».

Estas resonancias «psicoanalíticas» vinieron después de Mayo del 68, cuando se empezaron a decantar sucesos de su vida en libros como *Moderato cantabile*, *Le ravissement de Lol V. Stein*, *Détruire dit-elle*, y con ellos se instaló el miedo a escribir, a vivir, desde el miedo a la locura. Y así llega a su última novela, *Emily L.*, que se abre con la frase: «Comenzó con el miedo».⁹

7 «écrire c'est effacer, remplacer».

8 «Je vous ai dit qu'il fallait écrire sans correction, pas forcément vite, à tout allure, non, mais selon soi et selon le moment qu'on traverse, soi, à ce moment-là, jeter l'écriture au-dehors, la maltraiter presque, oui, la maltraiter, ne rien enlever de sa masse inutile, rien, la laisser entière avec le reste, ne rien assagir, ni vitesse ni lenteur, laisser... laisser tout dans l'état de l'apparition» (Duras, 1987: 153).

9 «Ça avait commencé avec la peur.»

De su narrativa anterior dijo que había sido hecha como una tarea de oficina, formal y cuidadosamente, pero sin locura y sin pasión. El giro acontece después de una violenta historia amorosa, y señala que fue de un intenso erotismo del tipo de lo que había sido tan central en *Hiroshima mon amour*: «tú me matas», «tú me haces bien». Y a medida que el efecto de esa historia pasa y que va abandonando también esas contradicciones, abandona un lado de proliferación y desborde y su escritura y se vuelve más decantada, más austera; llega a un despojamiento en el escribir y en la vida misma.

«Pienso que la vida que llevo es dura, es duro estar con la escritura como yo lo hago. Es difícil vivir... bastante.»

LOS FINALES DE LA TRAMA

Emily L. es una narración que condensa la experiencia paradójica de una historia que se «relata» a medida que se va haciendo, escribiéndose en el desconocimiento del autor. Toda referencia vacila, se sabe y no se sabe adónde se encaminan los personajes; podríamos decir que encontramos figuraciones del Otro que se disuelven siempre en «otro», prójimo, que se pierde y no se puede terminar de asir, y con él se escurre lo vivido, asoman la locura y la muerte o se paraliza todo intercambio.

«Dónde viene a introducirse lo vivido si no hay nada para asirlo, se escurre como agua entre los dedos.» Por eso la angustia es permanente en sus personajes.

El hilo narrativo de esta última novela está en los diálogos de una pareja en la cual «ella» le va relatando a «él» la historia que está escribiendo sobre una pareja en la cual él, the Captain, está enamorado de la mujer y aún la desea: «la ama todavía con toda su fuerza sexual. Ella no. Ella está en otro lado, lejos, un poco en la muerte, un poco en la risa también y Dios sabe en qué más».¹⁰

Esta ficción dentro de la ficción se multiplica de varios modos y se «explica» por qué es tan fragmentaria e incierta. La voz que narra «dice» verlos de lejos, que no se los puede escuchar, que hablan en inglés (ella

10 «Il l'aime encore de toute sa force sexuelle. Elle, non; elle est engagée ailleurs, un peu dans la mort, un peu dans le rire aussi et dans Dieu sait quoi encore.»

es inglesa), son los «otros» y solo se les escucha el comienzo de las frases, que están hablando bajo entre ellos y tomando alcohol.

El lector va construyendo una supuesta situación basándose en fragmentos que se intercalan y alternan, con una pérdida «inicial» que supone muchas otras, una muerte o varias: un niño, un perro, un poema perdido, y de allí el deseo de morir de la mujer, representado en el viaje sin puerto final. La narración sigue a los personajes para ir trazando con «restos» la historia que se va armando. La mujer escribía y enloquecía escribiendo «poemas temibles», y su padre había recogido de manos del Captain diecinueve poemas y los había editado sin que ella supiera; la organización de los hombres intenta poner orden en el caos. Pero ella había escrito un poema más: «sur la lumière d'hiver». El otro personaje del triángulo, el guardián de la villa, enamorado de ella, le muestra la edición y se retoma el *leitmotiv* del poema perdido. Ella pregunta si hay un poema sobre «la luz de las tardes de invierno», y cuando él dice que no, ella se pregunta si realmente lo habrá escrito, y afirma:

El único poema verdadero es necesariamente aquel que desapareció. Para mí ese libro no existe.¹¹

Aquí en *Emily L.* el poema que no aparece, el poema que el lector sabe que existió, el poema que el Captain quemó por celos y ese poema sin el cual ella no puede valorar todos los otros parece estar en el lugar de un objeto de deseo que Lacan llamó «a»; de él dice que si «algo aparece en el lugar que corresponde al que ocupa el “a” del objeto causa del deseo», entonces puede aparecer la angustia (2006: 100). Para Emily L. ese poema no terminado es, además, un «objeto parcial», no tiene par, es único, no tiene igual y no hay otro que pueda ocupar su lugar, es «incomparable» (y al no aparecer sostiene su lugar de escondido, de oculto, agalma). Pero al mismo tiempo no acaba de alcanzar el estatuto de falta (de perdido), y con eso la angustia está siempre presente en el personaje, señala, apunta a no poder amar, solo a beber, viajar y querer morir.

11 «le seul poème véritable est obligatoirement celui qui a disparu. Pour moi, ce livre n'existe pas.»

Hay que proteger en el objeto de deseo su «falta», él tiene que faltar; en el «fantasma» de los analizados se ponen en escena los diferentes lugares que el sujeto ocupa en relación con los semblantes del objeto causa de deseo, que engañan y hacen tope a la falta, y no permiten seguir deseando.

Para Emily L. la falta del poema arruina toda otra presencia. Qué lejos está el personaje de la escritora que puede decir «hay que borrar, reemplazar».

La protagonista se va perdiendo repartida en un amor sin ancla:

... estaba repartida en ese mismo amor donde se hundían ahora todos sus afectos por los perros desaparecidos y las cosas de la infancia, de la familia y todas sus pasiones... las pasiones sin crimen sobre todo.¹²

Presas de un dolor aniquilante, sus poemas la enloquecen.

Esta escritura terrible aparece dedicada a su hijo, «Pour Jean Mascolo», y está bajo el signo del miedo a la locura, a volverse «otra». Encierra de un modo especial un tiempo de escritura de final, de tiempo de concluir, como si no hubiera podido escribirla en otro momento de su historia:

Le digo algo más sobre el miedo. Trato de explicarle. No lo logro. Digo: está en mí. Secretado por mí. Vive de una vida paradójica, genial y celular a la vez. Es eso. Sin lenguaje para decirlo. Es en todo caso una crueldad desnuda, muda, de mí a mí, alojada en mi cabeza, en la cárcel mental. Pasiva. Con salidas a la razón, la verosimilitud, la claridad.¹³

M. D. es capaz de decir en su literatura la imposibilidad de pertenencia y de permanencia de uno en el universo del otro, casi de cualquier intimidad:

12 «elle était repartie dans ce même amour où devaient s'engloutir maintenant les affections pour les chiens disparus et les choses de l'enfance, de la famille et toutes ces passions... les passions sans crime surtout».

13 «Je vous dis encore sur la peur. J'essaie de vous expliquer. Je n'y arrive pas. Je dis: c'est en moi. Secrété par moi. Ça vit d'une vie paradoxale, géniale et cellulaire à la fois. C'est là. Sans langage pour se dire. Au plus près c'est une cruauté nue, muette, de moi à moi, logée dans ma tête, dans le cachot mental. Étanche. Avec des percées vers la raison, la vraisemblance, la clarté.»

Y él había descubierto la verdad abominable a sus ojos que en el universo de esa mujer él nunca había existido y no existiría jamás.¹⁴

Evoco las trampas de la imagen especular, la imagen libidinizada del semejante que lleva a la captura narcisista, de quedar preso en la investidura del objeto y que, paradójicamente, el surgimiento de la angustia por una fractura en esa imagen denuncia ese borde del goce por el que algo quiere detener, obturar toda falta. Y esa localización imaginaria de algo en lugar de «nada», de un objeto causa de deseo que como tal tendría que estar velado y puesto en relación con una ausencia, impide que la imagen de nosotros mismos aparezca marcada por la falta.

En M. D. parece que estuviéramos siempre en ese momento previo a una angustia catastrófica, a la aniquilación subjetiva de los personajes en el borde del límite. El vaivén de angustia en que se mueven sus personajes lleva al lector a afectos semejantes y al mismo tiempo a una capacidad evocadora de las diferentes posiciones entre el sujeto de deseo, su objeto y el Otro.

¿QUÉ ES LO QUE ELLA NO DEBÍA SABER NUNCA?

¿Lacan se refería a esa locura al realizar su homenaje y decir que ella no debía saber lo que escribía porque se perdería? Lo leemos «raptado» por «el rapto» del personajes de Lol V. Stein, y hay muchos momentos en que su escritura teórica parece derivar de la prosa de M. D. En las páginas que le dedica distingue el efecto de palabra de afectos que una obra artística tiene sobre el sujeto que la experimenta, y la posición del analista frente a lo que puede capturarlo, manteniendo una más de sus múltiples renunciaciones, la de caer «arrobado» frente al caso, y al puntualizarlo revela buena parte de lo mejor de su transmisión.

Lacan desarrolló en el seminario *De uno Otro al otro (D'un Autre à l'autre, 1968-1969)* lo que es para él *El acontecimiento Freud* y dice: «Hay en alguna parte una verdad que no se sabe y es la que se articula a nivel del inconsciente» (2008: 184). Agrega que «el saber es un invento de pedagogos

14 «Et puis il avait découvert la vérité, à ses yeux abominable, à savoir que dans l'univers de cette femme, lui, il n'avait jamais existé et il n'existerait jamais.»

[...] porque aprender es algo terrible», y señala: «¿saber algo no es siempre una cosa que se produce en un relámpago?, todo lo que se dice de un supuesto aprendizaje no tiene nada que ver con lo que es un saber».

Y M. D. en esta novela dice que el amor se capta en un relámpago. Que no hay nada progresivo, que de golpe se capta una situación de «amor» (el beso con el guardián). Y que la irrupción de la locura se produce también en un «relámpago». Locura, amor y saber de y en transferencia.

No se trataba de despertar el deseo. Existía en aquella que lo provocaba o no existía. Existía ya desde la primera mirada o no había existido nunca. Era la comprensión inmediata de una relación sexual o no era nada (*El amante*).

En el *Homenaje* encontramos esas notas muchas veces veladas y otras extremadamente explícitas en que Lacan teoriza sobre la captura imaginaria.

Lo leemos referido a la concepción de la transferencia en análisis y a una obra de arte. Lacan casi dice que no nos capture, que no nos atrape el sentido, *tan a la mano de la obra*, que no seamos «raptados» como Lol por la escena en que estática y fascinada ve a su prometido irse con la mujer de negro. Aunque en el mismo texto muestra su entrega a la fascinación de la imagen.

Sin embargo de esas palabras de Lacan dirá:

Nunca lo comprendí por completo, Lacan me dejó estupefacta. Y su frase «no debe saber que ha escrito lo que ha escrito, porque se perdería. Y significaría la catástrofe» [...]. Para mí esa frase se convirtió en una especie de identidad esencial, de un «derecho a decir» absolutamente ignorado por las mujeres (Duras, 1994: 22).

¿Y entonces si dijéramos lo contrario de Lacan? ¿Que toda su obra está hecha porque ella iba sabiendo lo que con su escritura develaba y cubría? Que no podía detenerse nunca porque se enloquecía. Que lo que Lacan subraya era justamente algo que ella supo siempre de modos muy diferentes y siempre con dolor y que la escritura le mostraba una y otra vez. Lo mismo que la torturaba la sanaba de a ratos; un modo insaciable de locura, lo incolmable de una ansiedad que todavía en 1993 se presenta de este modo:

Eso hace salvaje la escritura. Se acerca a un salvajismo anterior a la vida. Y siempre lo reconocemos, es el de los bosques, tan antiguo como el tiempo. El del miedo a todo, distinto e inseparable de la vida misma. Uno se encarniza. No se puede escribir sin la fuerza del cuerpo. Para abordar la escritura hay que ser más fuerte que uno mismo, hay que ser más fuerte que lo que se escribe (Duras, 1994: 26).¹⁵

Lo salvaje es lo contrario de lo descriptivo, de lo explicativo, de esos libros no libres o muertos de los que habla en *Escribir*.

M. D. pudo una y otra vez escribir lo imposible de las formas de angustia que surgen cuando algo repetido viene a hacer «faltar» la falta. Lacan dijo: «M. D. evidencia saber sin mí lo que yo enseñó», «que la práctica de la letra converja con el uso del inconsciente, es lo único de lo que quiero dar fe al rendirle homenaje» (2010: 66). No hay constitución del objeto perdido y su espacio queda cubierto por algo de realidad que se pierde en múltiples imaginaciones y no puede vivirse como deseo. Y hay goce, que deriva de que hay siempre separaciones, muerte y dolor, pero se obtura en los personajes toda forma simbolizante-simbolizadora de la pérdida, la que haría posible no caer en la locura, esa locura que arrebató a Lol Valerie Stein. Esa «entrega» a la hipnosis imaginaria, esa fascinación de quedar presa, estática, en una imagen-escena de dos, pero que incluye a «la otra». «Ese ser de a tres en el que Lol se suspende.» Su talento de escritora y su escritura le permiten entrar y salir de ese vértigo imaginario de los personajes. Necesitan siempre otro ser y otro cuerpo en la realidad o el alcohol, los viajes, el poder, el escribir. Por eso las experiencias centrales no pueden terminar de «decirse»: «Puedo decir lo que quiero, nunca descubriré por qué se escribe ni cómo se escribe» (Duras, 1987: 20).

15 «Ça rend sauvage, l'écriture. On rejoint une sauvagerie d'avant la vie. Et on la reconnaît toujours, c'est celle des forêts, celle ancienne comme le temps. Celle de la peur de tout, distincte et inséparable de la vie même. On est acharné. On ne peut pas écrire sans la force du corps. Il faut être plus fort que soit pour aborder l'écriture, il faut être plus fort que ce qu'on écrit» (Duras, 1994).

La soledad de la escritura es una soledad sin la que el escribir no se produce, o se fragmenta exangüe de buscar qué seguir escribiendo [...] esta soledad real del cuerpo se convierte en la, inviolable, del escribir (Duras, 1994: 16).

Como Virginia Woolf, también quiere el «cuarto propio» del recogimiento:

Haría falta guardar para sí un lugar personal para estar allí solo y para amar, para amar no sabe qué, ni a quién, ni cómo, ni cuánto; para guardar en sí el lugar de una espera de un amor sin nadie (Duras, 1994).

Pero a veces esos sujetos se abisman uno en otro para soportar la soledad. ¿Cómo salir de la imagen especular y del circuito cerrado de ofrecerse como el objeto de deseo que le falta al otro y dejar de serlo para sí mismo, dejar de ser el que puede reconocer su falta? Tal vez algunas formas de salida sean anunciadas por la zozobra, el desasosiego, la angustia, el enloquecimiento del doble, lo *unheimlich*.

Por el escribir Margüerite Duras se salva de la locura en la que sus personajes caen. Se trata de la vieja relación entre un Goethe que vive su decepción amorosa y sus ganas de morir escribiendo el *Werther* en el que el personaje caído en el fracaso de amor pone fin a su vida. Shakespeare pierde a su hijo Hammet y escribe el *Hamlet* como un personaje entrañable que vive postergando la venganza y su muerte.

Desde el comienzo hasta el fin de su obra, su escritura sigue una presentación, una construcción de «lo sexual» y una mirada sobre seres y cosas, entre fantasías y fantasmas. Su modo de presentación de los personajes siempre tiene algo que despierta el deseo del *voyeur* en el lector, que intenta entender lo que solo la escritura develará parcialmente en su curso. Mientras, ella inventa y escribe que ve y que oye a «uno» y «otro». Se trata de la pareja amorosa, de la erótica, y también del lector y el escritor, de una madre y su hija, de dos hermanos, de uno vivo y otro muerto.

No devela lo escondido ni lo sabido no pensado, sabe que no «se» sabe, que algo aparecerá en la escritura misma y por otros y para otros. Y no para ella. O para ella en su próxima escritura o como esperanza.

Ella descubre en sus personajes de hombres y mujeres que hay un modo terrible de no saber amar, de no ser tocado por la intimidad del otro. El otro se vuelve escriturario, escribible, pero no existe, es un vacío, no se lo mira, no se sabe cómo mirarlo, deja de ser; la alienación es la imposibilidad de sentir y de ser afectado por «otro» (Duras, 1984: 43). Al escribir no sabe que sabe el mal de la muerte, Lacan subrayaba que ella no debería saber lo que escribe porque se perdería.

Impresiona la crueldad con que M. D. presenta a los personajes, y sobre todo la forma de mostrar el desasosiego, la desorganización y el derrumbe de algunas mujeres, como Emily L., dejándose morir y en el goce de la entrega a la «desesperación soberana».

UN MODO DE CONCLUIR

Cuando en *Emily L.* se llega al final, los desdoblamientos de autora-personaje junto con lo masculino-femenino y lo vivo y lo muerto son tales que la trama se nos pierde. La historia sigue, aun sin sostén; la historia de ellos, dice Duras, quiere escribirse y se está haciendo en la narración misma. Pero solo cuando se termine, quizá, deje de doler. Se trata de «escribir una historia que no termine de morir», y esta forma de vivir el relato tiene relación con la temporalidad de la escritura y del análisis, en que la significación va unida a los recorridos permanentes del a posteriori.

El conocimiento de la historia lo tendrán, como los héroes de Henry James, cuando esté terminada. Del sentimiento conocerán su existencia desde el exterior de vuestra vida. Llevará mucho tiempo antes de llegar a la conciencia. Todo será modificado alrededor vuestro y buscará todavía el porqué. No reconocerá más nada. Hasta el día en que esta situación la transforme a su vez en un libro o en una relación personal.¹⁶

16 «La connaissance de l'histoire vous la posséderez comme les héros de Henry James, quand elle sera terminée. Le sentiment, vous en apprendrez l'existence de l'extérieur de votre vie. Ce sera très long avant d'arriver à votre conscience. Tout sera modifié autour de vous, vous chercherez encore pourquoi. Vous en reconnaîtrez plus rien. Jusqu'au jour où cette situation, vous la transformerez à votre tour dans un livre ou dans une relation personnelle» (Duras, 1987: 138).

Los giros de la transferencia llegan hasta el fin de análisis y son siempre diferentes. Tal vez se llegue con «desesperación calma», habiendo traspasado parcialmente la ilusión de otro completo y garante de lo real. Para los personajes de M. D. los finales son hundimientos oscuros y sus vidas gravitan «en torno al lugar de la desdicha». Y Lacan terminaba poéticamente su homenaje diciendo que las creaciones de M. D. estaban animadas por ella de una «caridad sin muchas esperanzas» y que «celebra las bodas taciturnas de la vida vacía con el objeto indescriptible».

Con este discurrir sobre psicoanálisis, sobre letras y escrituras, de uno a otro, cierro este texto retomando, con buscada ambigüedad, la frase final de la novela *Emily L.*: «Dejar todo en el estado de la aparición».¹⁷ ♦

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Duras, M. (1984). *El mal de la muerte*. Barcelona: Tusquets Editores.
- (1987). *Emily L.* París: Les Éditions de Minuit.
- (1990). *El amor*. Barcelona: Tusquets Editores.
- (1994). *Escribir*. Barcelona: Tusquets Editores.
- (1997). *Romans, cinéma, théâtre. Un parcours. 1943-1993*. París: Gallimard.
- (1999). *El dolor*. Barcelona: Alba Editorial.
- Freud, S. (1887-1904). *Cartas a Wilhelm Fliess*. Buenos Aires: Amorrortu, 1986.
- Gauthier, X. (2005). *Las conversadoras*. Buenos Aires: Cuenco de Plata.
- Harari, R. (1993). *El seminario «La angustia» de Lacan: una introducción*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Labraga, M. (2007). Transferencia/s en el tiempo. Marguerite Duras: El deseo de escribir y la escritura del deseo. *Trazas y Ficciones, Literatura y Psicoanálisis*, BUP, VII, 99-108, Montevideo.
- Lacan, J. (1960-1961). *Seminario 8. La transferencia*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- (1962-1963). *Seminario 10. La angustia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- (1968-1969). *Seminario 16. De un Otro al otro*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- (2006). Homenaje a Marguerite Duras del rapto de Lol V. Stein. En *Intervenciones y textos 2*. Buenos Aires: Manantial.
- Le Gaufey, G. (1998). *Anatomie de la troisième personne*. París-Buenos Aires: EPEL.
- (2013). *El objeto «a» de Lacan*. Buenos Aires: Cuenco de Plata.
- Soler, C. (2011). *Los afectos lacanianos*. Buenos Aires: Letra Viva.